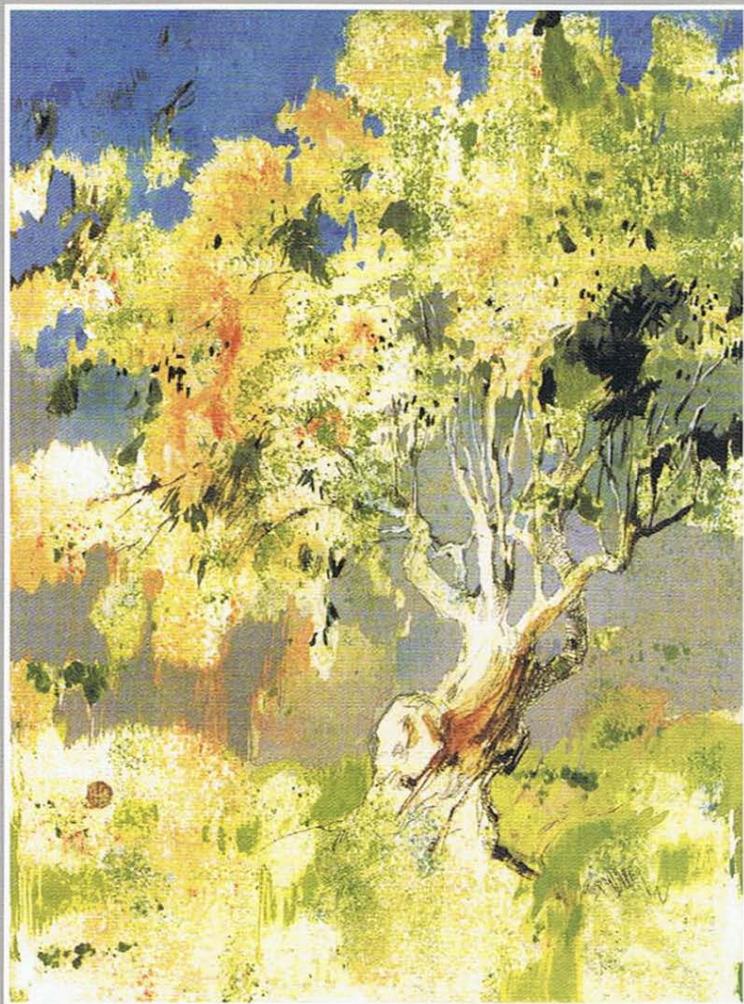


Antonio Chicharro



La aguja del navegante

(Crítica y Literatura del Sur)



ANTONIO CHICHARRO (Baeza, 1951) es Doctor en Filología Románica por la Universidad de Granada y Profesor Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la misma Universidad. Su investigación se centra en aspectos del pensamiento literario español, de la poesía y poética españolas contemporáneas, así como en cuestiones literaturoológicas. Ha sido profesor visitante en las universidades de Copenhague y Montpellier-III. Pertenece a la Asociación Internacional de Hispanistas, al Institut International de Sociocritique, a la Asociación Española de Profesores de Teoría de la Literatura, a la Asociación Española de Semiótica y a la Asociación Andaluza de Semiótica de la que es presidente. Es asesor de investigación de la Diputación Foral de Guipúzcoa y ha sido nombrado recientemente miembro de la Academia de Buenas Letras de Granada.

Entre sus libros destacan: *Antonio Machado y Baeza a través de la crítica* (Baeza, 1983, segunda edición ampliada, Granada, 1992); *Producción poética y teoría literaria en Gabriel Celaya* (Granada, 1985); *Literatura y saber* (Sevilla, 1987); *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya* (Granada, 1989); *Francisco Ayala, teórico y crítico literario* (Granada, 1991, en colaboración); *Teoría, crítica e historia literarias españolas (Bibliografía sobre aspectos generales, 1939-1992)* (Sevilla, 1993); *Periodismo y crítica literaria. Esbozo de una situación* (Sevilla, 1996); *De una poética fieramente humana* (Granada, 1997); e *Ideologías literaturoológicas y significación* (Montpellier, 1998). Ha editado una *Antología poética*, de Gabriel Celaya (Madrid, 1990); *Oscura noticia/Hombre y Dios*, de Dámaso Alonso (Madrid, 1991); *Una perdida estrella*, de Antonio Carvajal (Madrid, 1999); *Campos de Castilla (1912)*, de Antonio Machado (Baeza, 1999); *Poesías Completas I y Poesías Completas II*, de Gabriel Celaya (Madrid, 2001 y 2002, en colaboración).

El presente libro reúne una selección de sus artículos de crítica literaria que se ocupan de algunas cuestiones literarias generales y especialmente de la literatura relacionada con la Alta Andalucía.



DIPUTACIÓN PROVINCIAL
DE JAÉN

LA AGUJA DEL NAVEGANTE
(Crítica y Literatura del Sur)



Antonio Chicharro

**LA AGUJA DEL NAVEGANTE
(Crítica y Literatura del Sur)**

Fotografías: FRANCISCO FERNÁNDEZ

INSTITUTO DE ESTUDIOS GIENNENSES
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE JAÉN

INSTITUTO DE ESTUDIOS GIENNENSES
Colección «ESTUDIOS»

© ANTONIO CHICHARRO y
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE JAÉN, 2002
Instituto de Estudios Giennenses

Diseño: Gabinete de Diseño de la
Diputación Provincial de Jaén

Ilustración de la cubierta: Marite Martín-Vivaldi

I.S.B.N.: 84-87115-99-3

Depósito Legal: J. 379 - 2002

Impreso en SOPROARGRA, S. A.

Villatorres, 10 - Polígono «Los Olivares», Jaén

Impreso en España, Printed in Spain

*En memoria de mi muy querido
padre, Dámaso Chicharro Ferrari,
quien machadianamente fue per-
manente modelo de pensar alto,
sentir hondo y hablar claro.*

Si alguna vez cultiváis la crítica literaria o artística, sed benévolo. Benevolencia no quiere decir tolerancia de lo ruin o conformidad con lo inepto, sino voluntad del bien, en vuestro caso deseo ardiente de ver realizado el milagro de la belleza. Sólo con esta disposición de ánimo la crítica puede ser fecunda.

Antonio Machado, *Juan de Mairena*.

Su oscuridad, su luz son bellezas iguales.

Luis Cernuda.

NOTA PREVIA SOBRE
LA PROCEDENCIA
DE LOS ARTÍCULOS

Reúno en el presente libro una selección de artículos de crítica literaria que tienen como objeto de su atención algunas cuestiones generales o de principio acerca de los discursos literario, poético y propiamente crítico, que nutren la primera parte titulada en efecto «Cuestiones de principio (De Norte a Sur)». En la segunda parte, bajo el tan expresivo como genérico título de «El Sur de la Literatura», agrupo aquellos artículos que centran su atención crítica en la relación muy pluralmente entendida que pueda establecerse entre algunos ámbitos vitales, urbanos, referenciales o culturales de Andalucía y ciertas prácticas literarias y poéticas, con muy particular interés por los ámbitos altoandaluces de Jaén y Granada. Finalmente, en «La Literatura del Sur», la tercera parte del libro, doy cabida a una treintena de artículos que se ocupan de escritores y poetas de origen andaluz y de algunos medios editoriales –revistas literarias, colecciones, etc.–, particularmente granadinos.

A mi interés por el conocimiento del pensamiento literario, general e hispánico, hay que sumarle el que mantengo por el conocimiento y comprensión críticos de ciertos poetas y escritores andaluces de consolidada obra como Antonio Machado, Francisco Ayala o Antonio Carvajal, a cuyos libros acabo siempre volviendo, así como por otros escritores y poetas andaluces de muy variada edad, obra y condición que han acabado reclamando el eco de mi atención crítica dado el interés de un libro o de un proyecto poético, independientemente de que fueran autores noveles o autores conocidos o reconocidos.

Aunque el arco temporal en el que se inscriben estos textos es muy ancho, una veintena de años, sobresalen los escritos en los últimos meses como consecuencia de mi colaboración periódica con el diario *Ideal* de Granada, en cuyo suplemento de *Artes y Letras* mantengo la sección «La Aguja del Navegante», título que empleo para nombrar el libro que el lector tiene en sus manos. A su vez, todos ellos están hermanados por la perspectiva crítica que regula su redacción, lo que supone la elaboración de un discurso participativo que trata de dar cuenta de una personal experiencia lectora, sin mayores ni menores aspiraciones. Esto explica que, bajo la unidad que imprime cierta concepción esencial del arte de la palabra, exista una gran variedad por lo que respecta a la oferta crítica y a los asuntos tratados. Por otra parte, los artículos se ofrecen sin modificaciones sustanciales en relación con la versión original. Los cambios, cuando éstos tienen lugar, se reducen a alguna aclaración breve y oportuna adición o supresión de algún elemento reiterativo o corrección de errores.

Por último, en cuanto a la fecha de publicación y procedencia de los artículos se refiere, los que indico a continuación, siguiendo el orden de su inclusión en el presente libro, aparecieron en *Artes y Letras (Suplemento de Cultura)* del diario *Ideal* de Granada, con los siguientes títulos y fechas:

«Pura inutilidad» (02/11/1999), «Alto y claro o contra el silencio crítico literario» (04/04/1992), «El lector en su inmensidad» (10/08/1999), «Martes de carnaval» (22/02/2000), «Literaturas de España & Historia» (05/09/2000), «¿Qué historia de las literaturas de España?» (03/10/2000), «Cultura literaria *puntocom*» (20/03/2001), «De sus más y sus menos literarios» (15/05/2001), «Intertextualidad y plagio» (03/11/2001), «Un centenario particular» (30/08/1991), «Un día que no nombro» (08/08/2000), «Arte ibero y poesía: «La Dama de Baza», de Celaya» (04/09/2001), «[Francisco Ayala] La intuición, razón y acción críticas» (15/11/1991), «Francisco Ayala en sus voces y en sus ecos» (14/11/1992), «Carta apócrifa de F. de Paula A. G. Duarte, prologuista de *Los Usurpadores* de Francisco Ayala» (09/03/1996), «Francisco Ayala y la mitad del cielo» (21/03/2000), «Elena Martín Vivaldi: ciencia de abril» (06/04/1999), «Antonio Carvajal, poeta áureo» (12/06/2001), «Carvajal o la celebración de la alegría» (01/12/2001), «Javier Egea: Troppo vero» (05/10/1999), «Días de radio y poesía (con Ra-

fael Juárez) (28/12/1999), «Rafael Juárez: Poesía para siempre» (23/03/2002), «Las justas palabras poéticas de Ignacio López de Aberasturi» (14/12/1996), «Francisco Acuyo: Tratado poético de las estrellas» (07/09/1999), «Rosaura Álvarez o la palabra embriagadora» (13/07/1999), «La poesía herida de José Lupiáñez» (30/11/1999), «Tradición popular y poesía en J. A. Bellón Cazabán» (16/05/2000), «María Rosal: Palabras mayores» (10/07/2001), «La poesía de Ángeles Mora, materia de la luz» (29/12/2001), «[Juan Vellido] Del periodismo a la narración literaria» (11/07/2000), «Justo Navarro o la verdad de la ficción» (28/11/2000), «El arte memorial de Villar Raso» (07/08/2001), «Escrito al margen» (20/02/2001), «Mesa revuelta» (26/02/2002), «*Alhucema* o el amor por la literatura» (31/10/2000), «Jizo, literatura para niños» (18/04/2000).

Los artículos restantes, citados también por el orden de su inclusión, aparecieron en los siguientes medios y con los siguientes títulos: «Poesía, Ideología e Historia: Introducción a un tema», *Campus (Revista de la Universidad de Granada)*, núm. 26, Granada, noviembre, 1988; «Sobre el conocimiento crítico literario», *Cuadernos del Sur (Suplemento de Cultura de Diario Córdoba)*, Suplemento Extraordinario «El Número Cien», Córdoba, 09/02/1989; «Una carta de Juan Ramón Jiménez sobre la cuestión poeta/público», en *Criatura afortunada (Estudios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez)*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Literatura Española, 1981; «Cuestiones preliminares a la elaboración de un concepto de novela andaluza», *Axerquía (Revista de Estudios Cordobeses)*, núm. 9, 1983; «Antonio Machado y Baeza: el sentido de una crítica», *Campus (Revista de la Universidad de Granada)*, núm. Extra. «Baeza», Granada, agosto, 1985; «¿Qué homenajeamos hoy en Antonio Machado?», *Ideal*, Granada, 10/04/1983; «Antonio Machado y Federico García Lorca: palabras para un hermanamiento», *El Instituto de Baeza a Machado*, Baeza, Instituto «Santísima Trinidad», 1997; «El Sur de Gabriel Celaya», *Cuadernos del Sur (Suplemento de Cultura de Diario Córdoba)*, núm. 61, Córdoba, 31/03/1988; «[Gabriel Celaya] Su relación con la poesía cordobesa», *Cuadernos del Sur (Suplemento de Cultura de Diario Córdoba)*, núm. 16, Córdoba, 26/03/1987; «Baeza, referente literario (aportación a una «Geografía Literaria» giennense)», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 143, 1991; «*Ciudades de provincia*, de Antonio Carvajal, y sus referentes literarios (Nueva apor-

tación a una «Geografía Literaria» giennense)», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 151, 1994; «Sobre el sentido histórico de la poesía de Antonio Machado (notas a propósito de «Orillas del Duero»)», en *Antonio Machado, hoy. Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la Muerte de Antonio Machado*, tomo IV, Sevilla, Alfar, 1990; Antonio Machado, *Campos de Castilla* (Introducción, «De los primeros campos poéticos de Antonio Machado», de Antonio Chicharro a la edición facsímil de la primera edición, de 1912), Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, Sede Antonio Machado, 1999; «El verso último», *El Complementario. Boletín del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la Muerte de Antonio Machado*, núms. 4-5, Sevilla, 1989; «La verdad de las máscaras: teatro y vanguardia en Federico García Lorca», Presentación de *Imprévue*, 1999-1; «Vicente Aleixandre y Gabriel Celaya: dos poetas encontrados», *Extramuros. Revista Literaria*, núms. 11-12, 1998; «Literatura e información», *Ideal*, Granada, 12/10/1979; «Literatura e información (y 2): Las reacciones al «Nobel» de Aleixandre, dos años después», *Ideal*, Granada, 31/10/1979; «Vivir para ver (literarios)», *Campus (Revista de Información General de la Universidad de Granada)*, núm. 58, 1991; «Señal poética de Enrique Molina Campos», *Ideal*, Granada, 19/11/1991; «Rafael Guillén: Memoria y poesía», *Extramuros*, núm. 22, 2001, págs. 72-75; «Organización textual métrica y semantización en la poesía de Antonio Carvajal (Aspectos generales)», en Antonio Sánchez Trigueros, María Ángeles Grande Rosales y María José Sánchez Montes (eds.), *Miradas y voces de fin de siglo. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Granada, Asociación Española de Semiótica, 2000, I, 335-341; «Siete veces siete (acerca de la poesía última de Antonio Carvajal)», *Zurgai*, Bilbao, número especial «Poesía Andaluza», 1994; «El poema del mes elegido por Antonio Chicharro», *Spanskroret*, Copenhague, oktober, 1996; «De un manantial sereno: Acerca de *Alma región luciente*, de Antonio Carvajal», *Diálogo de la Lengua. Revista de Estudio y Creación Literaria*, núm. 3, verano, 1998; «Antonio Carvajal: un poema por derecho», en *Celebrando los derechos humanos. Homenaje del I. E. S. «Padre Manjón» en el cincuenta aniversario de su proclamación*, Granada, I. E. S. «Padre Manjón», 1999; «De la espacialidad poética de la colina roja: Aproximación a *La presencia lejana*, de Antonio Carvajal», en Antonio Chicharro y Genara Pulido (eds.), *Espacios literarios y espacios artísticos. Actas del VII Simposio*

Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica, Jaén, Universidad de Jaén, 2000, col. Actas (CD-Rom); «Luis García Montero: poética y poesía», *Ideal*, Granada, 25/02/1983; «Rafael Juárez, naturalmente poeta», *Ideal*, Granada, 16/05/1996; «Humanismo, naturaleza y poesía en Antonio Checa Lechuga», *Ideal*, Granada, 11/07/1983; «Tanta memoria (Acerca de la poesía última de José Antonio Ramírez Milena)», en *Aquel cielo nativo*, de José Antonio Ramírez Milena, Granada, Ediciones Dauro, 2001; «Nefelibata2 no tiene precio», *Campus (Revista de la Universidad de Granada)*, marzo, 1985; «Dentro y fuera de *Extramuros*», *Extramuros. Revista Literaria*, núm. 13, 1999.

Los restantes trabajos, que no llevan incluida entre paréntesis la fecha de su publicación al final de los mismos, se ofrecen en este libro por primera vez, si bien en su día fueron resultado de un acto de presentación pública de un libro, como es el caso del que se ocupa de *Tañir de vocablos*, de José Antonio Ramírez Milena o sobre el libro *Actas del Curso sobre Narrativa Española Actual*, editado por el Centro asociado de la U.N.E.D. «Andrés de Vandelvira» de la Provincia de Jaén, o bien son resultado de informes que obran oportunamente en tal sentido como el dedicado al estudio de «Úbeda y Baeza: Cultura Literaria y Patrimonio Mundial», presentado ante la UNESCO; o bien, como el caso de «La poesía del arte de Antonio Carvajal: Análisis de «Fervor de las Ruinas (S. Francisco. Baeza)» y «Luces poéticas y ecos antoniomachadianos en la poesía de Antonio Carvajal», se encuentran actualmente en prensa en los correspondientes libros colectivos o actas del congreso donde se presentaron.

Agradezco a los editores de los medios y publicaciones citados la autorización para reproducir los artículos y, en particular, deseo mostrar mi más sincero agradecimiento a Juan Vellido, coordinador de *Artes y Letras (Suplemento de Cultura)* del diario *Ideal*, por haberme brindado la oportunidad de colaborar regularmente en dichas páginas suplementarias donde con tanta libertad navega mi palabra crítica. Finalmente, deseo mostrar mi reconocimiento al Instituto de Estudios Giennenses por acoger en su catálogo el presente libro.

A. CH.

Granada-Baeza, primavera 2002

INTRODUCCIÓN
(AVISO PARA NAVEGANTES)

El viaje es tan antiguo como el hombre. El viaje es el hombre. La necesidad, la aventura, la peregrinación, la memoria, la exploración, el futuro, la explotación, la conquista, la huida, el interés más diverso o la búsqueda del placer han puesto desde antiguo alas en los pies, cuando no pies en las alas, de los hombres. Todos somos Ulises. La vida no es sino una odisea que se continúa con el viaje definitivo –*Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros / cantando*: cuánta juanramoniana tristeza– de la muerte que satura y sella las paredes del olvido o se derrama en los muy diversos vasos de la memoria. El viaje está, pues, presente en nuestra vida en diferentes planos, nuestra vida que es ella misma un viaje elemental simbolizado/metaforizado desde siempre con el caudaloso-rápido-ligero-lento-muy lento-quieto fluir de un río que va a dar a la mar que es el morir o con el paso de las estaciones, esto es, con el nacimiento o primavera, con la madurez cenital del verano y sus frutos, con la decadencia otoñal al modo de un Bradomín cualquiera y la disolución o muerte en el invierno que finalmente nos acoge y nos arropa con el manto de su inmensa frialdad. A la postre, somos el eco real de unos ciclos solares, del que no quedan los caminos sino apenas unas machadianas huellas de caminante. Qué fácil resulta recordar tanta elemental verdad bien escrita:

Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
caminante, no hay camino,

se hace camino al andar.
Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar.

Y, cómo no, el viaje se halla también indeleblemente marcado en las más oscuras zonas de nuestra mente, fecundando los sueños, alimentando las costumbres y ritos –cuánto ajuar funerario y cuánta moneda puesta en la boca de los muertos para pagarse su viaje y llegar a la orilla *otra* se descubren en las excavaciones arqueológicas– o hilándose en interminables y recurrentes palabras. Sí, en palabras que narran o cantan lo acaecido, lo que acaece o lo que pueda acaecer, al tomarse conciencia de los diversos órdenes –anterior, presente, posterior–, con su mutua relación, y de los diversos niveles –inconsciente/consciente, etc.– que impregnan nuestra existencia y alimentan la idea de una distancia –en este sentido, desde que el hombre ha tomado conciencia de su inconsciente y como tal sujeto ha resultado escindido no ha dejado de palpar la distancia existente dentro de sí mismo, lo que le permitió a Luis García Montero estudiar «La musa y el itinerario de sus viajes» por lo que respecta a la poesía contemporánea–. Aquí habita, pues, y para siempre no sólo la literatura de viajes y la literatura del viaje de la vida, sino el viaje mismo de la literatura, viaje definitivo para quienes algún día zarpamos en la nave de un hermoso poema o cabalgamos a lomos de un rocinante cualquiera en la llanura de una interminable tarde de verano. Leer es, por tanto, un modo de viaje que sólo necesita la maleta del movimiento de nuestros ojos.

Si, finalmente, todo acto vital es un acto viajero y la literatura no deja de ser la huella verbal del viaje de la vida en su mayor complejidad, necesitaremos de medios para navegarnos por la vida y la literatura. Esta aguja de navegar que ofrezco no tiene otro fin que señalar algunos rumbos fundamentalmente literarios, los rumbos de la buena literatura –y de algunos de sus problemas– donde quiera que ésta se encuentre, sin exclusiones, para quienes se quieran servir de ellos en su intransferible peripecia vital. Estas páginas vienen a ser, pues, un instrumento análogo a una aguja imantada que, en equilibrio sobre una púa y sobre una rosa náu-

tica, señalará direcciones para las naves de los lectores que las quieran seguir, usar o sencillamente tirar. En este sentido, nada me gustaría más que el lector siguiera, y esta aguja de navegar lo señalará siempre que pueda hacerlo, el rumbo de *la vida por hacer y su belleza*, dicho con un verso de Antonio Carvajal, aunque el viaje de la vida se haya puesto muy caro y el mar que surcamos se encuentre infestado de tiburones. Pero, si bien el presente dista mucho de ser hermoso, de ser justo y de ser bueno para la misma mayoría de siempre, de Norte a Sur y de Este a Oeste, nadie puede ni debe secuestrarnos el futuro, por cuanto ese norte vital mejorará nuestro momento actual. El tiempo futuro en cuanto ideación y el pasado en cuanto memoria y conciencia actuantes de un tiempo anterior están aquí y ahora siempre. Poner rumbo a la vida por hacer y su belleza no es ni mucho menos consecuencia de ningún acto de generosidad, sino resultado de un egoísmo puro y duro. Nada más. Nada menos.

CUESTIONES DE PRINCIPIO
(DE NORTE A SUR)

POESÍA, IDEOLOGÍA E HISTORIA
(ASPECTOS INTRODUCTORIOS)

La celebración en la Universidad de Verano «Antonio Machado» de Baeza, en el verano de 1988, del curso *La Poesía: Teoría, Práctica e Historia*, nos sirve como pretexto para recoger, aprovechando la oportunidad que se nos brinda desde las páginas de investigación que inaugura la revista *Campus*, diversos materiales para el debate. Por mi parte, quisiera hablar del área más netamente teórica de tal asunto, y también reflexionaré en voz alta y con carácter introductorio sobre las fundamentales cuestiones «Poesía e Ideología» y «Poesía e Historia», objetos sobre los que en general tratan las páginas recogidas.

1. No suele ser frecuente dar entrada a cuestiones tan a simple vista generales como las expuestas en cursos de verano de las características del celebrado en Baeza, ya que se tiende a elaborar una programación muy especializada, de gran interés coyuntural, etc., dentro de las diferentes áreas del saber. Sin embargo, el profesor Sánchez Trigueros y yo pensamos en su día la necesidad de quedarnos, al menos en parte, en cuestiones de principio, nunca suficientemente esclarecidas, porque lo importante no sólo es el tratamiento y revisión de tales cuestiones fundamentales, sino también los fundamentos de ese tratamiento. Pensamos que resultarían de interés las aproximaciones de base materialista a dichas cues-

tiones por parte de Carlos Reis y de Luis García Montero, aproximaciones éstas que han construido por lo demás ese objeto de conocimiento: la poesía como práctica ideológica y como concreción histórica. Así, pues, superados ya presumiblemente los balbuceos teóricos que en este sentido se habían expuesto en las décadas anteriores y habiendo procedido al desescombro de los restos teóricos tradicionales, teniendo muy presente el intento de elaboración de una crítica integral superadora de aproximaciones sólo contenidistas o formalistas, procedía comprobar en dos casos concretos el grado de construcción teórica observado en este campo tanto por parte del materialismo como de la semiótica, perspectivas éstas que mantienen hoy un interesante diálogo.

Ya parece haber pasado, como decía antes, el tiempo del estudio sólo genético y contenidista de las prácticas ideológicas. Ahora, a la investigación de las matrices que han producido determinados códigos ideológicos y que rigen el funcionamiento de los mismos, ha de añadirse el estudio de los códigos ideológicos, pese a las dificultades de que, como resulta obvio y dada la historicidad de los mismos, no resulten realidades cerradas ni fijas, y la investigación de la interacción de los sentidos ideológicos y, dicho con palabras de Reis, de las estrategias discursivas: «Es justamente –dice en *Para una semiótica de la ideología* (Madrid, Taurus, 1987, pág. 23)– con esta segunda dialéctica (tradicción/innovación) con la que estrechamente se relacionan los aspectos y componentes del discurso literario envueltos en la semiosis de la ideología: signos técnico-literarios, virtualidades de manifestación ideológica de esos signos, vinculación a códigos literarios instituidos o su subversión, reflejos provocados por uno u otro de esos comportamientos en el plano de la manifestación de la ideología, consecuencias de orden pragmático desencadenadas por la activación de estrategias discursivas particulares (p. ej., selección de modos y géneros literarios) constituyen con seguridad los más relevantes aspectos de un proceso de comunicación literaria en el que se pretende observar la circulación de los sentidos ideológicos y su eficacia sociocultural».

2. Ni que decir tiene –paso a tratar el problema de la naturaleza del discurso poético– que las prácticas son en su raíz prácticas históricas, con unas determinadas funciones sociales. Poca discusión ofrece decir que la poesía es, pese a todo, de este mundo, aunque varíe la serie de explicaciones teóricas en este sentido. De



Antonio Chicharro, Manuel Ángel Vázquez y Antonio Carvajal.

cualquier forma, la poesía, la literatura en general, no tiene un carácter natural, sino histórico, lo que le hace tener un principio y, ocioso es decirlo, le hace suponer un fin. El principio histórico de tales prácticas en el sentido en que hoy las entendemos, como se sabe, tiene que ver con la nueva situación derivada de los profundos cambios sociales que se producen en la Europa renacentista, independientemente de que no sean pocos los que consideren como literarias ciertas prácticas filosófico-estético-religiosas anteriores e incluso otros lleguen a considerar la existencia de una facultad innata en el hombre en este sentido. Tales actividades artísticas constituyen, pues, un tipo de las muy diversas y complejas prácticas sociales de nuestras sociedades. En concreto, son formas verbo-simbólicas inscritas en lo que Lotman llama sistema secundario y que son conservadas en una cultura, formas discursivas a las que una determinada matriz social, por seguir lo que dice Mignolo, puede atribuir cierta valencia.

De cualquier forma debe tenerse en cuenta que esta explicación de lo que puedan ser tales prácticas, según el conocido principio gnoseológico materialista de que la realidad existe independientemente de lo que pensemos de ella, es sólo eso, una explicación o vía cognoscitiva de una esfera de la realidad. Este presu-

puesto nos lleva a rechazar la muy común creencia que da por existente un supuesto común objeto naturalmente dado sobre el que vienen a recaer distintas aproximaciones, extrínsecas o intrínsecas. En este sentido queda claro que no puede aceptarse sin más la evidencia de la naturaleza lingüística de dicha realidad. De ahí que lleve razón Lotman cuando afirma en *La estructura del texto artístico* (Madrid, Istmo, 1974, pág. 12) que «con demasiada frecuencia la ciencia se ve obligada a rechazar convicciones, cuya habitualidad y evidencia cotidiana constituyen la esencia misma de nuestra experiencia diaria (...). La habitualidad o naturalidad de una idea no supone la prueba de su carácter verdadero». Así pues, la naturalidad con que comúnmente se acepta la realidad literaria en tanto que práctica lingüística por sí misma no debe hacernos suponer la prueba de su carácter cierto.

Frente a quienes confunden noción y hecho literario y convienen en afirmar que la literatura es por excelencia un arte verbal que se relaciona con la ideología según determinadas circunstancias y opciones no está de más señalar la explicación que considera que la literatura no mantiene ningún tipo de relación con la ideología como si se tratara de dos realidades diferenciadas, porque sencillamente *es* ideología. Hablar así no supone desconsiderar las peculiaridades lingüísticas del discurso literario, sino que por el contrario supone la consideración de las mismas como la existencia concreta de la ideología. Esto que digo no es nuevo. Ya lo razonó Bajtín en su libro *El marxismo y la filosofía del lenguaje*: «La palabra es el fenómeno ideológico por excelencia». A partir de aquí se comprenden las explicaciones que al respecto ofrece Rossi-Landi en *Ideología* (Barcelona, Lábor, 1980): «Cuando se habla de ideología también se está hablando, necesariamente, de lenguaje, y viceversa (...). La máquina del lenguaje es, pues, interna respecto a la ideología, tal como la máquina de la respiración es interna al organismo, o como las maquinarias industriales son internas al capital constante y éste es interno a la producción la cual es a su vez interna respecto a la reproducción social».

Estos razonamientos vienen a negarle el carácter verdadero que comúnmente se le supone al hecho poético como hecho esencialmente lingüístico. Queda claro, al menos como declaración de principios, que el fenómeno poético constituye una forma ideológica históricamente determinada que adopta su existencia a través

de una lengua. A partir de aquí el camino teórico por andar está sembrado de dificultades, como decía también antes, porque se trata de explicar la articulación lengua e ideología, esto es, se trata de explicar el proceso de significación social de las prácticas que llamamos literarias. De cualquier forma, tal como dice Rossi-Landi, la ideología ya no se nos presenta como una nebulosa de sentimientos o ideas no expresadas, sino como una estructura relativamente objetiva.

(1988)

PURA INUTILIDAD

Al leer las noticias de un accidente ferroviario ocurrido en Londres, en las proximidades de la estación de Paddington, del que se ha sucedido un fatal balance de muertos, heridos y desaparecidos, me llamó la atención el testimonio de una superviviente que milagrosamente había logrado escapar del amasijo de hierros de su vagón por una ventana rota. Una vez a salvo, se acordó de que había dejado en el tren el único manuscrito de su próxima novela, por lo que se acercó a un policía para pedirle que le ayudara a recuperar el texto, obteniendo la siguiente respuesta: «Es una cuestión de muy baja prioridad, señora». Y el texto no se salvó.

En alguna ocasión, he pensado en ese original definitivamente perdido y he fabulado acerca de su historia y de sus personajes ya para siempre fantasmales. Pero, sobre todo, lo que ha venido a mi mente es el fugaz recuerdo de esa mujer salvada que nada más salir del caos se sintió amparada —así lo decía— por un perfecto y bello cielo azul, procediendo a reordenar la escala de sus valores, pues reconoció al instante que el policía «tenía absolutamente toda la razón». Tenía toda la razón, en efecto, pues nada vale más que una vida humana y, en esa situación, nada vale menos que la literatura, de cuya baja prioridad y radical inutilidad caben pocas dudas. Ya lo dejó escrito el joven Unamuno al indagar en lo humano originario más allá de toda apariencia y gestualismo externo y criticar que se prefiriera comúnmente el arte, que para él es apariencia, «cuando la vida más oscura y humilde vale infinitamente más que la grande obra de arte».

Ahora bien, la obvia inutilidad de la literatura frente al humeante y dantesco paisaje de Paddington, no debe hacernos olvidar otros aspectos del, por paradójico que nos parezca, incuantificable valor de esa radical inutilidad, salvada por supuesto toda urgencia y puesto en su sitio ese perfecto y bello cielo azul. Me refiero a que la literatura al igual que otras prácticas artísticas, cuya existencia se hace inviable si no están las necesidades primarias cubiertas y no existe cierto grado de complejidad social, constituye una aristada práctica de cultura que cumple muy diversas funciones. Para hacerse una idea por vía negativa y señalar una función de mi momentáneo interés, piense por un momento el lector en el mundo que le rodea y elimine de él toda manifestación artística. Haga el

esfuerzo de borrar de su horizonte la música, por ejemplo, o intente imaginar que todo texto escrito que pueda caer en sus manos no es más que letra utilitaria, pura denotación verbal, mero doblez explicativo sin la más mínima sombra de ficción... Pues bien, si mediante este fugaz acto ficcional, ha imaginado convenientemente, podrá calcular el alto valor de esa pura inutilidad que es la literatura y sabrá comprender por un momento la ansiedad inicial de esa novelista inglesa, cuyo nombre omitía el periódico, por recuperar un original en el que habría puesto con toda seguridad lo mejor de su inteligencia creadora y toda su verdad vital al servicio de una pura ficción literaria, una larga y continuada *mentira* verbal con la que decir otra clase de verdad, una verdad desafiante que fortalece por momentos el frágil cristal de nuestra existencia y quiebra la implacable certeza de nuestra finitud.

Si rompemos con una idea simplista de la vida y levantamos un palmo del suelo de la subsistencia y del biologicismo al ser humano, podrá comprenderse más cabalmente lo que quiero decir cuando califico de pura inutilidad la literatura, usando especularmente el título de un libro de Antonio Muñoz Molina, *Pura alegría* (1998). En este sentido, el azar ha querido que tuviera sobre mi mesa de trabajo un bien escrito libro en el que su autor da una suerte de razón narrativa de su quehacer literario y del de otros escritores de su preferencia, un libro en el que proclama su largo amor por la literatura y la pura alegría de la creación, un libro, finalmente, en el que se da cuenta de alguna de las funciones de la ficción narrativa, señalando que la misma cumple «la tarea de explicar el orden del mundo y de ayudarnos a encontrar en él nuestra propia posición: y la cumple mediante el juego y el sueño, un juego en el que nos jugamos la vida, un sueño que nos provee de una lucidez que necesitamos al despertar».

Así pues, dejado de lado todo monumentalismo literario y sus peores ecos academicistas y escolares, nos provisionaremos de unos cuantos libros de poesía y de unas pocas novelas, con los que formular preguntas y hallar respuestas sobre, como bien dice Ayala, la condición de la vida humana y el sentido de la existencia, con los que pasar el tiempo sin tiempo de los dioses, con los que imaginar mundos, (co)crearlos, tocarlos con la mirada y deletrearlos en voz muy baja acompañados por el leve y monótono chasquido del paso de las páginas, mientras una emoción secreta nos

embarga, haciéndonos sonreír o llorar, hablar o callar: pura inutilidad hondamente útil.

Por eso, cuando leí la noticia objeto de mi comentario, me alegré tanto por el hecho de que la desconocida escritora salvara su vida como me quedé pensando en esas decenas de hojas esparcidas por el vagón. No lo pude evitar, porque la literatura, aparte de ser una mercancía en toda regla y cumplir funciones cognitivas y reflexivas, producir y reproducir valores ideológicos, etc., es el resultado de una superior facultad —mediada, cómo no— de los hombres: la de la creación. Pura alegría. Pura inutilidad.

(1999)

Ni que decir tiene que no es este el lugar para lanzar al aire todo un discurso académico, con las peores señales de hermetismo y erudición, etc., que lo caracterizan, sobre tema tan general y amplio. El lector no debe tener reparo en este sentido. Puede seguir leyendo sin miedo, ya que lo que me mueve a hablar de esta general cuestión es el deseo de clarificar mínimamente no la calidad del conocimiento, sino el tipo de conocimiento literario y sus rasgos fundamentales que tan frecuentemente encuentra su desarrollo en la prensa. De esta manera tal vez logremos poner un poco de luz en las causas que vienen generando el crónico debate existente entre la crítica literaria universitaria y la crítica literaria periodística. Todo ello aprovechando la circunstancia de que el diario se ocupe del tema de los suplementos literarios¹.

A la hora de aproximarnos a lo que pueda ser la crítica literaria no hemos de perder de vista inicialmente el lugar que ocupa en el conjunto de las disciplinas literarias. Así, pues, la crítica no se comprende sin entrar en relación con la historia y la teoría literarias, aunque tal distinción básica del saber literario haya sido objeto de matizaciones que han terminado en un intento de superación de ambigüedades clasificando los estudios literarios por el tipo de acercamiento al objeto. De esta manera se unificarían las de mayor proximidad a las obras en un grupo, tales como la crítica, ciertas formas de lectura y las tendencias filológicas y hermenéuticas. En un segundo grupo entrarían aquellas aproximaciones en las que se da un primer grado de alejamiento del hecho singular. Un tercer grupo albergaría las tendencias teóricas propiamente dichas que sólo se relacionan virtualmente con los hechos singulares. A pesar de este intento de superación de la tradicional clasificación del saber literario, cabe señalar que la especificación de las disciplinas literarias debe efectuarse atendiendo al punto de vista, objetos y objetivos de una determinada aproximación a los objetos literarios, más que ser consecuencia de una simple y lineal clasificación por el hecho de aproximarse o no a las obras literarias particulares. Lo importante, pues, no es sólo saber el grado de proximidad a un objeto, sino también cómo es tal aproximación.

¹ *Cuadernos del Sur* (Suplemento de Cultura de Diario Córdoba), Suplemento Extraordinario «El Número Cien», Córdoba, 9 de febrero de 1989.

Señalo esto porque no es fácil exponer lo que pueda ser la crítica literaria, cuya denominación resulta equívoca como pocas, dada la constante confusión de perspectivas explicativas, interpretativas y valorativas propiamente literarias con las perspectivas teóricas concretas. De cualquier forma disponemos de salida de algunas conclusiones al respecto: la crítica literaria es un discurso interpretativo y valorativo, no científico, esto es, independizado de la teoría, y «fascinado por su objeto», caracterizado además por poseer la función social de intervención inmediata. La crítica literaria así entendida posee unos claros objetivos: consumo literario del texto e interpretación y/o valoración literaria del mismo conforme a determinadas concepciones esenciales de la literatura, concepciones éstas múltiples e igualmente válidas entre sí que generan tanto normas de producción como de interpretación del texto literario. Por tanto, a partir de estas consideraciones, se obtiene que teoría literaria y crítica literaria, frente a lo que comúnmente se dice, no se interrelacionan, pues están situadas en distinto *lugar*. Resulta equívoco pensar la teoría como un cuerpo de conceptos abstracto-formales y la crítica como su aplicación concreta, a no ser que se entienda por crítica una actividad teórica de orientación científica que opera a partir de los hechos literarios singulares, lo que nos llevaría a la necesidad de usar otra denominación más apropiada que evite confusiones como las que habitualmente nos encontramos.

Lo dicho hasta aquí nos sirve para llegar a las siguientes conclusiones: el conocimiento crítico literario, tan cultivado en los periódicos habitualmente, no puede ser juzgado con respecto al conocimiento teórico literario en términos de calidad. No se trata de un conocimiento mejor ni peor, sino de *otro* conocimiento literario, pues diferente es su proceso de producción como su función social. La crítica literaria, pues, es como tal actividad tan verdadera y objetiva como la sustentada en una rigurosa base teórica, independientemente de la dirección en que apunte. Se trata de dos comprensiones básicas de la literatura que no implican jerarquía. Por otro lado, los críticos literarios propiamente dichos se aproximan a la obra literaria literariamente, esto es, con la misma lógica que dialécticamente impone el proceso de producción de la misma. Los lectores críticos consumen la obra de modo conveniente —literariamente— frente a los teóricos o «críticos» científicos que no se proyectan en la obra ni la asumen ni se la incorporan ni la consumen como es debido, ya que es ésta una condición previa necesaria para

producir un conocimiento de orientación científica acerca de los fenómenos literarios: conocer en este sentido último supone establecer una distancia, constituyéndose en investigador y no en creyente de la literatura. Por tanto, una y otra actividad señaladas vendrían a ser respectivamente ideológica y científica, difiriendo no por su carácter falso o verdadero, sino por sus diferentes funciones sociales. Insisto en que resulta inapropiado establecer comparaciones internas en términos de valor. Así, frente a la comunión literaria que se establece en la crítica —un mecanismo social de normativización—, la comprensión teórica de la literatura no sólo no aporta nada al acto de comunión literaria, sino que tampoco valora respecto de la calidad literaria de los textos, quedando deslucido su esfuerzo cognoscitivo frente al otro tipo de aproximación señalado.

En fin, lo importante es, pese a las dificultades lógicas provenientes de que tales aproximaciones no resultan espacios nítidamente delimitados en la realidad, no confundir los planos ni las perspectivas de nuestra aproximación al fenómeno literario. Debemos responder continua y satisfactoriamente al reto de saber quiénes somos, de qué y desde dónde hablamos cuando nos aproximamos a la literatura. De esta manera, y perdone el lector el ejemplo tan reductor que voy a poner, pero no encuentro otro mejor, evitaremos pensar que para ser geólogo se hace necesario ser piedra o, por el contrario, que una piedra pueda convertirse en geólogo.

(1989)

ALTO Y CLARO O CONTRA EL SILENCIO CRÍTICO LITERARIO

De un tiempo a esta parte, viene hablándose de un tipo de silencio crítico literario que no es mero signo de ocultamiento, sino que supone una devaluación del acto crítico ejercido, con sus excepciones, en la prensa; una devaluación de su función social originaria, de la que en el siglo XVIII se tenía clara conciencia: *A la crítica* —dice el abate don Juan Andrés— *pueden pertenecer las gazetas y diarios, que anunciando al público las obras literarias que van saliendo à luz, se erigen en jueces, y quieren proferir sentencias decisivas sobre su mérito...* Si ésta es, pues, la más sobresaliente función de la crítica periodística desde entonces, parece que la misma se ha limitado estrechamente hoy, lo que está llevándonos a una situación de apagón crítico que alcanza a otros frentes de la vida social. No otra cosa afirmaba el escritor Manuel Vázquez Montalbán («La ley del silencio», *El País*, 6 de abril de 1991): «Desde el asfixiante centrismo que está guiando la inculcación de verdades públicas y privadas en el aparente supermercado de nuestras sabidurías convencionales, se trabaja por el electroencefalograma plano de una sociedad sometida a la dictadura de una democracia estadística o de una democracia totalitaria, en afortunada expresión de Eugenio Trías».

Pero esta situación no afecta sólo a nuestro país. Parece darse también en otros países europeos. No otra cosa se deduce de la lectura de un artículo ofrecido por *Diario 16*. Este periódico daba parcialmente un texto de Hans Magnus Enzensberger, escrito al calor de la situación alemana y publicado en Zurich, en 1986, en *Neue Zürcher Zeitung*. El artículo comienza de manera sorprendente, al formular la pregunta «¿Desde cuándo ya no existen [los críticos]?» y al denunciar públicamente la probable desaparición de una figura social surgida con la burguesía para cuya sociedad resultaba un asunto vital la discusión pública de normas culturales. Los críticos, seres ya míticos, han abandonado el escenario de la sociedad porque ya nadie tiene necesidad de ellos, siendo sustituidos, con la pasividad cómplice de los escritores, por pedagogos y agentes de circulación. De su lectura deducimos que sin consumo no hay producción crítica y dialécticamente sin producción crítica no hay consumo, lo que plantea la necesidad de crear un público *crítico* y no un mero comprador de libros por su grado de fama o cuota de imagen o de pantalla.

En fin, parece que soplan malos vientos para la crítica, según decía también, y con razón, Conte en el «Primer Encuentro Nacional de Crítica Literaria», celebrado en 1987. Estos malos vientos provienen de la imposición de criterios mercantiles, de la existencia de un modelo democrático viciado, lo que termina abocando al silencio. Malos vientos, asimismo, cuando los medios se convierten en los fines, esto es, cuando las páginas o suplementos literarios de los periódicos se pliegan a la ley del gran público que somete a su vez a dichos medios a un proceso de fetichización, lo que termina desvirtuando el acto crítico al someterlo al juego del poder del mercado y del mercado del poder.

Ni que decir tiene que, aunque podríamos seguir ofreciendo nuevos razonamientos, los expuestos hasta este momento nos sirven para percatarnos de la conciencia existente acerca de la crítica literaria periodística practicada en nuestro país como un discurso abocado al silencio, esto es, como un discurso que a pesar de hablar termina por no decir: un discurso devaluado o privado de su supuesta eficacia originaria, lo que, dada la relación de fuerzas sociales en este momento histórico de capitalismo «postindustrial», parece alcanzar una clara justificación.

En cualquier caso, efectuado el global reconocimiento de la situación actual, se está haciendo necesario proceder a la reconstrucción racional del modo de operar de ese extendido conjunto de prácticas de intermediación escasamente crítica por cuanto su conocimiento concreto resulta muy necesario para contribuir a evitar la ley del silencio, la ley del mercado que no habla, y por tanto la situación actual tendente al apagón crítico. Todo ello en un momento histórico de fuerte concentración de poder que afecta a la producción de la información y de la cultura.

Si la crítica, en tanto que práctica e institución social, surgió para atender, producir y reproducir necesidades básicas que se querían dominantes en el tejido de la vida social, en el proceso de implantación del modo de producción capitalista y en el de creación de un mercado y público literarios, esto no quiere decir que, por encontrarse dicho proceso en un momento de autosuficiencia, poder y escaso riesgo, se tolere su encubierta desaparición, pues sin la fuerza de la razón crítica no es posible la crítica de la crítica y otros consecuentes saltos cualitativos. Sin esta fuerza, puesto que hablamos de un discurso de intervención social inmediata, no se podrá

incidir en lo que debe ser un amplio frente de crítica de la cultura y de profundización democrática en todos los niveles sociales. Se está haciendo necesario responder al reto de evitar una sociedad monopolizada y generadora de un discurso único. Se está haciendo ahora más necesario que nunca hablar alto y claro.

(1992)

UNA CARTA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ SOBRE LA CUESTIÓN POETA/PÚBLICO

¿Necesité yo, acaso
de algún vivo en la vida?
¿Para qué quiero vivos en mi muerte?

Juan Ramón Jiménez

Terminando la década de los cuarenta, Juan Ramón Jiménez envió una carta² a José Luis Cano en la que, a propósito de un artículo de éste, «Vida y escarnio de la poesía (al margen de una polémica)» (*Finisterre*, mayo, 1949, págs. 91-95), exponía una serie de consideraciones sobre la debatida cuestión poeta/público. No creo necesario insistir en el interés que poseen sus afirmaciones aquí vertidas, viniendo de quien había dedicado su *Segunda Antología Poética* «a la minoría siempre». Sin duda alguna, la carta va más allá del mero testimonio personal e incluso de la epístola literaria. Merece la pena, pues, que le dediquemos unas líneas. Ahora bien, no quiero que estas líneas se conviertan en un simple ataque o una defensa simple del poeta andaluz (he escarmentado en cabeza de algunos poetas sociales). Pretendo ofrecer una explicación ajustada de lo que aquí nos trae.

El origen concreto de la carta es, como ya acabo de exponer, el artículo de José Luis Cano. Pero el hilo conductor de esta historia no se agota aquí. El poeta y crítico algecireño fue motivado a su vez a escribir dicho artículo a raíz del conocimiento de una polémica que, tomando como objeto de debate la poesía y en particular el problema del divorcio del poeta contemporáneo con el público, tuvo lugar en las páginas del desaparecido diario donostiarra *La Voz de España*, finalizando el año 1947. Conozcamos, pues, la polémica. Ésta fue suscitada por la publicación de un artículo el 14 de diciembre que, bajo el título de «Poetas y poesía», firmaba un tal W. Noriega, pseudónimo bajo el que se escondía el director del periódico mencionado. En dicho artículo, Noriega se extiende en consideraciones acerca de cuál debe ser el rumbo de la poesía española de su momento. Y todo ello a propósito de la crítica de un

² Juan Ramón JIMÉNEZ: *Cartas literarias* (Introducción de Francisco Garfias), Barcelona, Bruguera, 1977, págs. 194-196. He de señalar lo poco cuidado que se ha ofrecido el presente epistolario; asimismo, advertir que la carta en cuestión carece de fecha, situándola el editor entre los años 1949 y 1950.

libro de poesía, *Lágrimas*, de Pilar de Cuadra. El camino a seguir lo ejemplifica con ese «cuadernito de rimas de amor de poesía humilde, ingenua, sencilla y sincera que tiene el valor de enfrentarse a la poesía de su tiempo, complicada y cerebral, reducida a ser solamente formas y estilo» y que, consecuentemente, «ha trocado el arte de sugerir por la técnica de complicar», poesía al cabo enferma de cultura y «alcanzada por la trama de los «ismos» que está en trance de desaparecer por cuanto se está muriendo para las nuevas generaciones que «alumbra 1936», generaciones que no creen, según Noriega, en los descubrimientos intelectuales.

No habían pasado dos días de la publicación de este artículo, es decir, el 16 de diciembre, cuando Rafael Múgica publica en el mismo lugar y con el pseudónimo de «Gabriel Celaya» un artículo-carta abierta, «Sobre poetas y poesía (Carta abierta a W. Noriega)», en el que, sin ocultar el malestar que le ha producido el de Noriega, cuya real identidad conoció después de la polémica, destaca la virtud principal de dicho artículo: poner en carne viva el problema de la poesía contemporánea, problema que no es otro que el gran público no lee poesía y que los mejores poetas escriben en forma muy poco accesible a él. Celaya indaga en la causa y reflexiona sobre las posibles soluciones de este divorcio, señalando que estos problemas «afectan a la base misma de nuestra cultura y a la tremenda revolución sociológica que el mundo está padeciendo». Gabriel Celaya ilustra su afirmación anterior con una significativa nómina de revistas, núcleos y grupos de poesía españoles, anteriores y posteriores a 1939, en los que incluye su pequeña editorial-colección literaria «Norte», cuya sola existencia y escasa difusión confirman la realidad de su aseveración anterior. Si los poetas, afirma Celaya más adelante en el que es su primer artículo de crítica literaria, escriben así es porque son hijos de su época. Pero es más, resalta que esa poesía sencilla y sin complicaciones que Noriega postula como ideal para los tiempos que corren, tampoco tiene, pese a esas características, la difusión deseada, al igual que ocurre con la poesía de nuestros clásicos. ¿Soluciones? Ponerse de parte de los poetas, de los poetas vivos, e intentar el establecimiento de ese ansiado contacto con el gran público, tal como hace «Norte», establecimiento que «por defecto de una organización a cuyo hundimiento asistimos no disfruta de sus beneficios».

Un tercero en discordia, Francisco Candela Mas, publica el 18 de diciembre, y en las mismas páginas, un artículo que titula «En torno a la poesía», donde, lejos de adoptar una postura conciliadora, critica, por poco convincentes, las afirmaciones de Gabriel Celaya, aunque elogia la actitud que le lleva a ese intento de establecer contacto poético mediante «Norte»; tampoco se muestra de acuerdo con la poesía cursilona y sentimental. La impresión global que extrae Candela de la poesía española de su momento se reduce a que existe una poesía de poetas menores sin un poeta mayor que la justifique, poesía en la que prima la forma sobre el contenido, siendo este último mezquino y poco conmovedor. Protesta, por tanto, contra la vacía y anodina poesía intelectual y contra la poesía, que no sea hablar hondo y hablar de forma que se entienda. En definitiva, la postura de Francisco Candela se acerca más a la de Noriega, quedándose Gabriel Celaya como único defensor, en esta polémica, de las corrientes poéticas agrupadas bajo esa etiqueta genérica de «poesía intelectual».

El 19 de diciembre, y bajo el título de «Más sobre poetas y poesía», publica Noriega su segundo y último artículo en el que insiste, ahora con mayor detenimiento, en sus posiciones conocidas: que el poeta debe buscar al gran público, abandonando ese misterioso horizonte de jeroglíficos que es la poesía de esos años que, tal y como está orientada, puede ser hecha por cualquier intelectual; asimismo, debe abrirse especialmente a ese sector culto del público que está situado entre el poeta y el gran público; reconoce que los poetas son hijos de su época; pero, afirma que se han divorciado de su tiempo, amparándose especialmente en la incompreensión que los protege. Concluye Noriega afirmando que la poesía debe buscar primero los mensajes, ya que ésta se justifica sólo por el contenido.

El punto final de la polémica fue puesto por Gabriel Celaya el 23 de diciembre con su artículo «Defensa de nuestros poetas», con el que rebate a Noriega y, de paso, a Candela, al defender la poesía contemporánea de las acusaciones de «camelo», ya que no carece de sentido ni es puramente intelectual. Tan es así, razona Celaya, que ésta apela a la imagen para decir lo que no se puede con el lenguaje convencional. Al mismo tiempo, defiende a los poetas de su momento, por cuanto, ya sean irracionistas, formalistas o prosaicos, éstos no carecen de sentimiento, encontrándose angustiados, perdidos y llenando, pese a todo, de significado al

hombre en crisis, crisis que afecta necesariamente a los poetas y a la poesía. Tras romper una lanza en favor de los menospreciados poetas menores, que posibilitan el nacimiento de los grandes poetas, termina calificando la poesía del siglo XX, pese a las «trágicas» limitaciones, de excepcional.

A pesar de haber tenido la polémica como marco un periódico de carácter local y provinciano y como protagonistas a nombres sin verdadera importancia en el terreno de las letras, al menos en aquel momento, alcanzó cierta repercusión, ya que el inquieto Celaya envió a los distintos suscriptores de «Norte» —las capillas poéticas del momento— una carta circular dando cuenta puntual de la polémica. Algunos artículos dan cuenta del debate pocos meses después. En este sentido, junto a uno de Néstor Luján, «Una polémica: defensa de la poesía» (*Destino*, 17 de abril de 1948), destaca el de José Luis Cano, en el que señala que la poesía es algo vivo y que los poetas cumplen con su oficio cuando vaticinan sobre la poesía. Tras ejemplificar lo que dice con la inmediata poesía española de postguerra, en la que se suceden ciclos, afirma que en las polémicas ocurre algo parecido, por cuanto van renaciendo problemas, tales como el que se refiere al poeta y el público. A continuación, da cuenta de la polémica en cuestión, mostrando su deseo de no continuarla, aunque se dispone a ofrecer una apostilla aclaratoria —motivación concreta de la carta de Juan Ramón—, aprovechando su ubicación de crítico que está al día. Cano denuncia la realidad del divorcio del poeta actual con el público. Pero, acertadamente, remonta el origen de esta impopularidad de la poesía a tiempos anteriores a la guerra civil española: desde los tiempos de Zorrilla, Campoamor, Núñez de Arce, etc., que sí pudieron vivir de sus libros, los poetas se han visto aislados del gran público. Más adelante, indaga en la actitud de los poetas ante esta circunstancia, porque, ciertamente, hay quienes escriben para la minoría (Valle-Inclán y Juan Ramón, por ejemplo) y quienes se dirigen al pueblo (es el caso de Unamuno y los Machado). La única excepción a este divorcio la constituyó García Lorca. Pero, ahora, el divorcio se ha acentuado, es tiempo de «angustia demasiado dolorosa». Precisamente esta angustia está socavando los cimientos de la torre de marfil: los poetas deben atender a la nueva realidad. Y cita unas palabras de Alexandre, ejemplo de este paso a lo elemental humano frente a los poetas minoritarios. Termina diciendo: «No creo posible que sea distinta hoy la actitud de un Juan Ramón Jiménez o de un Jorge Guillén,

por citar dos creadores de genio que limitaban su poesía a los grupos cultos. Alcanzado su cenit, estos poetas no se encuentran ya en los círculos estrechos, y parecen necesitar que su canto sea oído, su universal mensaje escuchado más allá de las minorías afines».

La trayectoria que esta curiosa historia viene describiendo termina, que yo sepa, justamente en la carta de Juan Ramón Jiménez. Su interés, insisto, resulta sobrado. Y no es otra la razón que me impele a ofrecerla al lector en toda su extensión. Posteriormente, aventuraré una suerte de explicación de lo aquí tratado. Léamosla, pues:

Sr. D. José Luis Cano

Mi querido amigo: en el número de mayo de 1948 de la revista *Finisterre* (que he recibido con retraso de más de un año) leo su tentador comentario «Vida y escarnio de la poesía» y siento necesidad de escribirle algo sobre asunto tan bien espuesto por usted.

Si, cuando yo empecé a poner al frente de mis libros «a la minoría siempre», estaba pensando que la minoría se encuentra en todas partes, en el pueblo «cultivado» por sí mismo, tanto o más que en el hombre «culturado» en los libros de las ciudades. Me afirmé en mi idea luego que comprobé con mis propios versos que jente de campo poco «instruida» se interesaba en la poesía. Entonces acepté la dedicatoria que por una indudable coincidencia de crítica Antonio Marichalar me había escrito en una carta: «a la inmensa minoría».

Yo creo que en mi escritura poética, verso y prosa, está mi emoción dirigida instintivamente, es claro, a todos; que todos, niños, jente del pueblo y del campo, jente internacional puede encontrar lo suyo en ella y esto es para mí lo mejor de mi poesía. Sin duda esto lo debo a haber nacido en un pueblo, haber vivido mucho en el campo, haber vivido mucho en ciudades y haber viajado bastante. Y aunque tanto se ha dicho de mi torre de marfil, yo siempre me refí de ella y hace ya mucho tiempo que dije, como definición estética mía, «azotea abierta». Alto y para todos.

A mí me parece que ni Unamuno ni Antonio Machado pensaron concretamente en el pueblo al escribir sus versos. Antonio Machado y yo nos tratamos mucho de jóvenes y sé bien lo que pensaba. Nunca lo vi hablando con el

pueblo. Era hombre de paseo solitario, de tertulia burguesa y de libro. Unamuno se vale del pueblo para sacar de él lo que pueda en analogía y sintaxis, pero no piensa en él cuando escribe. ¿Cree usted que el *Cristo de Velázquez*, los *Sonetos líricos*, cualquier libro de Unamuno están escritos pensando en el pueblo? ¿O que *Soledades*, *Galerías y otros poemas*, *Olivo del Camino*, etcétera, también? Precisamente *La Tierra de Alvar González* es lo más flojo de Antonio Machado. No, Unamuno es mucho más minoritario que ningún poeta español de cualquier tiempo.

Federico García Lorca es poeta para todos, por emanación, en su teatro, porque en su teatro, y ése es su acierto, tiene «eso» que llega a todos sin necesidad de ser discernido, una emoción confusa, un movimiento, repito, que palpita y hace palpitar. En su *Romancero Gitano* no es poeta para el pueblo, tipo corriente, porque su Andalucía es una Andalucía de pandereta, con la gran diferencia sobre los extranjeros de esa Andalucía de que es profunda y plástica, de color y de acento. Pero la Andalucía de pandereta siempre ha sido para burgueses o para extranjeros y el pueblo andaluz siempre se ha reído de ella. Gran parte de la difusión extranjera de Lorca está en el torero, el gitano y el cante jondo.

Vicente Aleixandre, no creo que una sola línea suya pueda ser gustada por el pueblo. Aleixandre es poeta humano sólo «de propósito» y no es poeta humano, aunque quizás quiera serlo, que lo dudo. Ese propósito me parece en él una moda. Al hombre corriente no se llega nunca por fórmulas sino por emoción, quiero decir, por movimiento. Y lo que digo de Aleixandre, lo digo de muchos poetas jóvenes españoles que dicen en títulos lo que no dicen en poemas. Titular «Poema cósmico» a una cosa que sólo tiene de cósmico el título es tonto. Si es cósmico un poema para qué llamarlo cósmico. Lo mismo sería llamar a un poema poema clásico o poema intelectual. Mi idea general es que un poeta puede llegar a todo, si tiene voces o matices de voz, por las distintas voces o por las distintas fases propias. Los poetas que sólo tienen un sonsonete, Salinas por ejemplo, no llegan nunca sino a los que tienen superficie para ser eco de ese sonsonete. Los poetas pueden dividirse en poetas con voz de pecho y poetas con voz de cabeza. Para un crítico imparcial es muy fácil señalar los poetas con esa labia, ese falsete, ese sonido de nariz o de

boca, o los poetas con voz de pecho o los poetas con voz de cabeza. ¿Quién podría negar, por ejemplo, que San Juan de la Cruz, Bécquer, Antonio Machado tienen voz de pecho?, ¿que Herrera, Calderón de la Barca, Jorge Guillén tienen voz de cabeza? La voz de pecho puede llegar a todos, la de cabeza, no. Es claro que el no tener voz de pecho no quiere decir que se sea inferior; pero un poeta sin voz de pecho llegará difícilmente a las inmensas minorías.

Seguir sobre este tema tentador sería no acabar. Esto no es más que una carta momentánea de su amigo agradecido de su nobleza crítica,

J. R. J.

Se impone efectuar ahora una lectura que dé cuenta del sentido que puedan poseer tanto los artículos descritos como la carta, lo que va a posibilitar de alguna manera nuestro acercamiento al problema del divorcio entre el poeta y el público, entendido de una forma general y amplia. Estas publicaciones tienen un interés básico común: denuncian una situación real que se vive en el seno de la práctica poética desde hace décadas. Ahora bien, no todas deben ser medidas con el mismo rasero, pues en el origen de cada una de estas intervenciones laten distintas posiciones que necesitan una explicación particular. El análisis que vamos a realizar tiene el interés de poder proporcionarnos una visión del desarrollo de este problema a lo largo de un periodo histórico más o menos dilatado. Así, la carta de Juan Ramón Jiménez, pese a estar escrita a finales de los cuarenta, muestra una serie de reflexiones que, aun produciendo sus efectos en este momento, «beben» directamente de décadas anteriores; mientras que, la polémica y el artículo de José Luis Cano, pese a haber obrado sobre ellos el específico tratamiento deparado a este problema en años precedentes, responden de manera muy concreta a su momento histórico. Esto, que es obvio, necesitará de una explicación más detenida.

Por otra parte, no quiero entrar en el análisis sin dejar claramente delimitado que la dependencia de la carta de Juan Ramón con respecto a la polémica en cuestión no es, podríamos decir, de eslabón a eslabón, aunque así lo parezca. De todas maneras, el poeta andaluz conoció la polémica a través de la sucinta, pero exacta, descripción que José Luis Cano realiza en su trabajo. No obstante, su intervención epistolar responde muy directamente al deseo de jus-

tificarse personalmente frente al crítico y subdirector de *Insula* y de matizar algunas de sus opiniones en una suerte de juicio en el que el banquillo está ocupado por el juez. Sin embargo, y pese a lo dicho, la polémica no puede ser ignorada, pues ofrece el interés de plantear este problema en relación con su momento histórico («dentro» de la específica coyuntura histórica por la que atraviesa nuestro país en la inmediata postguerra) y de haber provocado en cierto modo la reflexión-justificación-crítica juanramoniana (escrita «fuera» de nuestro país y «fuera» también de preocupaciones históricas inmediatas). Veamos, pues, la polémica, la reacción a la misma y la carta de Juan Ramón.

¿Qué sentido tiene la polémica en cuestión? Podemos ver en ella el enfrentamiento de dos concepciones de la poesía. Por una parte, Noriega y Candela Mas representan la opción que se opone a las corrientes vanguardistas, denunciando la impopularidad de la poesía y proponiendo el camino poético a seguir para la solución del problema: la elaboración de una poesía de hondos contenidos. Por otra, Gabriel Celaya representa la opción que defiende *toda* la poesía contemporánea, sin excepciones, explicando las causas que están en la base del divorcio en cuestión, estado actual de la poesía y posibles soluciones. Aunque los efectos que procuran estas lecturas respectivas sobre la realidad histórica española no dejan de ser cualitativamente idénticos, sí son mostrativas, en cambio, de una lucha ideológica que enfrenta en este momento histórico concreto, de un lado, a aquéllos que con su crítica-censura intentan barrer toda una práctica literario-cultural propia de las vanguardias que, en nuestro país, culminan e inician su desaparición en los años de la Segunda República, favoreciendo esta actitud los intereses del régimen resultante de la guerra civil, que ha intentado de alguna manera construir un orden cultural nuevo (las generaciones que «alumbró 1936», que dice Noriega); y, de otra parte, Gabriel Celaya que intenta defender la herencia cultural del pasado reciente y el hecho poético en general, hijo de su época, época de crisis en este caso que determina reacciones poéticas de distinto tipo. Esta postura última, más racional y liberal, suponía, no cabe duda, apoyar esa práctica cultural republicana que en nuestro país intentaba ser barrida. Pero no conviene perder de vista que en cuestiones de base el enfrentamiento no existe: incuestionabilidad de la poesía, del poeta, etc. Tampoco conviene dejar a un lado el hecho de que en realidad las explicaciones dadas sobre el tan aludido divorcio, tanto por unos

como por el otro, resultan excesivamente vagas, no viendo, aunque Celaya aluda a la «época», las causas históricas de la, sin duda, existente separación. Pero sobre esto volveremos. Quiero señalar, finalmente, el origen ético de las intervenciones de Celaya, en las que comienza a descubrirse su compromiso de base existencial: su *estar-en-el-mundo* es un *estar-con-los-otros*. Por otra parte, su defensa de las vanguardias es no sólo defensa de éstas, sino también ataque a los nuevos cánones culturales que se intentan imponer.

¿Qué sentido tiene el artículo de José Luis Cano? Dentro de la ambigüedad que caracteriza su explicación de la impopularidad de la poesía actual, es un acierto no sólo denunciar esta situación, sino también buscar sus orígenes más allá de las circunstancias históricas que habían determinado la polémica en cuestión y en las que enmarcaba los límites del problema debatido. Efectivamente, su artículo, subtítulo «Al margen de una polémica», pretende ofrecer un poco de luz en el debate al poner sobre la pista de cuál es el momento histórico en que este divorcio comienza a observarse claramente, lo que no había sido señalado ni por Noriega-Candela ni por Celaya, obsesionados unos y otro, consciente o inconscientemente, por la consecución de unos efectos históricos inmediatos, desde unas posiciones literarias sobredeterminadas al parecer por unas posiciones políticas. Asimismo, constituye un acierto indagar cuál es la actitud que mantienen los poetas por lo que a este problema respecta. Y nada más lógico, por cuanto este divorcio es consecuencia tanto de la fase histórica concreta por la que atraviesa nuestro país como de la representación de esa situación histórica y consecuente actitud-reacción de los poetas frente a dicha situación. Hasta aquí los aciertos. Ahora bien, la omisión de una explicación del porqué de ese divorcio y del porqué en ese momento preciso, constituye la carencia más destacada de su trabajo. Error, no ya por omisión, sino directamente presente en dicho artículo, lo constituye el afirmar que tanto Unamuno como los Machado escriben para el pueblo, al igual que sus opiniones sobre la popularidad de García Lorca. José Luis Cano se ha dejado llevar por las apariencias y, al juzgar a los noventaiochistas Unamuno y Antonio Machado, ha aceptado como válida la lectura tópica que de los mismos ha venido haciendo la crítica, que los juzga como escritores comprometidos, realistas, testimoniales, etc. sin ver realmente la identidad básica con los llamados modernistas, tal y como Sánchez Trigueros ha dejado claramente demostrado en su trabajo «Modernismo, no-

venta y ocho y lucha de clases»³. Asimismo, por lo que respecta a sus opiniones sobre Manuel Machado, Cano se ha dejado llevar por algún rasgo del autor de *Alma*, como es la presencia del folklore andaluz, lo que no soluciona, con ser ya significativo, el carácter minoritario de su poesía. Lo mismo cabe afirmar por lo que a sus consideraciones sobre García Lorca concierne. José Luis Cano se ha guiado por las apariencias. Lo cierto es que tratar asuntos testimoniales o populares o invariablemente humanos o, de otro lado, la popularidad y facilidad de la escritura no supone que sus autores sean populares ni soluciona el divorcio de base de que hablamos.

Por otra parte, el que fuera director de *Ínsula* parece conocer, y padecer, su propia situación histórica al proponer a través de las palabras de Aleixandre las bases de una poética más «humana», lo que supone dar entrada en la poesía a la vida, destruyéndose así la torre de marfil de los poetas y procurándose que los poetas salgan al encuentro de los demás, dados los tiempos de angustia que corren. Tampoco parece muy acertado reducir el problema del público a cuestiones estrictamente literarias, cifradas en aspectos de contenido. Juan Ramón Jiménez no carece de razón al respecto. Finalmente, su deseo de que el poeta de Moguer mantenga una actitud cada vez más humana, al haber alcanzado ya la gloria poética, no es más que una declaración de buenas intenciones. De todas maneras, el panorama nos sirve para señalar que este poeta no es el más minoritario, pese a dedicatorias, sino tan minoritario como el resto de los poetas.

¿Cuál es el sentido de la carta juanramoniana? Pese a haber dedicado su antología a la inmensa minoría, el poeta andaluz parece hacerse eco del deseo expresado por José Luis Cano en el último párrafo de su artículo, moviéndole a elaborar una serie de precisiones sobre qué ha entendido y entiende por minoría, al tiempo que va a repartir unos varapalos, no exentos de razón, a algunos autores, de los que se afirma tópicamente su vocación mayoritaria. Esto explica el tono de justificación personal que recorre sus reflexiones y críticas. Según Juan Ramón Jiménez, podemos entender que la inmensa minoría no está constituida por un grupo o categoría social, sino por aquellas personas capaces, sea cual sea su situación social, de cerrar el virtual ciclo de la comunicación iniciado en sus

poemas. Este criterio supraclasista puede convertirse paradójicamente en una suerte de clasismo intelectual al apelar a una minoría capaz, sentimental e intelectualmente, de consumir su obra. Su minoría lectora se encuentra, pues, diluida en el cuerpo social. Ahora bien, su obra va destinada en principio a todos, aunque sólo un pequeño número de lectores la ejecutarán.

El autor de «Espacio» rechaza la tan traída y llevada torre de marfil, definiendo su obra como «azotea abierta», esto es, una obra en alto y para todos, ofreciéndose desde esa altura a los lectores. Su obra permanece en esta altura metafórica esperando a quienes puedan salvarla. Esta metáfora espacial cristaliza muy eficazmente su poética. La poesía situada por encima de lo bajo, fuera de toda mediocridad. Alto y para todos: aristocracia artística que diría Sánchez Trigueros. Su concepción del poeta corre paralela a la anterior: el poeta debe estar situado a determinada altura, lo que se traduce en el hecho de que Juan Ramón se considere a sí mismo como parte de una minoría desclasada.

Sus opiniones sobre Unamuno y Antonio Machado están en buena vía. No son populares en un sentido ancho del término. Pero, no se olvide, que tanto estos poetas como el mismo Juan Ramón Jiménez están afectados por la misma problemática. De todas maneras, resulta paradójico que se refiera a Antonio Machado como hombre de paseo solitario, tertulia burguesa y de libro. La referencia a esta clase social podría llevarnos a pensar que el poeta onubense es consciente de la situación social. No obstante, hemos de precisar que él habla desde su situación de intelectual desclasado, lo que explica que se refiera a burgueses, y proletarios *in absentia*, desde ese lugar privilegiado que él cree ocupar.

Caracterizar a García Lorca como un poeta popular, utilizando como criterio que tiene «eso», esto es, «emoción confusa, un movimiento (...) que palpita y hace palpar», nos pone sobre la pista de la inconsistencia crítica de su afirmación que roza poco menos que la infabilidad. Pero es más, esta afirmación remite tanto a la obra como a los lectores de la misma.

En cuanto a Vicente Aleixandre, de todos es conocida su evolución desde posiciones surrealistas a una poesía humana y solidaria, lo que se tradujo en una honda repercusión en los jóvenes poetas de postguerra. Pues bien, Juan Ramón Jiménez, al encarar esta nueva orientación aleixandrina, justo en sus inicios, no

ve el cambio que se está operando considerándolo una moda⁴. Él no puede por menos que desaprobador esta tendencia que tanto le preocupa, tal y como podemos ver en sus colaboraciones aparecidas en los primeros números de la revista puertorriqueña *La Torre*.

Tras estas puntualizaciones críticas, el poeta da su «idea jeneral». Recordémosla: los poetas se dividen en los que tienen voz de pecho frente a los que poseen voz de cabeza. Sólo los primeros pueden llegar virtualmente al público lector. Los demás, sólo a la minoría de la inmensa minoría. El poeta apela constantemente al sentimiento y emoción del que debe participar la minoría de creadores y lectores, quedando fuera el resto del público, dominado por la ideología de la utilidad. No divide a los poetas según otras concepciones que puedan poseer, poesía pura o intelectualista o poesía impura, etc.

El gran ausente de la carta es Gabriel Celaya, cuya reacción frente al artículo de Noriega desencadenó la polémica. Pero hay razones para no citarlo: no era todavía muy conocido como poeta, aunque hubiera publicado su primer libro en 1935, libro que no circuló realmente, y anduviera dando a la luz sus libros desde 1946. Podemos pensar que, de haberlo leído Juan Ramón Jiménez, le hubiera disgustado la ideología estética celayana tan llena de barro y eficaz coloquialismo por aquel entonces.

Para terminar, sólo cabe decir que las dos concepciones básicas que polarizan el panorama de la poesía española llevan a dar un distinto tratamiento a la cuestión del divorcio del poeta y del público, divorcio de difícil solución sólo literaria por cuanto no resultarán válidos ni el elitismo ni el populismo creador. Hay razones sociales, el sistema productivo y mercantil, la ideología economicista, etc., que hacen inviable una solución de este tipo.

(1981)

⁴ Juan Ramón Jiménez hace nueva profesión de fe en la poesía, juzgando la poesía española del momento —en una carta dirigida a Ricardo Gullón, fechada en Río Piedras el 16 de noviembre de 1952, incluida en el epistolario citado— en los siguientes términos: «También sigo creyendo, como siempre, con un Platón librado de homosexualismo, y con otros pocos, que la poesía es fatalmente sagrada, alada y graciosa y que su reino está en el encanto y en el misterio. ¡Qué error el de tantos poetas de hoy, cuando cantan, por querer ser *actuales*, lo fácilmente realizable! Por fortuna para mí, veo que ya empieza a pasar el error en España, error que comenzó después de mi jeneración y que llegó a una vía muerta cargado de realismo insuficiente». Extraña esta afirmación en tiempos de afirmación de la llamada poesía social.

EL LECTOR EN SU INMENSIDAD

Cuando, bajo cualquier pretexto o necesidad, se haga balance general de lo allegado por la cultura literaria contemporánea, y en ella se aloja no sólo la creación propiamente dicha sino también la cultura teórica y reflexiva, no me cabe la menor duda de que el lector, quiero decir, la categoría del lector y las reflexiones a partir de la misma sustentadas, nutrirán un tan importante como llamativo conjunto de aportaciones a dicho balance. Esto, que es algo muy conocido por especialistas y demás interesados, etc., tal vez sea ignorado por parte de los lectores de estas páginas, lectores que vienen hasta aquí como un modo de prolongar lo que sin duda es una estrecha relación personal e íntima con el universo de la literatura, buscando informaciones complementarias, confirmaciones de sus propios planteamientos, etc., sin plantearse graves cuestiones ni más preguntas que las derivadas de su propio y personal interés lector y de su acto de recepción.

A estos lectores –a ti, lector, probablemente– les interesa sobre todo el acto fundacional de su propia lectura, sin discutir aspectos textuales ni plantearse problema alguno acerca de la *verdad* supuestamente alojada en los textos. Estos lectores no tienen otra verdad que su lectura para sí. Pocas veces se sintieron un tercero en su relación con los textos literarios ni mucho menos tuvieron la necesidad de desaparecer, como ciertos críticos y filólogos, para dejar todo protagonismo y espacio al texto mismo y, aunque interpelados/conducidos estratégicamente por el discurso literario –sin partitura textual no hay ejecución lectora posible, como resulta lógico–, hicieron y deshicieron con el mismo, según su leal saber, entender y querer, no estableciendo diferencia entre lectura e interpretación por cuanto el texto significa para ellos, lectores, y no en sí. En este sentido, sólo cabe constatar el hecho de que el lector ha dejado de ser comprendido como un elemento pasivo del proceso de comunicación literaria para ser considerado un elemento activo de dicho proceso.

Esta situación de protagonismo actual del lector, en el espacio de las prácticas sociales y en el dominio de la reflexión, y la idea de que sólo existe la obra en cuanto que es ejecutada en la lectura, etc., lo que conlleva una reevaluación teórica de la misma, conduce paralelamente a la pérdida de influencia de ciertas posiciones

esencialistas e inmanentistas que, muy al contrario, defienden la existencia de lo literario como una propiedad textual permanente directamente ejecutable, que emplea cierto tipo de lenguaje especial, el literario, del que es posible incluso establecer sus propias reglas gramaticales, etc. Hace tiempo que se puso en entredicho la idea de la existencia de un lenguaje literario en beneficio de la idea más cabal de la existencia de un uso literario del lenguaje, lo que introduce un cambio de perspectiva más que notable, poniendo su acento además en los usuarios, autor/lector, y en el proceso comunicativo y sus convenciones.

Pues bien, la toma de conciencia de esta situación real por parte de algunos teóricos y, viceversa, el amplio eco que en las últimas décadas han tenido las teorías del lector, contribuyendo a que cada vez sea mayor el número de lectores que, alcanzando la mayoría de edad, por decirlo así, se desprendan de la peor herencia de la peor filología, la que alimenta la idea de la verdad permanente y única, ha permitido la apertura de un intenso debate y la posibilidad de nuevas perspectivas y el desarrollo de una mayor confianza y autosuficiencia del lector. Nunca como hasta ahora el lector había logrado tales cotas de reconocido protagonismo social y teórico. Nunca como hasta ahora había sido tanta su inmensidad.

No voy a referirme particularmente a las teorías que se han desarrollado a partir de la categoría del lector por no ser ésta la mejor ocasión ni éste el medio más adecuado. Sólo pretendía señalar con esta aguja verbal de navegación un fecundísimo rumbo de reflexión que ha afectado a las perspectivas sociológicas, a las puramente estéticas y, cómo no, a las semiótico-comunicativas. Todas ellas han contribuido, en mayor o menor medida, al debate con la vieja filología de la verdad literaria estable. Así, por ejemplo, en el dominio de la sociología, no sólo se han producido estudios estadístico-cuantitativos de la difusión y del público literario, sino también estudios del fenómeno de la lectura mediante encuestas y otros instrumentos para indagar en los rasgos y funciones de determinados sistemas ideológicos, por no decir la importante aportación al conocimiento de las condiciones sociales de la producción y recepción y el mercado de los bienes simbólicos. En el campo de la reflexión estético-literaria, fecundada por la fenomenología y la moderna hermenéutica, sobresalen los estudios de la influencia del público en la conformación de las propias obras al tener en cuenta el autor los

gustos o apetencias de los receptores; así como la llamada estética de la recepción, que trata de hacer una nueva historia de la literatura en tanto que historia de las recepciones de los textos. Desde la perspectiva semiótico-comunicativa, han sido sobresalientes las aportaciones de la pragmática, es decir, de la disciplina que se ocupa de las relaciones de los signos con sus usuarios y de las convenciones presentes o ejecutables en el proceso de comunicación literaria.

Todo lo dicho señala la parte visible de un importante iceberg de reflexión y cultura literaria, el iceberg del lector y de la función lectora en su inmensidad.

(1999)

MARTES DE CARNAVAL

Y la risa, ya se sabe, es un ruido molesto.

Gabriel Celaya

Gracias, maestro Valle Inclán, por prestarme el título de tu trilogía de esperpentos cosida por el asunto del militarismo para arrancar la navegación de hoy, martes y carnaval (día previo al desvaído miércoles de ceniza, frontera cuaresmal hoy socialmente abolida y más gris que nunca) en esta esperpéntica sociedad nuestra que anda disfrazándose día y noche. Disfraz sobre disfraz, las gentes acuden a celebrar un remedo de la fiesta, una simple mascarada, donde el latido de la tradición carnavalesca apenas se hace notar. Estas prácticas festivas han sufrido por lo general –siempre habrá excepciones– tal grado de mutación que convendría buscar otra palabra para nombrarlas, aplicándole así una nueva etiqueta verbal a lo que hoy se hace en discotecas, teatros y espacios municipales bendecidos, si no subvencionados, por la sonrisa amable de la autoridad y sancionados por el poder masivo de la retransmisión televisiva, aparte de convertidos en una mercancía que ponen en las manos tiendas, almacenes y agencias de viaje. Esto no es carnaval.

No es carnaval lo que se compra y se vende, lo que se representa, lo que se convierte en espectáculo y necesita de un público. El carnaval en su sentido y valor originarios no tiene escenario ni público ni actores, ni sabe de disfraces en tanto que instrumentos de simulación que en nada alteran, ni siquiera por determinado tiempo, la condición de quien los lleva. Tampoco conoce reglas ni reconoce jerarquías sociales ni sabe de valores ni respeta edades ni sexos. El carnaval se nutre de actos vitales, elementales y primarios, sin centro o excéntricos, provenientes de una situación de excepcionalidad en la que se suspende todo orden vigente, se pierde el miedo social, ignorándose toda distancia vertical u horizontal, toda prohibición y toda coacción. El carnaval originario es una colectiva situación de transgresión en la que el yo se abandona a sí mismo y se sale a los otros, se ríe vitalmente y da al cuerpo todo el protagonismo y toda la rienda suelta, anulándose y socializándose en la fiesta, fiesta que cala todos los espacios de la vida social, que no tiene un sitio fijo ni mucho menos un reglado escenario a la italiana. El carnaval «se vive», como razona Bajtín, un estudioso de la cultura popular y un conocido teórico. Ahora bien, el carnaval no tiene otra

certeza que la de su final. Así, el esclavo romano volvía a su esclavitud el 23 de diciembre, fin de las fiestas saturnales. Ésta es la única convención social aceptada, la regla suprema: todo debe quedar cómo estaba antes de la fiesta, ocupando lo alto su altura. Sólo queda la memoria de la experiencia antiautoritaria y el recuerdo de la fugaz materialización de la utopía, que indefectiblemente ocupa su no-lugar, como contradictorio alimento de la conciencia política —la fiesta altera momentáneamente relaciones y valores sociales— de los hombres: conciencia de la posible ruptura de los límites y conciencia trágica de los límites de la ruptura.

Tras lo expuesto, se puede deducir que la conciencia liberadora y trágica a un tiempo que queda como residuo de la tradición carnavalesca, en tanto que fiesta popular que tanto invierte/subvierte como legitima finalmente relaciones jerárquicas y de poder, es la que ha posibilitado el desarrollo y pervivencia de unas formas literarias carnavalescas, cuya raíz y acción claramente antiautoritarias ponen en cuestión todo cuanto toca en nuestro horizonte de cultura, haciendo posible fundamentalmente a través de la risa-mueca de una escritura grotesca de perfil bajo-realista, de indudable eficacia estética, con importante presencia de elementos burlescos, paródicos, groseros, bufonescos, caricaturescos, cómicos y antiheroicos, etc., la consecución de unos efectos desmitificadores y perturbadores que poseen una proyección finalmente social y política al mostrar la necesidad radical de la liberación del ser humano de su propia e histórica «esclavitud» y, en particular, de los grupos de seres humanos oprimidos, los máximos ejecutores del carnaval. Así, el deseo en tanto que movimiento enérgico de la voluntad no cumplida alcanza al menos una satisfacción verbal al corporeizar ficcionalmente la utopía de un mundo sin ataduras, de un mundo de libertad, de un mundo otro, en el que el cuerpo colectivo alcanza todo protagonismo.

Pero no sólo se ha hecho posible a partir de aquí una rica, inteligente, festiva y trágica literatura carnavalizada a lo largo de la historia, sino que también se han construido más recientemente algunos instrumentos de pensamiento como es el caso de la idea de carnavalización, debida al pensador citado, idea que sirve como categoría literaria para referirse a un tipo de literatura, así como sirve, una vez extrapolada, para explicar la literatura y las visiones artísticas en el seno de una significación no lineal ni totalizadora de la cultura, una cultura de la que Celaya sospechaba y se reía en su libro

carnavalesco *La higa de Arbigorriya*, poniendo el más allá en el más acá, defendiendo la semana laboral de cero horas, proclamando la fiesta y el presente sin futuro, haciendo sonar la risa-bomba de su trasunto Arbigorriya, a través de su espontaneidad festiva que degrada lo que toca:

¡Que viva lalá! ¡Que viva lalá! Arbigorriya explicó:
«Como Dios me ve al revés porque mira desde arriba,
yo ando cabeza abajo para verle como es.
Sé que ustedes no me entienden. Pero ¿hay algo que
[entender?

(2000)

CUESTIONES PRELIMINARES A LA ELABORACIÓN DE UN CONCEPTO DE NOVELA ANDALUZA

JUSTIFICACIÓN PREVIA

Que una universidad andaluza y una institución cordobesa convoquen unos *Primeros Coloquios de Estudio sobre Novela Andaluza*, como primer paso para tratar en el futuro otras cuestiones y aspectos de la literatura andaluza, tiene hoy más que nunca una concreta significación. No sabría decir cuál es ésta exactamente porque, entre otras cosas, el título de la convocatoria en su inmediata estrechez ofrece la posibilidad de distintas y encontradas interpretaciones provenientes, qué duda cabe, de las distintas nociones y concepciones que se posean de lo que para mí es la palabra clave del texto, pese a tratarse de un adjetivo estrictamente: «andaluza». Tampoco ayuda demasiado a delimitar este sentido específico la finalidad de estos coloquios abiertamente expuesta en el texto de la convocatoria: «La finalidad de estos coloquios –se nos dice– es establecer un contacto entre los que se preocupan por los aspectos críticos de la literatura andaluza y establecer un punto de partida para futuras preocupaciones y estudios». Todo sigue dependiendo, pues, del valor que cada uno asigne a esa «literatura andaluza». Es más, aunque no podemos ignorar que los organizadores de estas jornadas deben poseer una específica concepción del término en cuestión, es obvio que la significación última vendrá dada por el desarrollo de los coloquios. Sin embargo y pese a todo, se ha sentado una base, repito, multívoca, sobre la que vamos a disponernos a construir. No todo es, pues, simple vacío. Entendida de una u otra manera, de lo que se nos invita a hablar y a reflexionar es acerca de la narrativa andaluza. Desde luego no ignoro que hay evidencias para imponer este objeto de estudio, aunque éstas deben ser demostradas en su existencia real mediante la utilización precisa de determinado instrumental teórico, y todos sabemos que no faltan estudios y publicaciones que, con mejor o peor fortuna, se ocupan del mismo, sobre todo de la llamada nueva narrativa andaluza. Pero también tenemos evidencias y existen múltiples trabajos que se ocupan de esta narrativa conceptualizándola como española. Así, pues, a partir de una realidad dada –un nutrido grupo de obras y autores– comienzan a construirse objetos distintos de estudio que presuponen concepciones distintas, salvo en aquellos casos en que la utilización del primer adjetivo no tenga más valor que el de servir de

simple localización espacial de los autores o, como expone Álvaro Salvador en «Andalucía ¿una cultura nacional?» (*Argumentos*, 36, 1980), se añada a los mismos para ofrecer cierto toque de exotismo dulce y decorativo a su grandeza de genios o incluso con un sentido «de desprecio y menoscabo antes que signo de identidad cultural». Lo cierto es que, dados los tiempos que corren, la utilización de uno u otro adjetivo tiene una especial significación y es, para mí al menos, síntoma claro de distintas nociones al respecto. Es en este punto donde comienza a llenarse de sentido, del que me iré ocupando a continuación, una expresión que por supuesto sigue siendo equívoca. Este es el panorama que me ha distraído de la construcción directa de un concepto de novela andaluza. Había que reflexionar sobre algunas cuestiones preliminares, preguntarse por el objeto y por la actitud básica del investigador y no construir directamente sobre él. Todo ello sin perjuicio de ir aislando algunos materiales con vistas a la elaboración o no de un concepto de novela andaluza.

PRIMERA CUESTIÓN: EL ESTADO ACTUAL DE LA
IDEOLOGÍA REGIONALISTA-NACIONALISTA Y LOS
ESTUDIOS CRÍTICO LITERARIOS

Es algo demostrado, y gran parte de los andaluces lo intuyen o son conscientes de ello, que ha cobrado un vigoroso impulso la ideología regionalista-nacionalista andaluza. En muy poco tiempo se han operado unos cambios drásticos en este sentido. Es cierto también que las actuales posiciones ideológicas de gran parte de los andaluces acerca de la *cuestión nacional* tienen una fuerte peculiaridad con respecto a otros nacionalismos de países que conforman el estado español, ya que, parece ser, se intenta actuar desde estas posiciones ideológicas no tanto para construir una patria común andaluza, interclasista, como para luchar contra determinadas opresiones. Son las clases populares andaluzas las que han tomado en este sentido específico la cuestión nacional, como vía idónea para conseguir sus intereses específicos. Es, como dice Álvaro Salvador en su artículo citado, desde esta situación de clase desde donde puede tomarse un *hecho diferencial real* que pueda aglutinar una posible conciencia nacional de Andalucía, conciencia que está ya en proceso de formación⁵. Así, pues, parece estar claro que el regiona-

⁵ Pese a esta peculiaridad señalada, bien sabemos que el gran riesgo de estas posiciones nacionalistas es acabar en «la más falaz ideología burguesa», a decir de Lenin,

lismo-nacionalismo andaluz actual no aspira a ser interclasista, no hay nada común que esté por encima de la lucha de clases. Ciertamente, en los momentos tan fecunda como necesariamente contradictorios que vivimos, estas posiciones pueden ser transformadas y se puede perder una oportunidad histórica de cambio de la realidad social para caer en brazos de una interpretación burguesa, como es en su origen, de la cuestión nacional, multiplicando y no destruyendo los centros de poder conservador⁶. Estas nuevas posiciones han calado, como es lógico, la labor de muchos intelectuales andaluces que se han visto o se están viendo en la necesidad de investigar desde este presente inmediato todo un pasado histórico. En este sentido, afirmaba el profesor Domínguez Ortiz en la introducción a *Historia de Andalucía* (Barcelona, Cupsa, 1980): «La Historia surge cuando un pueblo toma conciencia de su identidad, quiere conocer sus orígenes y desea mantenerla. Los momentos de cambio, las épocas de crisis son especialmente propicias a la aparición de historias que unas veces son manifiestos ideológicos y otras proyectos de porvenir o confesiones en voz alta». En esta misma dirección o en sentido parecido se han manifestado otros muchos intelectuales⁷. Esta nueva situación ha posibilitado asimismo la aparición de diversas publicaciones sobre Andalucía, que no voy a

así como afirma que es necesario luchar contra la opresión del estado y no en favor de la ideología nacionalista. Para esta cuestión puede verse por ejemplo el artículo de Pierre VILAR «Sobre los fundamentos de las estructuras nacionales», en *Historia 16*, Extra V, Madrid, abril, 1978, págs. 5-16.

⁶ No es éste el lugar de profundizar más en esta cuestión. Véase, no obstante, el trabajo de Isidoro MORENO: «Regionalismo y clases sociales: el caso de Andalucía», en *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía. Tomo X: Andalucía hoy*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1979, págs. 249-254.

⁷ Podemos conocer por ejemplo las palabras de Manuel GONZÁLEZ JIMÉNEZ: «Hablar de Andalucía hoy significa preguntarse por las raíces de nuestro presente, rastrear en el pasado esas perdidas señas de identidad que nos definan como región o como comunidad diferenciada» (*En torno a los orígenes de Andalucía: La repoblación del siglo XIII*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1980, pág. 7); de ACOSTA SÁNCHEZ: «Pues bien, existe en esta tarea clave y urgente [la reconstrucción cultural de Andalucía] la necesidad de conocer con exactitud las bases de la misma» (*Historia y cultura del pueblo andaluz*, Barcelona, Anagrama, 1979, pág. 6); de Antonio Miguel BERNAL: «El regionalismo andaluz ha cobrado identidad (...); ahora, ¿quién toma la palabra?» («Andalucía: en busca de una conciencia histórica», *Historia 16*, Extra V, Madrid, abril, 1978, pág. 140), entre otras afirmaciones similares de otros tantos intelectuales.

enjuiciar ahora, de amplia envergadura editorial en algunos casos, que junto a otras iniciativas culturales en este sentido muestran con su simple presencia la existencia de una afanosa preocupación de los andaluces por sí mismos, por su pasado, presente y futuro. De este encendido ambiente no podemos sustraernos quienes nos dedicamos a la crítica literaria y, por qué no, éste ha podido ser uno de los puntos de arranque de estos coloquios que hoy nos reúnen. Como quiera que sea, considero una cuestión preliminar básica a la formulación de un concepto de novela andaluza y, por extensión, de esta literatura, advertir de los posibles riesgos y deformaciones que pueden sufrir nuestros análisis literarios y nuestras proposiciones teóricas.

Si, como parece ser, las actuales posiciones ideológico-políticas, de corte regionalista-nacionalista, de muchos intelectuales andaluces han sido las que en general nos han movido a preocuparnos por las cuestiones histórico-culturales andaluzas en un sentido que atraviesa las tópicas visiones decimonónicas y de primeros de siglo, el principal peligro serio existente en este sentido es dejar penetrar nuestros análisis por esas mismas posiciones y en consecuencia construir objetos de estudio que muy posiblemente no tengan nada que ver con la realidad histórica de los mismos. La explicación del sentido de un objeto literario debe venir por el análisis de dicho objeto en la realidad histórica que lo ha producido y *desde* unos supuestos teóricos apropiados para el conocimiento de las realidades históricas—cosa distinta es la significación específica que dichos objetos literarios puedan cobrar en uno u otro momento histórico—. Pero, insisto, la explicación cabal de su lógica productiva debe venir del conocimiento del momento histórico en que éste surge. Por esta razón no es pertinente partir de las actuales posiciones ideológicas señaladas a la hora de conocer los objetos literarios, aunque éstas nos sitúen en el origen de una necesaria revisión, porque, en nuestro caso, podemos atribuir valores nuevos del término «andaluz» a autores y textos que, andaluces o nacidos en Andalucía o relacionados con ella, con un valor específico que habremos de determinar en el análisis, han sido producidos desde otro momento de las relaciones ideológicas en el seno de la formación social española. Dicho de otro modo, podemos convertir en andaluz ahora, con los valores actuales que hoy está cobrando, lo que fue producido como «español» y podemos perder de vista que lo que ahora se «importa» no son productos comunes y simplemente literarios y, por tales, desinteresados, sino unos

productos artísticos e ideológicos con un sentido histórico que seguramente no es el nuestro. No se trata, pues, de cambiar de signo una literatura «nacional», sino de construir un conocimiento adecuado de la realidad literaria. Por tanto, el control y rechazo de esta actitud cognoscitiva básica conducirá a evitar el peligro de una sobredeterminación política de nuestros análisis y a impedir la asunción como propios de elementos que poco deben tener que ver, aunque intente su absorción, con la específica utilización actual que las clases populares andaluzas parecen hacer de la cuestión nacional. Y hago esta llamada, porque se hace necesario mantener «una conciencia profundamente materialista de nuestra propia *memoria histórica*», como dice Álvaro Salvador, una condición elemental para producir conocimientos no ilusorios.

Atendiendo a lo expuesto, no tiene sentido adentrarnos en la literatura andaluza desde unos supuestos esencialistas y evolucionistas, profundamente ahistóricos. Tampoco deben buscarse las señas de identidad andaluzas en una serie de actitudes o constantes estilísticas como simples ejercicios de virtuosismo lingüístico y dominio del neutral instrumento, cuando la lengua no es neutral ni es un simple instrumento, sino la condición material de la ideología, hecho diferencial este profundamente buscado al ser imposible contar con lo que se supone es el gran hecho diferencial: una lengua propia, distinta del español. Así, pues, sólo cabe mantener en todo momento una conciencia elementalmente histórica y una actitud dialéctica a la hora de enfrentarnos a lo que llamamos, lo sea o no, literatura andaluza. No caben aquí las vastas construcciones históricas en las que sólo se cambia un adjetivo y se restringe el campo de atención. El proceso de construcción del conocimiento de «nuestro» presente y pasado literario es una tarea todavía abierta.

SEGUNDA CUESTIÓN: LITERATURA ESPAÑOLA Y LITERATURA ANDALUZA

Señalaba anteriormente que existen distintas nociones y concepciones de la literatura andaluza. También he hecho referencia al nuevo sentido que está cobrando la oposición español/andaluz, coexistente con la vieja identificación de los mismos, como consecuencia de la situación histórica, y advertía del riesgo que supone imponer este nuevo valor que se gesta a un pasado literario que en su lógica interna no responde al mismo, pese a poder

existir determinadas «señas de identidad» andaluzas vertidas inconscientemente por lo general o presentes con o contra la voluntad de su autor –es obvio que los textos literarios dicen más de lo que su autor pretende afirmar– en las producciones que conforman dicho pasado cultural, ya que una cosa es la existencia de ciertas peculiaridades que conforman una «región» y otra la conciencia que posean de las mismas sus habitantes, sin pensar por ello en Andalucía como una esencia permanente⁸, tal como erróneamente lo hace Acosta Sánchez en su *Historia y cultura del pueblo andaluz*: «Tartessos, Bética y Al-Andalus –dice– marcan los tres grandes momentos de la historia de Andalucía. Y entre ellos, Al-Andalus representa la culminación de una línea cultural progresiva que se remonta al Neolítico». Asimismo expone: «En tal sentido, no reconocemos rupturas estructurales en los siguientes estadios de la historia de Andalucía. La formación social tartesia se despliega y enriquece, desde sus elementos esenciales, durante las presencias fenicia, púnica, romana, visigótica y árabe. Sólo con la implantación del modo de producción feudal se va a producir la primera ruptura, a partir del siglo XIII. La segunda tendrá lugar con la consolidación del modo de producción capitalista, en el siglo XIX». Es ésta una visión frecuente entre los historiadores, al partir de una idea de Andalucía como una realidad esencial e igual a sí misma en lo fundamental a lo largo de la historia.

Para plantear con ciertas perspectivas de éxito interpretativo la cuestión de la oposición o relación o unidad de la literatura andaluza y de la literatura española –hablo descriptivamente–, hemos de tener en cuenta un principio teórico fundamental: considerarlas en su raíz histórica y hallar con los medios teóricos

⁸ Véanse los artículos de Isidoro MORENO NAVARRO: «Primer descubrimiento consciente de la identidad andaluza (1868-1890)», «La nueva búsqueda de la identidad (1910-1936)», «Hacia la generalización de la conciencia de identidad (1936-1981)», en *Historia de Andalucía VIII. La Andalucía Contemporánea (1868-1981)*, de varios autores, Barcelona, Cupsa, 1980, trabajos que, aunque discutibles en algunos aspectos, proporcionan una totalizadora visión del problema. Por otra parte, resulta curioso que este movimiento de toma de conciencia de una realidad sea muy poco posterior a la división administrativa de 1833 que convierte a Andalucía en lo que hoy es: las ocho provincias meridionales de España. Con anterioridad el concepto de Andalucía era mucho más vago y en momentos todavía anteriores se oponían andaluz y granadino, tal como puede verse en el interesante trabajo de DOMÍNGUEZ ORTIZ: *La identidad de Andalucía* (Discurso del acto de investidura como Doctor *Honoris Causa*), Granada, Universidad de Granada, 1976.

oportunos una explicación histórica. Cualquier respuesta que se atenga únicamente a criterios lingüístico-literarios o a criterios extraliterarios traducidos en prácticas lingüístico-literarias, que por otra parte es lo más frecuente, no proporcionará una explicación suficiente de este problema. Esto no supone tanto acudir al fácil expediente de una gratuita y general descalificación de interpretaciones de este fenómeno como asumir la responsabilidad de un ajustado planteamiento del problema. En última instancia, lo que aquí se expone no es una cuestión de fe, sino la existencia de dos grandes vías teóricas, con sus múltiples presentaciones, que conciben los hechos literarios, respectivamente, como fenómenos artísticos esencialmente lingüísticos *relacionados* o no con la historia o como prácticas ideológico-estéticas verbales en su raíz históricas. Pero, sin más preámbulos, pasemos a exponer la tipología de respuestas a la cuestión capital planteada.

En el primer caso, esto es, entre quienes conciben la literatura como un discurso, esencialmente lingüístico, tenemos a quienes rechazan la existencia de una literatura andaluza en tanto que carece del hecho diferencial elemental: una lengua propia. La lengua que utilizan los escritores andaluces es la lengua española. Este mismo razonamiento lleva a dar carta de naturaleza a las literaturas (y nacionalidades) catalana, gallega y vasca. Propiamente no existe una literatura andaluza, aunque, como veremos después, los escritores andaluces introduzcan algunas formas o peculiaridades que, vengan de donde vengan, van a nutrir y no a negar la literatura española⁹. Dentro de esta misma problemática tenemos una reacción de signo opuesto: quienes pretenden hallar unos hechos diferenciales en la lengua hablada en Andalucía que muestren su identidad y, por tanto, la especificidad de su literatura. Valgan las palabras de Acosta Sánchez, extraídas de su trabajo citado (págs. 97-98), aunque referidas a un marco más amplio que el literario: «Pues si es cierto —expone— que el pueblo andaluz carece de lengua propia, también lo es que posee *su propia expresión hablada*, manifestación de su

⁹ En este mismo sentido la literatura hispanoamericana sería una literatura española. Ahora bien, ante la *evidencia* política de ser producida por totalidades históricas concretas, se hace necesaria la ampliación del concepto. Ya no se habla de literatura española, sino de literaturas hispánicas: una extensión de lo que es fundamental y unificador: la lengua española. Por otra parte, no son ajenos a las Historias de la Literatura Española algunos grandes escritores hispanoamericanos: un Rubén Darío, un Pablo Neruda, entre otros.

identidad. Estamos ante un caso de antropología cultural que en nada daña, ni condiciona, la personalidad de un pueblo. El caso se concreta en que *se habla castellano en andaluz*. Es decir, el andaluz no es un pueblo que *simplemente* habla la lengua de otro, sino que la *ha transformado* conforme a su propia identidad cultural (...). Son esa transformación y ese resultado nuevo los elementos que hay que valorar a la hora de hacer contar el elemento lingüístico como factor constitutivo de la nacionalidad andaluza» (de la literatura andaluza, podría afirmarse en nuestro caso). Siguiendo en esta línea de pensamiento, expone más adelante, tras citar a Bosch Gimpera, que el impacto étnico-cultural andaluz ha atravesado no sólo al castellano, sino al mismo latín y al árabe. En fin, dos variantes de una misma explicación difícilmente sostenible, porque no es ése el *lugar* –la lengua así concebida– de donde hemos de partir para explicar la especificidad de una literatura y, en el supuesto caso de que así lo consideráramos, la variante andalucista de esta misma respuesta habría caído en un doble error como fácilmente se desprende de algunos estudios lingüísticos al respecto¹⁰ y más en el caso de la literatura que es una producción eminentemente escrita. Por otra parte, ante el hecho de que el andaluz no es sino variedad lingüística del español, la de mayores posibilidades de futuro según parece, hay quienes buscan las señas de identidad, los hechos diferenciales, en una aproximación a la lengua árabe. Este fenómeno tan minoritario como disparatado no es sino hipérbole de la actitud básica descrita más arriba que no merece mayor tratamiento. Ya lo dice Álvaro Salvador en su artículo citado: «Pero de cualquier manera visiones misticadoras e ideologizantes del problema pueden crear bastante confusión: véase el folklórico intento de reivindicación de la aljamía o bien los coqueteos con el mundo y la lengua árabes. Estos caminos no llevan (...) a ninguna parte».

Hay otras interpretaciones globales de la literatura española y de la literatura andaluza que ven la esencia de las mismas en términos que sobrepasan, calándolos, los elementos lingüísticos. En definitiva, una visión esencialista. Por ejemplo, las teorías tradi-

¹⁰ Me refiero lógicamente a los conocidos trabajos de Alarcos Llorach, Dámaso Alonso, Manuel Alvar, Antonio Llorente, Gregorio Salvador, José Mondéjar, Julio Fernández Sevilla, José Andrés de Molina, Rafael Lapesa, Francisco Salvador, De Bustos Tovar, algunos de ellos desarrollados en la Universidad de Granada, tal es el caso sobresaliente del conocido *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Andalucía* (ALEA).

cionalistas que remontan la existencia de la literatura española y/o andaluza a la época romana, tal es el caso de Menéndez Pelayo en su «Programa de literatura española», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria* (Santander, Editora Nacional, 1941, vol. 1). De ahí que hable, por poner un caso, del español/andaluz Séneca. Otros prestigiosos intelectuales han procedido de manera similar llegando a aislar ciertos caracteres culturales presentes desde tiempos muy antiguos en la literatura española: Menéndez Pidal¹¹. En los críticos citados es indiscutible la unidad de ambas literaturas.

Hay, por otra parte, quienes sí hablan de una literatura andaluza, pero como esencia de la literatura española, llegando a aislar algunos rasgos específicos que, desde esta óptica vienen a enriquecer a la literatura española. La visión última más interesante en este sentido es la proporcionada por Antonio Gallego Morell en su «Preliminar» a *Historia de Andalucía, V: La cultura andaluza*, de varios autores (Barcelona, Cupsa, 1980, págs. 9-18), donde afirma: «En este cuadro general, dispar y complicado de una literatura nacional, hay que insertar, aislar o caracterizar al menos qué entendemos por una literatura andaluza o de Andalucía. Ante todo, no podemos reducir ni subestimar las creaciones literarias de Andalucía a un muestreo de documentos o de textos empapados de rasgos fonéticos originales y diferenciados de acuerdo con sus peculiaridades regionales. Los lingüistas pueden trazar una frontera del andaluz, pero ésta es inconcebible que la utilicemos para delimitar una frontera de mínima validez para las creaciones literarias (...) El fenómeno de la literatura andaluza —sigue exponiendo— es mucho más amplio y decisivo; lo que impone acotar los límites de nuestra atención enfocándola a la realidad de la poesía andaluza en la que podemos encontrar con toda nitidez la confirmación de una tesis que es primordial al enfrentarnos con la literatura andaluza: la de que esa literatura informa la andadura total y el perfil histórico de la totalidad de la poesía española, que no es posible trazar una historia de la poesía española, segregando de ella las voces andaluzas y que al trazar una historia, al reunir una antología de la poesía andaluza,

¹¹ En contra de estas posiciones, hoy en franca decadencia, se mostraron algunos como Américo Castro, que sitúa el comienzo de la existencia de España entre los siglos VIII y X, es decir, en tiempos de la invasión musulmana y del inicio de la Reconquista. Hoy día, sin embargo, se ha situado la formación de España como tal realidad histórica en fechas mucho más cercanas a nosotros.

nos encontramos con una historia o una antología de la poesía española». La aportación andaluza, según Gallego Morell, a la literatura española hay que cifrarla en la creación de un lenguaje literario, «vehículo esencial de toda la escritura literaria». Estos planteamientos, mostrativos de una concepción muy generalizada, tienen el máximo inconveniente de utilizar un criterio que es distintivo y unificador al mismo tiempo, lo que nos obliga a replantear el problema.

Pero antes no quiero dejar de aludir a una interpretación distinta del carácter esencial de la literatura andaluza con respecto a la literatura española: ésta es consecuencia de una alienación cultural del pueblo andaluz. No voy a entrar momentáneamente en precisar los límites cronológicos y de contenido de esta alienación, lo que sí quiero resaltar es la validez parcial de esta teoría para explicar la alienación y mixtificación de algunos rasgos culturales andaluces a lo largo del periodo histórico cifrado en el franquismo. Así, pues, desde estas posiciones esencialistas a lo más que se llega ya es a admitir cierto gusto por las formas, cierta predisposición *innata* para un género —la poesía, por ejemplo—, cierta pasión por el lenguaje por parte de los escritores andaluces, una manera de escribir —el tan citado barroquismo andaluz—, características que vienen a enriquecer a la literatura española, situando a estos escritores en la vanguardia de las letras hispanas. Esta literatura, desde este punto de vista, no es más que una literatura surespañola. Entre quienes priman más su atención, pues, a lo *exterior* que atraviesa el lenguaje y fragua los textos en textos literarios —lo exterior con sus múltiples variantes y sentidos: la sociedad, la economía, etc. (la pobreza o el subdesarrollo andaluz, tan comúnmente citados como criterios distintivos), el colonialismo, un ambiente geográfico y la meridionalidad (Díaz Plaja), un talante, el tan inefable «lo andaluz» que se pasea por la historia desde Tartessos a nuestros días o el «ideal vegetativo» de Ortega, que Sánchez Trigueros ha relacionado con *Sombra del paraíso* de Aleixandre— tenemos aquéllos que deducen o bien que ese *exterior* es parte de lo español —el tópico del pueblo colonizado y colonizador, al que también se refirió Ortega y Gasset en su *Teoría de Andalucía*— o bien, como ya hemos visto, que se ha erigido en esencia de lo español. Por otra parte, también existen quienes consideran este *exterior* lo suficientemente distintivo, alienado o no, para explicar la existencia de una literatura andaluza.

Una visión más de la literatura andaluza y de la literatura española, como de cualquier otra literatura, es la que apela no ya a criterios lingüísticos o contextuales, sino a su radical universalidad. En aras de un planteamiento del tipo «la literatura no tiene historia y es patrimonio común de toda la humanidad», su carácter de andaluza y/o española no es más que una apelación vacía, más decorativa que efectiva, estrictamente circunstancial. Si las concepciones hasta ahora vistas están situadas en un camino poco claro, ésta desde luego es la que más se aleja de darnos cuenta puntual de una realidad, aunque ciertamente se hable del «espíritu universalista» del pueblo andaluz y tengamos, por poner un caso, a un «andaluz universal»: Juan Ramón Jiménez.

Hemos asistido hasta aquí a una exposición quintaesenciada y por tal insatisfactoria de algunas de las nociones y concepciones de esa cuestión básica enunciada. En algún caso existe, si no un valor riguroso, sí al menos cierto valor deíctico para afrontar el problema. Pero esta cuestión exige no un simple planteamiento dentro del marco literario, por más lógico que nos parezca, sino un planteamiento histórico en su raíz, pues ésta es la lógica de las prácticas literarias. En este sentido vamos a ahorrarnos algún problema como es el de intentar hallar la especificidad o los rasgos diferenciales de una literatura en los orígenes más remotos de la historia, porque lo que nosotros consideramos hoy comúnmente literatura tiene un origen histórico concreto que se remonta al desarrollo de la modernidad burguesa. Así, pues, el origen de la literatura española o, hay que decirlo, literatura andaluza hay que cifrarlo en la transición entre el antiguo régimen feudal y el modo de producción capitalista, periodo de agudas contradicciones históricas especialmente en el sur de la Península, en tanto que es aquí donde se van a operar cambios decisivos con la expulsión de los moriscos y con el proceso de feudalización que traían las repoblaciones. Es en este momento histórico y no en Tartessos-Bética-Al-Andalus donde podemos comenzar a conocer en nuestro caso el origen de lo que hoy es Andalucía y el sentido de la práctica literaria de los andaluces. No podemos hallar una explicación de estas prácticas en la contradicción España/Andalucía, sino en la contradicción modo de producción feudal/modo de producción capitalista que va a desembocar, con un desarrollo no lineal, en la construcción de una totalidad histórica nueva, España, con unos aparatos políticos precisos, el Estado absolutista, con un funcionamiento específico sobre

los distintos niveles sociales, en el que se enfrentan de una parte los intereses de la nobleza y de otra los de la burguesía. Es ésta la lógica histórica de la llamada literatura andaluza. Desde este punto de vista no existe originariamente una literatura andaluza como esencia de lo español ni como parte de lo español ni mucho menos negada o alienada. El origen de lo que podemos llamar descriptivamente literatura andaluza es el mismo –no existe un *nosotros* y un *ellos* ahora– de lo que llamamos literatura española, ni mucho menos puede entenderse la «penetración» andaluza de la literatura española por poseer un «sobrante de identidad». No es de extrañar, pues, que sean autores «andaluces» productores y reproductores también de unos nuevos valores no específicamente andaluces, ligados en gran medida a concretos intereses: desde los proyectos épicos de un Fernando de Herrera a la denuncia y crítica de la problemática de España, de la España de, curiosamente, «pandereta» de un Antonio Machado, sin olvidar al humanista Nebrija (o Lebrija) y a tantos otros que fácilmente podríamos citar.

Sin embargo, esto no impide que comience a acusarse una nueva noción de Andalucía en aquellos momentos para designar los cuatro reinos meridionales de España, noción que se va imponiendo a la hasta entonces habitual distinción entre Andalucía la Baja y Andalucía la Alta, sobre todo al ser expulsada la minoría morisca. Esa noción que en nada niega lo español puede verse en Cervantes o en un Quevedo o, en contraposición a Castilla, una realidad que tampoco se corresponde de uno a uno con lo español, en *El Pasajero*, de Suárez de Figueroa, como expone Domínguez Ortiz. Pese a todo, no sólo fue Andalucía la última región en formarse de todas las que constituyen el estado español, excepción hecha de los recientísimos brotes, sino que los andaluces no han tomado conciencia de sí mismos hasta épocas muy recientes de la historia de España.

A partir de aquí, y hasta ahora, el sentido último de lo que descriptivamente vengo llamando literatura andaluza es el sentido de lo que se presenta como literatura española, aunque existan específicas visiones de Andalucía en obras literarias de escritores andaluces (y no andaluces) sobre todo a partir de los comienzos de una toma de conciencia de la identidad de Andalucía, en el siglo XIX, visiones románticas y trágicas esencialmente que van a desembocar en una visión desmitificadora y de denuncia a lo largo de este siglo, coexistente con aquellas visiones ya tópicas, tal como expone

Manuel Bernal Rodríguez en su interesante trabajo «La Andalucía conocida por los españoles», en *Historia de Andalucía, VIII*, citada. Pero el hecho de que se hable de Andalucía, de que esta región pase a ser objeto de atención, no quiere decir que exista una literatura andaluza, sino en todo caso que existe una conciencia, tópica o no, más o menos deformada, que actúa como síntoma de que una realidad social se encuentra en movimiento, en transición. En el caso de Andalucía también hay una particularidad que incide de manera específica en el desarrollo de su última actividad cultural y política: es el específico papel que juega en el conjunto del estado español, papel asignado por la propia burguesía andaluza, de base agraria, que ha propiciado un fuerte centralismo y ha boicoteado en su interés el proceso de industrialización que comenzó a adquirir importancia en el siglo XIX. Por tanto, no es del todo válida la oposición centralismo estatal/Andalucía, sino burguesía andaluza/clases populares andaluzas. De ahí que, ante la toma de conciencia de esta realidad, se haya tomado por parte de los andaluces la cuestión nacional para combatir, con estas armas ideológicas propias de la burguesía, a la misma burguesía andaluza, en un frente que lógicamente abarca la totalidad del estado. De ahí que los escritores nacidos en Andalucía, conscientes de esta realidad, se piensen a sí mismos como andaluces y en el marco de una forma ideológica burguesa presenten una lucha ideológica contraria en algunos casos a quienes les dan su sentido como escritores en última instancia, aunque desde el siglo pasado éstos hayan cuestionado el sentido de la función social que los justificaba. A partir de aquí se comprende todo el proceso abierto de visión del pasado, aunque muchas veces esta búsqueda sea consecuencia de una ideologización de lo que realmente es un hecho diferencial. Es a partir del momento presente cuando podemos comenzar a hablar de la posibilidad de existencia no ya de una literatura andaluza, sino de una serie de prácticas, entre las que caben las literarias, de tono específicamente andaluz en un sentido más que estrechamente nacional, y enfocadas a la consecución de unos objetivos concretos en Andalucía y en la totalidad histórica a la que pertenece. Ésta es la todavía virtual peculiaridad de la cultura andaluza frente a culturas de otras nacionalidades del estado español que toman en su sentido originario la cuestión nacional.

Por todo esto, la mirada al pasado de los andaluces, en nuestro caso a la literatura producida en Andalucía, debe estar en función no de recuperar lo que nunca ha existido, sino de mirar

con conciencia histórica para conocer el resultado final que hoy somos y actuar en consecuencia.

CUESTIÓN FINAL: ¿ES PERTINENTE LA ELABORACIÓN DE UN CONCEPTO DE NOVELA ANDALUZA?

Al plantear desde una perspectiva global la cuestión literatura española y literatura andaluza, he dado mínima respuesta al problema que al principio me planteaba acerca de la pertinencia o no de la elaboración de un concepto de novela andaluza. Mi respuesta se reduce a que es imposible deslindar hoy por hoy ambas literaturas o, mejor dicho, que no existe sino un conjunto de prácticas literarias que adquieren su sentido en el seno de la formación social española, que obviamente en ningún momento es estática ni igual a sí misma ni, por lo tanto, inmutable. De todas formas, aunque inmersas y empapadas en ese origen, sentido y funcionamiento, las producciones literarias andaluzas –insisto, hablando descriptivamente– pueden poseer ciertos rasgos o peculiaridades, tal como indica –sin valor de conocimiento y por poner un ejemplo– la polémica que se entabló en los años del realismo social entre algunos escritores de esta tendencia ideológico-estética y algunos andaluces (la polémica en cuestión no resiste un mínimo análisis en tanto que las peculiaridades resaltadas no eran patrimonio exclusivo y, por tal, distintivo de los escritores andaluces, sino propiedad también de otros muchos escritores no andaluces y contra las que se situaron incluso un numeroso grupo de escritores de Andalucía. Baste saber que la polémica se inició por parte de los sociales a la sombra de un poeta andaluz, Antonio Machado, y teniendo muy cercano el cívico ejemplo de un Vicente Aleixandre humanizado). De todas maneras que señalaran en esta dirección, aunque equivocadamente, tiene por sí mismo un sentido. Desde luego algo debe haber, pero ya sabemos el funcionamiento estructural a que está sometido¹². Ésta es, desde mi punto de vista, la realidad literaria hasta ahora.

¹² No podemos olvidar en este sentido la exposición que José Luis ORTIZ DE LANZAGORTA efectúa de las objeciones que se han formulado a la narrativa andaluza tanto por la «derecha» como por la «izquierda» en su libro *Narrativa andaluza: doce diálogos de urgencia* (Sevilla, Universidad de Sevilla, 1972). Una defensa más concreta es efectuada por este crítico en el apartado «Tonos para una legítima defensa» de la introducción al extenso trabajo *Introducción y proceso de la nueva narrativa andaluza* (Sevilla, Diputación Provincial, 1976).

Por esta razón, y aunque valoro positivamente el gran esfuerzo que supone partir prácticamente desde cero¹³, creo necesaria una revisión de algunas posiciones críticas que sí dan por existente la narrativa andaluza, arguyendo razonamientos como los que siguen de Ruiz-Copete: «Hay que considerar –dice en su libro citado (págs. 12-13)– que si determinadas circunstancias condicionan al hombre por qué entre ellas no han de estar la geografía y sus derivados: el clima, las formas de vida, el dialecto, las peculiaridades idiomáticas o los niveles de desarrollo... si la meridionalidad, por otra parte, constituye, como está demostrado, un factor adjetivo pero suficiente para influir en las formas de vida y el novelista se nutre fundamentalmente de una experiencia de vida y de su observación, ya se está ante la presencia de dos premisas que no impiden la posibilidad de una conclusión positiva respecto de la existencia de una narrativa peculiar andaluza». O este otro razonamiento, previo al anterior citado y más apresurado, de Ortiz de Lanzagorta, en su referido libro: «Se reúnen aquí –dice en pág. 41–, en esta primera serie de indagaciones y tanteos sobre narrativa andaluza, algunas fichas de textos, algunos apuntes de conjunto que me parecen coherentes, unas breves notas de aproximación –más subjetivas que críticas– y doce primeros encuentros, mitad diálogos, mitad impresiones un tanto surrealistas, con algunos narradores vinculados al Sur por nacimiento o residencia, y que de alguna manera

¹³ Me refiero a los trabajos de ORTIZ DE LANZAGORTA y RUIZ-COPETE, citados. Ese «prácticamente» restrictivo obedece a que se publicaron previamente algunos artículos y encuestas sobre el tema de la nueva narrativa andaluza, tal es el caso de la encuesta de Miguel FERNÁNDEZ BRASO, «¿Una narrativa andaluza?» (*Pueblo*, Madrid, 11 de agosto de 1971), que obtuvo desigual respuesta de importantes novelistas andaluces; o el artículo de Dámaso SANTOS: «El impulso narrativo andaluz» (*Pueblo*, Madrid, 14 de julio de 1971). Otros artículos aparecieron en *La Estafeta Literaria*: «Una especie de panorama», de Antonio IGLESIAS (núm. 465), y «¿Puede haber una narrativa andaluza?», de Manuel GARCÍA-VIÑÓ (núm. 478); así como en *Reseña*: «Narrativa andaluza, ¿bombo o bomba?», de Carlos ROMERO (núm. 55). Tampoco se puede olvidar el trabajo de Alberto NAVARRO, *Fernán Caballero y la narrativa andaluza* (Cádiz, Publicaciones de la Caja de Ahorros de Cádiz, 1973). Recientemente se han elaborado estudios e introducciones a publicaciones antológicas de esta narrativa por parte de José Antonio FORTES y Rafael DE CÓZAR. Por último, este tema ha sido tratado en el conjunto de un panorama de la literatura andaluza en el volumen 2 de *Andalucía*, Fundación March, del que es coautor Antonio SÁNCHEZ TRIGUEROS, que se ocupa de la literatura contemporánea andaluza; y en la voluminosa *Historia de Andalucía*, citada, ocupándose de la literatura contemporánea Jorge URRUTIA.

lo tienen presente en su vida, no sólo en función de un talante, de una razón de ser, sino en el afrontamiento de su propia y personal manera de escribir, en su vocación literaria y (...) en las coincidencias y constantes lingüísticas, estéticas y temáticas que pudieran darse en el conjunto de sus obras».

Ante estas y otras afirmaciones, como las que en concreto formula Ruiz-Copete en su trabajo –la actitud ética-estética, la universalidad y capacidad de «observación» del escritor andaluz, la determinación de la narrativa andaluza por el contorno más elementalmente natural: palpito cósmico, el agua en tanto transparencia, el sol o culto al calor; las constantes realista y muy especialmente barroca en el escritor andaluz, fruto de factores históricos y geográficos-ambientales; el origen y destino populares de su actividad literaria, etc.– y la conclusión a que llega: «que lo que realmente importa de una obra literaria es su calidad específica por encima de más o menos razonables motivaciones históricas o delimitaciones geográficas», no hay más remedio que detenerse mínimamente, pese a haber ofrecido ya una respuesta global a este tipo de planteamientos en el apartado anterior. Así, la primera cuestión que llama la atención es la determinación por una parte geográfico-ambiental y por otra histórica a que está sometida la literatura y novela andaluzas. Desde mi perspectiva, no se pueden distinguir estos dos tipos de determinaciones, natural e histórica, ya que un análisis de nuestra inmediata realidad nos demuestra que los elementos geográficos-ambientales están sometidos a una visión y función históricas por parte de los individuos, pasando a ser así elementos históricos en su raíz. No existen dos órdenes distintos de determinaciones, sino uno sólo: una determinación histórica.

Otra cuestión de interés es la que se refiere a las dos constantes, realista y barroca, que se observan en los escritores andaluces. Se habla del barroquismo andaluz ciertamente e incluso he podido leer que el romanticismo fue una hipérbola sentimental del barroco¹⁴, pero no conviene desplazar las cosas de su sitio, esto es, de su momento histórico. Será el análisis en su base histórica de esas

¹⁴ Véase la introducción de Antonio PRIETO a «La Literatura Andaluza», en *Historia de Andalucía*, V, *op. cit.*, pág. 99. Conviene ver además el trabajo de Emilio OROZCO DÍAZ: «Sobre manierismo y barroco en la narrativa contemporánea», en *Novela y novelistas. Reunión de Málaga 1972*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1973.

supuestas constantes el que nos dará explicación en todo momento no del valor que tienen como constantes reales, sino del nuevo sentido de cada nueva práctica y en todo caso del por qué histórico que nos lleva a considerar la existencia de una constante¹⁵.

En fin, podría seguir en esta dirección, mostrando mis reparos a algunas afirmaciones –el origen y destino populares de esta producción, cuando otros afirman su elitismo¹⁶, las peculiaridades idiomáticas, etc.–, pero voy a dejar aquí mi exposición, insistiendo en que estas reflexiones que dan por existente la narrativa andaluza, así como las que niegan su existencia desde posiciones teórico y críticas idénticas en su base, están sustentadas en una problemática que hace difícil la simple y directa aceptación de sus conclusiones. De todas formas, esto no me impide reconocer sus importantes aportaciones a la cuestión que hoy nos ocupa en estos coloquios. Ese acarreo de materiales, de noticias, de datos son imprescindibles y muy de agradecer. Queda, pues, escrito. Y termino, pero no con mis palabras, sino con las de Ortiz de Lanzagorta: «Entonces, quizás no importe demasiado que todo quede en tablas –final aplazamiento– y nada aquí se diga de lustrosas omegas, sesudas conclusiones o mensajes dispuestos al cultivo sistemático». En efecto, nada de lustrosas omegas. Estamos en el principio.

(1983)

¹⁵ Una explicación del fuerte arraigo del barroco en Andalucía la ofrece Álvaro Salvador en su artículo citado: «De cualquier modo pienso que la falta de ocho siglos de feudalización es un hecho que debió pesar incluso en los nuevos pobladores, y esto sí debe ser un elemento diferencial a tener en cuenta. Aunque sólo sea por la influencia que tuvo en la etapa posterior, es decir, Andalucía en los siglos XVI y XVII se «barroquiza», se inunda materialmente de “escolasticismo” para compensar la anterior carencia».

¹⁶ «Pero naturalmente –dice Gallego Morell en su trabajo citado, pág. 15– que esta pretensión y estos logros de crear un lenguaje poético –Góngora, Bécquer– llevan a la literatura a despegarla del nivel del lenguaje de la calle, a convertirla en elitista: esa «minoría» de que hablaba Juan Ramón. Acaso sea éste el rasgo más diferencial con lo estrictamente castellano». En este sentido puede verse mi trabajo «Una carta de Juan Ramón Jiménez sobre la cuestión poeta/público», en *Criatura afortunada (Estudios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez)*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de literatura Española, 1981, págs. 39-51, recogido en este mismo libro.

LITERATURAS DE ESPAÑA & HISTORIA

En los últimos meses hemos asistido a una interesante polémica historiográfica y política sobre la Historia de España en tanto que disciplina escolar, a raíz de un no muy riguroso informe de parte de la Academia de la Historia sobre los defectos de la enseñanza de la Historia en la educación secundaria. No me ha parecido mal este debate que ha encontrado en las hojas de los periódicos el medio de su proyección pública. Dado que las disciplinas escolares no constituyen dominios de conocimientos absolutamente objetivos, y mucho menos tratándose de materias que se ocupan de *nosotros mismos*, es más, dado que son instrumentos de indudable proyección política por cuanto afectan con carácter obligatorio a los ciudadanos españoles en determinada fase de su vida, todo lo que suponga pensar, y hacer pensar, con las ventanas universitarias, académicas y profesionales abiertas resulta positivo. Tampoco resulta inconveniente ese continuado esfuerzo de pensarnos y de someter nuestra identidad histórica al análisis, ya que tales reflexiones vienen a demostrarnos que somos el resultado de una construcción, lo que tiene el saludable efecto de romper con todo esencialismo histórico.

Pues bien, aunque el simple resumen de las cuestiones debatidas y posiciones enfrentadas llenaría varias páginas, no debe olvidarse que en su base lo que se puso en discusión es el concepto –y su enseñanza– de España como entidad histórica y sus relaciones con otras entidades como Cataluña, Euskadi, Galicia, etc., al calor de la situación actual de auge de las ideologías nacionalistas. En cualquier caso, lo que ha quedado en evidencia tras el debate han sido los interesados *excesos* nacionalistas de uno u otro signo, reclamándose de manera clara la necesidad de la construcción y enseñanza de un relato histórico que dé cuenta de la formación y desarrollo de la compleja realidad histórica de España sustentado en unas bases materiales, es decir, que prescinda de formulaciones ilusorias y pseudohistóricas y que aporte a los individuos una conciencia histórica realista y veraz que les permita conducirse críticamente en su propio medio histórico y defenderse de mistificaciones, etc.

Esta polémica sobre la enseñanza de la Historia, que ha dejado de lado, por lo que conozco, el tratamiento escolar que debe darse a la enseñanza de la Historia de las Literaturas de Es-

paña –las escritas en español, catalán, gallego y vascuence–, me ha hecho recordar la existencia de una publicación monográfica holandesa que recientemente daba los resultados de una encuesta, en la que participé, sobre la forma de presentar históricamente las tradiciones literarias españolas una vez superada la etapa de la España monocultural y monolingüe alimentada por el franquismo. La verdad es que, como plantea Andreu van Hooft en la introducción del número 14 de *Foro Hispánico* (Amsterdam, 1998), se ha producido entre nosotros durante las dos últimas décadas uno de los ejercicios más interesantes de civilidad: el reconocimiento y aceptación de la diversidad cultural como una de las características fundamentales del estado español. En el ámbito de las letras, esta aceptación ha dado lugar a la aparición de ediciones bilingües, traducciones, secciones en revistas y suplementos culturales de la prensa diaria dedicados a dar cuenta crítica de la literatura en catalán, gallego, vascuence, etc. Se viene produciendo un efecto obvio de convergencia entre dichas literaturas, aparte de compartir actitudes poéticas, aspectos temáticos y formales que alcanzan una existencia multicultural y supranacional.

Esta publicación cuenta con cinco artículos panorámicos en los que se reflexiona sobre el hispanismo ante la España autonómica (Germán Gullón), los contextos europeos de la literatura vasca (Jon Kortazar), la perspectiva catalana (Isidor Cònsul), la poesía y narrativa gallegas (Luciano Rodríguez) y la poesía hispánica de fin de siglo (Antonio Jiménez Millán). Pero lo más interesante es el resultado de la encuesta, en la que se preguntaba por la forma ideal de presentar las tradiciones literarias peninsulares y por el fundamento de tal elección. El encuestador ofrecía cinco opciones posibles en relación con la primera pregunta: 1) Elaborar una historia de las literaturas peninsulares; 2) Una historia de la literatura para cada tradición; 3) Una historia de la literatura española con sendos capítulos, partes o volúmenes dedicados a las otras literaturas; 4) Una historia de la literatura vasca o catalana o gallega que incluya un capítulo, parte o volumen dedicados a la literatura española; 5) Otras respuestas posibles. Como el lector habrá podido deducir, la primera opción no distingue rango entre las cuatro tradiciones, la tercera y cuarta sí distinguen entre un tronco central y una periferia como criterio que determina la perspectiva desde la que se cuenta la historia de una u otra tradición literaria. La opción

quinta se ofrece abierta para quienes no consideran válido el criterio lingüístico como criterio fundamental.

Pues bien, casi el cincuenta por ciento de los encuestados, de los cuatro ámbitos lingüísticos, opta por una forma ideal de una historia conjunta y comparada de las mencionadas literaturas de España, argumentándose que esta opción implica la existencia de sendas historias de la literatura. La opción segunda ha sido elegida por el veintiseis por ciento y la mayor parte de los que la han elegido argumentan que podría darse noticia de las relaciones entre una literatura y las otras, si bien el criterio triádico de una lengua-una literatura-una historia resulta fundamental. En tercer lugar figura la opción quinta con un veinte por ciento. Al ser sus respuestas abiertas, los resultados son variados, si bien se parte de la necesidad de superación de los modelos histórico-literarios tradicionales. Las opciones tercera y cuarta son las menos señaladas, con un seis y dos por ciento respectivamente. Cabe concluir que se ve factible la realización de una historia comparada de las cuatro tradiciones literarias españolas como complemento de las historias particulares de cada literatura que hoy existen. No resulta ésta una opción descabellada, pero mi respuesta y respectiva argumentación, que forma parte de la opción quinta, la expondré a continuación.

(2000)

¿QUÉ HISTORIA DE LAS LITERATURAS DE ESPAÑA?

En el artículo anterior hago referencia a la famosa polémica acerca de la enseñanza de la Historia de España y a la conveniencia de plantearse algunas cuestiones relativas a la forma de presentar históricamente las tradiciones literarias de España, las escritas en español, catalán, gallego y vascuence. Concluyo resumiendo una encuesta existente a este respecto en la que se veía factible por casi un cincuenta por ciento de los encuestados la realización de una historia comparada de las cuatro tradiciones literarias españolas como complemento de las historias particulares de cada literatura que hoy existen.

Frente a esta opción, hubo quienes expusimos la necesidad inicial de cuestionar los modelos histórico-literarios tradicionales (también el comparatismo de esta estirpe), modelos de base romántica cuando no positivista, tratando de superar el empirismo en su peor faceta, la acumulación de datos e informaciones puramente externos, biográficos sobre todo, la crono-genealogía descriptiva y los determinismos ingenuos. En este sentido, un investigador encuestado abogaba por la presentación de una historia de las literaturas peninsulares como «sistema» de relaciones entre unas y otras al hilo de las nuevas teorías que no consideran aisladamente los hechos literarios, por lo que no separan sus facetas lingüístico-comunicativas de las sociales ni éstas de las estéticas, investigando los procesos concretos de comunicación literaria; otros optaban por ordenar la historia fundamentalmente a partir de criterios como los de los géneros o de los temas literarios, dejando de lado todo afán historiográfico de proyección nacionalista. Un conocido profesor y crítico literario, José-Carlos Mainer, quien define la «historia de la literatura nacional» como una convención ideológica del siglo XIX que identifica una literatura con una lengua y proyecta sobre la amalgama una cierta voluntad de destino común, plantea la existencia de problemas de tangencia cultural en el marco de la llamada «literatura nacional» en el caso de la literatura de Cataluña o Galicia escrita en español, de los escritores bilingües o de los fenómenos transversales a todas las lenguas del ámbito hispánico, proponiendo que el lugar de los estudios histórico-literarios no nacionales sea un amplio marco de historia institucional intelectual y de las mentalidades, alimentado por una activa interpretación de los textos.

Por mi parte, prevenido de todo exceso nacionalista, consciente de las estrechas relaciones que permanentemente se establecen entre conocimiento e interés, partidario de una idea de la teoría de la literatura como una teoría crítica de la cultura, instrumento de emancipación de los seres humanos más que de legitimación de identidades con base real o imaginaria y conocedor respetuoso por experiencias lectoras y vitales de la diversidad cultural existente en España, proponía adoptar una perspectiva histórica en la que obraran estudios y análisis de base sociológica y semiótica, esto es, una perspectiva que no lleve a ignorar aspectos del origen, funcionamiento y proyección sociales ni los relativos a los aspectos comunicativos, codificadores y signícos de los textos literarios, lo que supone la necesidad de desplazar del horizonte de conocimiento histórico no sólo todo recuento acumulativo externo, etc., como ha quedado dicho, sino también criterios linealmente material-lingüísticos o exclusiva y autónomamente estéticos, integrando tal estudio histórico en una perspectiva compleja que atienda a la lógica de la producción literaria como actividad social, abarcando el estudio del proceso de su institucionalización, sin abandonar la perspectiva de su dimensión signica en diálogo con otras prácticas culturales y lenguajes artísticos.

El empleo de esta perspectiva, cuya ambición cognoscitiva no proviene de otra cosa que de la búsqueda de una forma ideal de trabajo histórico, ayudaría a que los investigadores evitaran el lineal y renovado empleo operativo de la disciplina histórica como un instrumento de legitimación/construcción de ideologías nacionalistas, sin que ello les llevara a ignorar la dimensión práctica de toda actividad en este sentido por cuanto ésta arrastra y construye una selectiva memoria del pasado sirviendo para mantener actuante en una sociedad una determinada clase de experiencia histórica. Todo ello sin perder de vista que la disciplina de la historia no es sino el resultado del cruce o diálogo de diversas perspectivas y estudios particulares, rechazándose hoy por hoy la idea de la historia entendida como totalidad guiada por algún principio de carácter universal.

Una vez reconocida la existencia de un cualitativo dominio de estudio, el de las obras literarias, surgidas en diversos cruces espacio-temporales, peninsulares e insulares, con sus respectivos estratos, niveles y jerarquías, en diversas lenguas y horizontes de cultura que, en el caso de los existentes en España, no se com-

prenden por sí mismos sino en su relación, habría que afrontar las distintas soluciones discursivas para trasladar los resultados de las investigaciones históricas desde la perspectiva brevemente justificada, tratando en pie de igualdad aquellas prácticas literarias que se diferencian entre sí por razones culturales y lingüísticas, articulando su exposición en un discurso único que narre coherentemente lo que suponen en su propio espesor cultural y en su coexistencia en la formación social española mediante la creación de instancias de la narración que representen a estas culturas literarias, sin que ello impida el empleo de categorías de proyección universal.

Aunque soy consciente de la serie de dificultades que este ideal de conocimiento histórico conlleva, espero que al menos sepamos identificar, aunque sea por vía negativa, qué historia queremos del arte de la palabra ya sea en español, en catalán, en gallego o en vascuence.

(2000)

CULTURA LITERARIA *PUNTOCOM*

Nos ha tocado vivir un mundo heterogéneo, complejo y mutante, un mundo que nos exige un continuado esfuerzo de adaptación a las nuevas condiciones sociales, ideológicas, científicas y técnicas, un mundo que empieza a desarrollarse con fuerza en lo que se viene llamando la era digital y que ensaya nuevos rostros del capitalismo postindustrial. Tengo la impresión de que nuestra vida, al igual que nos ocurre en un viaje aéreo, marcha a una velocidad impresionante, aunque en apariencia nuestros movimientos en el interior de nuestra esfera de acción, como ocurre en la cabina de un avión, sean los habituales y rutinarios. Pero si miramos por la ventanilla de la reflexión y hacemos el superior esfuerzo de romper nuestra naturalizada relación con la realidad mediante algunas comprobaciones, nos percataremos del movimiento en el que nos hallamos inmersos realmente. Tomar conciencia del mundo que nos rodea resulta imprescindible para apurar y vivir intensamente el tiempo que nos ha tocado en suerte habitar.

Expongo estas consideraciones iniciales para que comprendamos y valoremos las posibilidades que para nuestra vida entera y, en particular ahora, para la cultura literaria, encierra el espacio que se nos ha abierto al otro lado de la pantalla del ordenador: el espacio digital, un espacio todavía más inmenso cuando es soportado por una red de servidores o potentes ordenadores que posibilitan la utilización en tiempo real de información y conocimiento en cualquier situación y de forma interactiva, un espacio ubicuo que comienza a abrirse a un espectro no especializado de usuarios y que es capaz de soportar una gran cantidad de información sin verse limitado en su accesibilidad. Estamos asistiendo, como afirma el sociólogo Manuel Castells, a la consolidación de un instrumento similar a lo que a principios del siglo pasado —el siglo XX, sí— fue la energía eléctrica.

Pues bien, este instrumento que sirve para comunicarnos en tiempo real y sin límites espaciales —no hay más fronteras que las lingüísticas—, que es utilizado para almacenar e intercambiar una ilimitada información de cualquier clase en sistema multimedia —palabra, sonido, imagen, etc.—, lo que lo convierte en un gran depósito semoviente de memoria, que es un extraordinario aliado para la investigación e incluso la creación, así como para co-

merciar y para lo que se nos pueda ocurrir si no nos limitamos a pensarlo conforme a los modelos del mundo de este lado de la pantalla, no sólo no está limitando la cultura literaria, sino que la está potenciando y, en muchos aspectos, está resultando decisivo para la misma, pues tales nuevas posibilidades técnicas están facilitando la conservación activa de una cultura literaria y el acceso inmediato a la misma a cualquier navegante de la red de cualquier parte del mundo, están modificando además los procesos y los resultados de la escritura literaria, así como nuestra propia concepción de lo que pueda ser un texto, al perder éste su rigidez y al poder abrirse o desplegarse más allá de la superficie de la «página» que en principio ocupa gracias a la red de hipertextos o palabras marcadas que, una vez pulsadas o cliqueadas, llevan a nuevos textos y así sucesivamente, por poner sólo unos ejemplos.

En fin, si evitamos caer en una torpe divinización de los medios y no olvidamos su radical naturaleza instrumental, estaremos en buenas condiciones para valorarlos en este sentido, sin que esto nos impida reconocer al mismo tiempo las posibilidades que poseen de interactuar en los fundamentos y fines de cualquier actividad literaria. Por ejemplo, los lectores han visto romperse las limitaciones físicas existentes a este lado de la pantalla al poder visitar cualquier librería, biblioteca, universidad del mundo, etc., pudiendo acceder en tiempo real a una información antes impensable o descargarse textos o acceder a artículos de revistas o a páginas de escritores o discutir con otros lectores o colgar sus opiniones y valoraciones críticas, etc. Pero esto, con ser mucho, no lo es todo, pues estos medios digitales han posibilitado la ruptura con la escritura lineal, lo que para la narrativa abre unas posibilidades inmensas, al procurarse la conexión de bloques de textos entre sí mediante, como he dicho, palabras marcadas, generándose así múltiples textos que el lector «escribe» a su antojo. Por otro lado, un texto alcanza una dimensión de texto-imagen, pudiendo intervenir el lector sobre la misma. Y, desde la perspectiva de los estudios literarios, los cambios no son menores tanto para la producción como para la difusión del saber: el acceso a bases de datos y al patrimonio literario en cualquier lengua, la facilidad de poder incluir en su texto archivos de voz, de imágenes, de vídeo, etc., la posibilidad de edición, son sólo algunos de los muchos que podría señalar, sin entrar en palabras mayores relativas a la potenciación de la investigación compa-

ratista o a la necesidad de teorizar acerca de las nuevas formas textuales, etc.

De los aspectos negativos –desorientación, sobreinformación, falta de criterios de control, conocimiento superficial, autismo y ensimismamiento, etc.– la hoy digital aguja del navegante no quiere hablar. Y punto. *Puntocom*, claro.

(2001)

DE SUS MÁS Y SUS MENOS LITERARIOS

Las aguas del río de la vida literaria corren agitada y turbiamente. Nada extraño por lo demás. Quienes conozcan algo de nuestra historia literaria sabrán de polémicas, así como de rotundas afirmaciones y negaciones de modos y estilos de escritura y, con especial intensidad, de sus respectivos autores (¿Cómo no recordar ahora a Pérez Galdós, «El garbancero», o a los novelistas del medio siglo, «Los escritores de la berza»?). También sabemos de turbulencias en el dominio de los estudios literarios, así como en el interesado espacio de la crítica literaria, especialmente la inmediata, tan denostada por otra parte por Juan Benet. No se olvide que en no escasa medida la historia de la literatura se ha nutrido de etiquetas o denominaciones que han sido fruto del insulto o descalificación críticos y que ahora se usan sin connotaciones peyorativas para nombrar movimientos y tendencias literarias tan sobresalientes como, por ejemplo, la modernista o la de la poesía social. Las aguas del río de la vida literaria corren, pues, casi como siempre.

Quienes, por razón de nuestro gusto y trabajo, estamos más o menos cerca de la orilla de este río, cuando no sumergidos en sus aguas, no nos asustamos por la lectura de declaraciones, artículos, libelos, manifiestos y libros en los que resuenan ferozmente los argumentos más contundentes o peregrinos (tanto más dignos de crédito por cierto cuanto menos dirigidos *ad hominem* y deudores del empleo de unos criterios y axiología explícitos). Nada del otro mundo. Todo es de éste, incluida por supuesto la literatura a pesar de que no sean escasos quienes promueven su divinización y segregación de la vida social. En todo caso, el lector tendrá siempre la última palabra en lo que pase en el acto fundante de su relación con un libro, afectándole en mayor o en menor medida el ruido producido a su alrededor.

No obstante, hay ocasiones en que una reacción polémica o una discusión en alta voz vienen especialmente bien para aclarar ideas y tomar conciencia de lo que está pasando en el proceso de la vida literaria que nos rodea, haciéndose explícitos aspectos de su funcionamiento. Pues bien, esto es lo que ha ocurrido con un extenso artículo de Juan Goytisolo, «Vamos a menos» (*El País*, 10 de enero de 2001), que ha provocado múltiples reacciones

y que la reciente entrega del Premio Cervantes al escritor Francisco Umbral ha vuelto a poner de actualidad, pues no puede ignorarse que en el origen del incisivo escrito está el hecho de la concesión del citado premio al escritor vallisoletano.

En todo caso, lo que me interesa subrayar del artículo no es la abierta denuncia que efectúa de la politización del premio ni de las ganancias partidistas y mediáticas que puedan derivarse del mismo, al ser Umbral columnista de *El Mundo*; tampoco, el hecho de que someta a crítica la trayectoria del escritor. Lo que me ha llamado la atención del mismo, aparte de parecerme un poderoso signo de lo que podemos llamar un rearme ético de nuestras letras, es que haya expuesto con clarividencia la fórmula básica que está presente en buena medida en el preparado actual de nuestra cultura y vida literaria: la venalidad reinante y la sustitución de la cultura por su simulacro mediático. A partir de aquí se explica que se esté borrando cada vez más la línea que distingue un texto literario de un producto editorial y que se empleen mecanismos de promoción e intervención directamente comerciales sobre las obras literarias. A partir de aquí se explican los desajustes y disfuncionamientos de la crítica literaria sometida ella misma al proceso mediático y al control empresarial.

Aunque la literatura es ella misma una institución social y, no se olvide, vive sobre la materialidad de una mercancía, lo cierto es que como tal actividad artística la razón última de su existencia no se deriva del mercado, lo que se explica con el estado actual de la poesía que, con muy escasas excepciones, vive o sobrevive por encima de las leyes del mismo. En este sentido, la contundente reacción de Juan Goytisolo, reafirmada con la publicación de su libro *Pájaro que ensucia su propio nido* y suscrita por una obra en marcha antiautoritaria y dialógica, ha servido para apuntar la existencia de un hecho distintivo en el seno de la vida cultural española que nunca antes había existido con tanta fuerza, tal vez porque nunca antes España había entrado en un grado de desarrollo económico y social cuyo motor básico y modelo de funcionamiento está calando en todos los sistemas y aspectos de la vida.

No deben asustarnos por tanto la polémica y la discusión pública de criterios literarios cuando no brotan de una vanidad insatisfecha y rencorosa y apuntan directamente al corazón simbólico del adversario. No debemos despreciar el ejercicio de la

razón crítica que hace valer unas preferencias estéticas con determinadas argumentaciones y a su manera vela por un patrimonio artístico e ideológico. No importa tener sus más y sus menos literarios siempre y cuando no se deriven directamente de las leyes del más y del menos del mercado.

(2001)

INTERTEXTUALIDAD Y PLAGIO

Desde hace algún tiempo no cesan de aparecer en los medios de comunicación noticias relativas a algunos escritores a propósito de más o menos concretos episodios de plagio e incluso de una sospechosa repetición en sus obras o en sus intervenciones públicas. Con mayor o menor fundamento documental y asesorados por lectores expertos —el lector cobra una importancia radical en todo proceso intertextual—, los medios exhiben los trofeos textuales de sus cacerías discursivas, moviéndose entre la información responsable y el oportunismo —son significativos los seguimientos practicados a escritores que ocupan puestos de responsabilidad política como Luis Racionero o Luis Alberto de Cuenca—, sin olvidar el amarillismo sensacionalista de revistas de información general o incluso de revistas del corazón, con sus respectivos dobles mediáticos audiovisuales, que hacen su agosto a costa de escritoras de ocasión como Ana Rosa Quintana o de escritores profesionales como Cela o Lucía Etxebarría que son *vendidos* a un público por lo general aliterario cuando no expresamente iletrado en tanto que personas famosas que se dejan caer, si no son arrastradas a ello, por los fugaces y masivos brillos del papel *couché*.

Esta sostenida situación denota sobre todo que en nuestro país parte del rojo corazón de la vida literaria se compra y se vende también en las casquerías mediáticas, que la razón comercial prevalece sobre otras razones y que, hoy más que nunca, la literatura tiene un precio. Por eso, a la más mínima ocasión saltan las alarmas del plagio con su correspondiente aderezo de morbosidad general. Hay intereses de todo tipo, incluidos obviamente los económicos, comprometidos en estas operaciones informativas que hieren las vanidades de los autores y erosionan su buen nombre así como las posiciones ideológicas y estéticas que puedan representar. Luego siguen las declaraciones, las réplicas, etc.

Precisamente, en uno de los últimos episodios vividos al respecto, el que afecta a Lucía Etxebarría y su uso —con la intención que fuere— de numerosos elementos textuales de la obra del poeta Antonio Colinas, ha venido empleándose con extraordinarias dosis de ambigüedad el tan operativo como relativamente nuevo concepto de intertextualidad. Con su uso, dicha escritora pretendía defenderse de la acusación de plagio efectuada por una conocida re-

vista, sin percatarse de que el plagio es también una forma, la más degradante desde luego, como dejó dicho Ángel González, de intertextualidad, si atendemos a la breve argumentación que ahora daré. Por otra parte, se ha usado inadecuadamente también por la generalidad de los medios la palabra plagio a la hora de denunciar lo que es un caso de interesada práctica intratextual por parte de Cela, lo que también requiere una explicación.

En una de estas navegaciones dejé escrito que en las prácticas de cultura nada surge de la nada. Somos seres sociales que recibimos, cultivamos, reproducimos, atesoramos y legamos una tradición cultural en su más ancho sentido, así como compartimos numerosos códigos que nos permiten comunicarnos, relacionarnos e interactuar socialmente. Tanto nuestra ansiada originalidad como la idea de autoría tienen, pues, sus límites. En concreto, en el dominio de la creación literaria, los textos entran en inevitable relación con otros textos, con otros códigos y con otras prácticas de cultura literaria o no literaria (no se olvide que la retórica literaria, la poética y la historia de la literatura están presentes en el sistema escolar occidental desde hace siglos, esto es, que lo que llamamos literatura se enseña y que antes que escritor se es lector). La antigua indagación de fuentes e influencias no hace más que atestiguarlo, aunque ésta se orientara positivista y en ella alcanzara un alto protagonismo el autor y su biografía o su psicología. Pero hace tiempo que perdieron parte de su crédito tan eruditas como no pocas veces inanes indagaciones. Sin embargo, disponemos hoy de unos muy operativos instrumentos en el campo de los estudios literarios, amparados bajo el general término de intertextualidad, que se están mostrando eficaces a la hora de esclarecer lo que puede ser una cualidad de todo texto o bien la de un texto particular y sus múltiples relaciones presentes de determinada manera en el mismo, relaciones que pueden ser externas e internas, propias de la literatura o no, mostradas como citas o alusiones, marcadas o no, etc. que no hacen sino ratificar que todo texto es en efecto un mosaico de citas que absorbe y transforma otros textos y un lugar de cruce de lenguajes y voces, esto es, un espacio dialógico que articula pasado y presente revelando su orientación social. Por lo tanto, todo texto, como dijera aquel teórico francés, es un intertexto.

Si Etxebarría hubiera leído el buen estudio teórico y práctico de José Enrique Martínez *La intertextualidad literaria* (Ma-

drid, Cátedra, 2001), seguramente no se hubiera defendido separando intertextualidad y plagio, sino tratando de convencer al lector, con argumentos de peso literario y estético, de cómo y por qué ha integrado con plena conciencia y sin marcar elementos textuales ajenos en su obra. En cuanto a las repeticiones de Cela –no tendrá más ideas o las tendrá muy firmes o habrá sido invadido por la pereza intelectual– no cabe hablar de plagio ni mucho menos de autoplagio, como he leído, sino de intratextualidad, esto es, de relaciones entre textos o versiones de textos de un mismo autor. En todo caso, el agudo lector será quien valore el logrado o fallido alcance estético de los intertextos y juzgue acerca de su conveniencia en el nuevo marco creador, teniendo en cuenta si son revaluados en el nuevo proyecto en que se integran o vienen a suplir una profunda carencia y eficacia estética, esto es, el lector tendrá la última palabra a la hora de decidir si una práctica intertextual es plagiaría o no. Mientras tanto, no pongamos el grito en el cielo, pues nosotros no podemos dejar de ser parte del tejido-texto social. Nuestros textos cristalizan un abierto proceso dialógico que afecta a todas las prácticas de cultura, esto es, nuestros textos son pura intertextualidad, plagiemos o no.

(2001)

EL SUR DE LA LITERATURA

ÚBEDA Y BAEZA: CULTURA LITERARIA Y PATRIMONIO MUNDIAL

1. ENUNCIADO DE VALORES DE ÚBEDA Y BAEZA EN EL ÁMBITO DE LA CULTURA LITERARIA¹⁷

1.1. *Cuestión preliminar: De la espacialidad literaria de Úbeda y Baeza*

Úbeda y Baeza constituyen modelos de ámbitos histórico-artísticos de valor excepcional y de proyección universal que han intervenido en la conformación de la cultura literaria española desde sus orígenes hasta la actualidad de diferentes modos y desde las más diversas instancias, lo que subraya su importancia histórica y artística y testimonia su singularidad y proyección universal también desde el espacio autónomo de la literatura. Han sido, y son, numerosas las obras y los testimonios literarios que confirman la riqueza y complejidad cultural de ambas ciudades, así como ha resultado su participación muy activa en el horizonte

¹⁷ Texto del informe-justificación acerca de los valores universales de las ciudades de Úbeda y Baeza en el ámbito de la cultura literaria incluido en la *Propuesta de inscripción de Úbeda-Baeza en la Lista del Patrimonio Mundial. Anexo 1: Informes de Justificación de Valores*, presentada ante la Unesco por los Ayuntamientos de Úbeda y Baeza en 1999.

de la cultura de cada momento histórico, habiendo provocado dichos ámbitos una estrecha relación espiritual por parte de muy relevantes creadores.

La excelencia y valores universales de los núcleos históricos, artísticos y arquitectónicos de las ciudades de Úbeda y Baeza quedan ratificados, pues, en el ámbito de la cultura literaria no sólo por haber proporcionado escritores y poetas, algunos de ellos de renombre, o haber servido de medio vital de excelentes creadores de proyección universal o haber propiciado actividades literarias y teatrales o haber dado a conocer, gracias a sus talleres de imprenta, determinadas valiosas obras universales –aspectos que a continuación subrayaremos–, sino muy especialmente por haber servido de referente a numerosas obras literarias españolas de todos los géneros desde los orígenes mismos de esta literatura, constituyendo una suerte de espacialidad literaria, lo que supone una existencia estético-verbal que, sin ignorar una realidad referencial obvia, dista mucho de ser mera ilustración ornamental de la misma. Así pues, cabe señalar la existencia de una Úbeda y Baeza literarias que no son un modo de duplicidad verbal de una exterior realidad histórica y artística determinada, sino que son resultado creador de una radical comprensión estética de dichos ámbitos histórico-artísticos y del establecimiento de un *diálogo* con los mismos al tiempo que invención de una nueva realidad: la literaria, que tiene un funcionamiento autónomo y una proyección universal. En este sentido, las referencias ofrecidas a continuación y oportunamente valoradas de determinadas obras literarias, aunque puedan utilizarse instrumentalmente en lineal función referencial, persiguen sobre todo dar cuenta de la existencia autónoma de un espacio estético-verbal simbólico, de proyección universal, que tienen que ver con una Úbeda y Baeza radicalmente literarias, una de las variadas formas de *lo real*, que vienen a nutrir el caudaloso río de una compleja significación histórica, artística y cultural.

1.2. *Úbeda y Baeza en el romancero viejo. Baeza, objeto del primer romance fronterizo conocido*

La importancia de Úbeda y Baeza queda subrayada por su presencia como referentes en muy famosas obras de la literatura medieval castellana (por ejemplo, en la *Primera Crónica General* y en la poesía burlesca de Jorge Manrique) e incluso resulta conocida la existencia de autores vinculados al mester de

clerecía, tal como el conocido por el sobrenombre del Beneficiado de Úbeda. Pero lo que resulta un hecho único de especial interés literario es que estos ámbitos histórico-artísticos, dada su estratégica ubicación territorial fronteriza con el reino de Granada después de la conquista de Fernando III el Santo (Baeza en 1227 y Úbeda en 1234), su importancia histórica y su participación en batallas y escaramuzas del periodo de la reconquista, tienen una importante presencia en el romancero viejo, habiendo estado en el origen de los famosos y noticieros romances fronterizos, siendo citado en la historiografía literaria española como primer romance fronterizo conocido el titulado «Del cerco de Baeza».

Aunque en la *Primera Crónica General*, una suerte de historia mandada componer en su origen por el rey Alfonso X el Sabio y luego continuada, ya aparecen Úbeda y Baeza nombradas en relación con el periodo de la Reconquista, lo que ocurre también en la famosa obra de Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, del siglo XV, un famoso poema alegórico de fondo épico y proyección nacional, lo que resulta verdaderamente distintivo es que tanto Úbeda como especialmente Baeza estuvieron en el origen mismo del surgimiento de los romances fronterizos que sirvieron de noticia, con anacronismos y distorsiones debidos a la transmisión y reelaboración de los mismos, de determinados acontecimientos históricos, alimentando a su manera de informaciones a los historiadores posteriores. No extraña en este sentido que el primer romance fronterizo conocido, el titulado «Del cerco de Baeza», que cuenta dicho acontecimiento desde la perspectiva cristiana y castellana, asedio a que sometieron con toda probabilidad a dicha ciudad los moros de Granada en 1368 con el auxilio de Pedro I por entonces en lucha dinástica con su hermano Enrique, tras la expedición desarrollada contra Úbeda, fuera recogido y transmitido por Argote de Molina. Otro aspecto literario no menos relevante es que en el romance titulado «Romance del asalto de Baeza» se cuenta y se canta la historia de un asalto desde la perspectiva contraria, esto es, desde la mirada de los asaltantes moros, siendo uno de los primeros testimonios de la intensa maurofilia que se prolongaría en los romances áureos e incluso en otro tipo de obras literarias posteriores. Pero es más, las dos ciudades de nuestro interés aparecen citadas juntas, consecuencia de una historia próxima cuando no común, en el romance titulado «De la prisión del obispo don Gonzalo», donde se lee:

Día era de San Antón,
ese santo señalado,
cuando salen de Jaén
cuatrocientos hijosdalgos;
y de Úbeda y Baeza
se salían otros tantos,
mozos deseosos de honra,
y los más enamorados.

No es caso de citar más romances, sino de reconocer en los mismos un signo de la importancia que estas dos fortificadas ciudades alcanzaron ya en el periodo medieval y su pionera vinculación con el surgimiento de una modalidad literaria de perfil épico y proyección popular en la España de entonces, una modalidad que venía a ser resultado de la fragmentación de los cantares de gesta a finales de la Edad Media y venía a cumplir las funciones propias del reportaje poético. Pues bien, estos textos de autor anónimo son elementos lejanos en el tiempo de un patrimonio artístico y cultural literario de interés general.

1.3. *Úbeda y Baeza, impulsoras del humanismo renacentista en el plano de la cultura científica, histórica y literaria*

Durante el siglo XVI, Úbeda y Baeza viven su momento de esplendor renacentista. La creación de la Universidad de Baeza, la fundación de diversos colegios en ambas ciudades, la implantación de la imprenta en Baeza como consecuencia de la necesidad de publicaciones en el moderno ambiente humanista de reformismo religioso que entonces se vivía dieron el fruto de renovadoras y novedosas publicaciones como la titulada *Examen de ingenios para las ciencias* (Baeza, 1575), de Juan Huarte de San Juan, obra que, además de en Europa, habría de influir muy probablemente en el «ingenioso» hidalgo *Don Quijote*. Por otra parte, el poeta Luis de Aranda, de Úbeda, cultiva con profusión el moderno género de la glosa moralizante sobre variados asuntos y con gran proyección sobre los lectores de la época. De igual modo, Úbeda da a la cultura literaria de ese tiempo a un cultivador de la poesía «a lo divino», al igual que la posterior de San Juan de la Cruz lo fuera, mediante versiones de autores profanos. Se trata de Sebastián de Córdoba. En el dominio del cultivo de la historia, sobresale Argote de Molina, con su *Nobleza de Andalucía* (Se-

villa, 1588), estrechamente vinculado con las ciudades objeto de nuestro interés, a las que se refiere en dicho texto en diversas ocasiones.

Examen de ingenios para las ciencias, del médico y filósofo de origen navarro Juan Huarte de San Juan (1529-h. 1588), afincado en Baeza como médico vitalicio desde 1566, fue una obra que, publicada en dicha ciudad en 1575, resultó novedosa en su tiempo, lo que explica su rápida traducción a otras lenguas y su gran influencia en toda Europa en muy diversas disciplinas, además de en obras como el *Quijote* o *El Licenciado Vidriera*, de Miguel de Cervantes, debido a que con ella el autor se proponía mejorar la sociedad mediante una adecuada educación de las personas según sus aptitudes tanto físicas como intelectuales, estudiando para ello los temperamentos e indicando los oficios y estudios que más les convenían a los distintos individuos según se particular psicología. Así, divide en tres las facultades de la naturaleza humana —la facultad imaginativa, la de memoria y entendimiento—, derivando de cada una de ellas las habilidades y aplicaciones más convenientes, haciendo gala de una gran capacidad de observación y uso antiautoritario de la razón humanística. Pues bien, la influencia en Cervantes y particularmente en la conformación del famoso personaje don Quijote, tal como estudió Avalle-Arce (1976), proviene de la inicial designación como «ingenioso», lo que supone, según Huarte, una ecuanimidad psicológica precaria —así se explica la manía de leer libros de caballerías de tan famoso personaje, su carácter colérico, su facilidad oratoria. El subido ingenio del personaje y su temperamento seco y caliente explican la locura en que entra por resecamiento del cerebro, algo que Huarte argumenta en su famosa obra cuando afirma que la vigilia endurece y deseca el cerebro, mientras que el sueño lo humedece y fortifica. No olvidemos las intensas horas de vigilia de don Quijote leyendo libros de caballeros andantes y su ulterior trastorno mental. Así pues, de esta sutil manera se proyecta la influencia del medio que estudiamos sobre obra tan celebrada.

Luis de Aranda y Sebastián de Córdoba, ambos de Úbeda, merecen ser traídos a la memoria de este informe por cuanto, si bien sus respectivas obras literarias de asunto espiritual no han tenido una proyección universal, sí parecen haber ejercido su influencia en San Juan de la Cruz. El primero, con sus glosas, pudo proporcionar al poeta místico la pauta para escribir sus comentarios en prosa

acerca de su obra poética. Así, sus glosas morales a las coplas de Jorge Manrique, conocido poeta del siglo XV por otra parte muy vinculado a las tierras de Jaén, resultaron de hondo calado en la mitad del siglo XVI, lo que justifica las ediciones y copias que al parecer circularon. El poeta a lo divino Sebastián de Córdoba, por su parte, cuya valoración y fortuna crítica ha sido desigual a lo largo de los años, ha sido objeto de una valoración positiva en las últimas décadas por parte del excelente poeta y crítico Dámaso Alonso que le ha llevado a considerar las versiones a lo divino de Boscán y Garcilaso como claro precedente de la poesía de San Juan de la Cruz.

1.4. *Úbeda y Baeza, ámbito vital de San Juan de la Cruz, el mayor poeta místico y la más profunda voz lírica en lengua española*

Uno de los reconocidos valores culturales de Úbeda y Baeza es que ambas ciudades estuvieron directa y estrechamente vinculadas durante el periodo de su mayor madurez y plenitud creadoras con San Juan de la Cruz, el poeta místico español más importante de todos los tiempos y una de las cimas universales de la poesía lírica, traducido a las principales lenguas de cultura.

San Juan de la Cruz vivió importantes años de su vida en Baeza, coincidiendo con la etapa de mayor esplendor renacentista y despliegue cultural de esta ciudad altoandaluza. Entre 1578 y 1582 se encuentra en la ciudad de Baeza y en 1591 en Úbeda, donde encontraría la muerte y hallaría su primera sepultura en loor de santidad. El hecho de que resaltemos esta circunstancia no tiene por objeto el establecimiento de una relación directa entre medio vital y obra poética, máxime si tenemos en cuenta que la breve producción del fraile descalzo nutre una obra profundamente lírica que, con una densa red de símbolos, unas impresionantes imágenes oníricas y elementos creadores alógicos, crea el hermoso artefacto expresivo de un insondable mundo interior y la sombra verbal de unas hondas experiencias místicas vividas. Si subrayamos esta presencia en las ciudades de Baeza y Úbeda es con el fin de reconocer que su estancia en estas tierras resultó extraordinariamente positiva una vez mitigadas las llamas de la crisis carmelitana, pues en la primera daría forma a algunos de sus textos poéticos líricos y ensayaría buena parte de los originales comentarios a su obra con un propósito doctrinal para su comunidad carmelitana, basándose en el modelo de glosa ensayado por el vecino de Úbeda Luis de Aranda en su *Glosa de moral sentido*

en prosa. *A las famosas y muy excelentes coplas de don Jorge Manrique*, de 1552, tal como decía anteriormente, aparte de intervenir activamente en el ambiente cultural y universitario de Baeza, un ambiente que se debate entre la tradición de la limpieza de sangre y la renovación conversa, etc. Por otra parte, su enterramiento en Úbeda dio origen a un pleito que acabó con el traslado del cuerpo del santo a Segovia en circunstancias insólitas, en 1593, y la posterior restitución no menos insólita de parte del mismo —un brazo y una pierna— con todo el valor de una reliquia milagrosa, en 1607, a la iglesia levantada para este propósito en Úbeda, episodio histórico este que suministró los materiales de una historia luego narrada en el *Quijote*. Lo importante, pues, es la honda huella dejada por San Juan de la Cruz y su larga proyección posterior en los dominios de la creación poética (v. Dámaso Chicharro, 1997) y en los doctrinales a través de, en este caso, la tradición carmelitana.

1.5. *Úbeda y Baeza, (con)fundidas en el Quijote, cumbre universal de la literatura española*

Miguel de Cervantes visitó Úbeda y Baeza en su calidad de alcabalero real. Pero lo más interesante de la relación de ambas ciudades con el universal novelista es la proveniente de su presencia en el *Quijote* al haber proporcionado en la ficción no sólo ese aludido por don Quijote pintor Orbaneja de Úbeda, sino muy especialmente al haber suministrado ciertos elementos e informaciones basadas en el sigiloso y polémico traslado del cuerpo de San Juan de la Cruz de Úbeda a Segovia, lo que, una vez tratado literariamente, pasará a formar parte del discurso de la famosa novela.

Dada la calidad y proyección universal de la celebrada novela de Miguel de Cervantes, no resulta un hecho meramente anecdótico que las ciudades de Úbeda y Baeza estén presentes en la magna obra de muy diversos modos, tal como ha sido oportunamente señalado y estudiado por, entre otros, Valladares (1988), quien se ocupa desde la aparición de la locución ‘Por los cerros de Úbeda’ a la del pintor Orbaneja y otros personajes vinculados a dicha ciudad, sin dejar de lado, naturalmente, la aventura caballeresca del cuerpo muerto. Las referencias novelescas y por lo tanto radicalmente ficcionales a Úbeda y Baeza son significativas a varios niveles. Por ejemplo, por crear su autor, con la alusión a dichas entidades reales de gran pujanza y reconocimiento en la España de su

tiempo, lo que queda subrayado fehacientemente con la densa red de palacios y edificios civiles que por entonces se levantan, unas estrategias textuales de verosimilitud. Resulta interesante también que Cervantes, al emplear la información sobre el polémico traslado de los restos de San Juan de la Cruz producido en 1593 desde Úbeda a Segovia con propósito literario, cambie el nombre de Úbeda por el de Baeza, aparte de otras modificaciones lógicas desde el punto de vista del interés de la historia y construcción del discurso de la novela, uniendo a su manera el destino de dos ciudades históricas muy próximas en el espacio y en la historia, muy relacionadas entre sí, además de en otros aspectos, por la figura de San Juan de la Cruz. La intencionalidad autorial puede interpretarse aquí como resultado de su conocimiento de la estrecha vinculación de ambos núcleos históricos. Por eso, Úbeda y Baeza resultan, más que confundidas, fundidas en la trama de la historia, algo que no pasó desapercibido a la fina inteligencia cervantina ni pasaría a las sucesivas generaciones de lectores expertos de esta universal obra.

1.6. *La presencia de Úbeda y Baeza en el género de la novela y su proyección en la retórica y poética barrocas*

Úbeda y Baeza están presentes, con diferente grado de interés, en los textos de novelas picarescas y cortesanas de la época, si bien lo que resulta más distintivo es la aportación de la segunda ciudad al dominio de la poesía y retórica barrocas. En este sentido, Alonso de Bonilla, cultivador temprano del conceptismo hispano, autor de *Peregrinos pensamientos* (Baeza, 1614), entre otras obras, ha sido la aportación más valiosa de aquel ámbito de cultura a la poesía áurea española de claro perfil religioso. De igual modo, el referido ámbito cultural que representa Baeza en las primeras décadas del siglo XVII explica que en dicha ciudad se editara una triple retórica, *Mercurius Trimegistus, sive de triplici eloquentia, sacra, española, romana*, debida a Bartolomé Jiménez Patón que incorpora la novedad en su tiempo de ejemplificar la parte española de su retórica con textos no de los clásicos, sino de poetas coetáneos españoles.

Úbeda y Baeza, debido a su importancia histórica y proyección en la sociedad española de su tiempo, sirvieron de referente literario para numerosas novelas, si bien en distinto grado de interés (v. Valladares, 1989). Por ejemplo, Úbeda aparece mencionada en

una importante novela picaresca, el *Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel y en otras novelas menores. De igual modo, ambas aparecen en las historias de las novelas cortesananas de María de Zayas o de Mariana de Carvajal, por citar dos nombres de escritoras conocidas, que hicieron de los asuntos cortesanos, de los amores y de las distinguidas familias el centro de su atención narrativa.

Alonso de Bonilla, poeta baezano cultivador del conceptismo poético, muy conocido en el siglo XVII debido a la difusión de algunas de sus obras sacras en pliegos sueltos y ahora revaluado por la crítica (v. López Sanabria, 1968, y Dámaso Chicharro, 1988) en su originalidad creadora y puesto a la cabeza del conceptismo andaluz incorporador de formas italianas y fecundador de los más altos ingenios barrocos posteriores, tras un largo tiempo de olvido, constituye la máxima figura aportada por el ámbito cultural que nos ocupa a la poesía española de su tiempo. Su obra poética, publicada en Baeza, se resume en los títulos *Peregrinos pensamientos* (1614), *Glosas a la Inmaculada y Pura Concepción de la Virgen María* (1615) y *Nuevo jardín de flores divinas* (1617), entre otros.

En 1621 se publica en Baeza, en la imprenta de Pedro de la Cuesta Gallo, la obra de Bartolomé Jiménez Patón *Mercurius Trimegistus, sive de triplici eloquentia, sacra, española, romana*. Anteriormente, había publicado *Elocuencia española en arte* (Toledo, 1604) y *Epítome de la ortografía latina y castellana* (Baeza, 1614). El interés de la obra de este humanista que había estudiado en la Universidad de Baeza y había desarrollado su magisterio en esta zona de la alta Andalucía y en La Mancha, de donde era originario, reside en la proyección sobre todo didáctica de su labor filológica y en la novedad que representa escribir parte de su obra retórica en su lengua materna y, especialmente, en ejemplificar con textos literarios españoles de autores de su gusto como es el caso de Lope de Vega, lo que supone estudiar viejos recursos retóricos en un marco cultural y lingüístico propios. Por lo que respecta al interés de su *Mercurius Trimegistus*, cuyo título parece apuntar a través del Mercurio latino al Hermes griego y de ahí al dios lunar de los egipcios, Tot, «el tres veces grande», considerado un gigante de la sabiduría desde el tiempo clásico, no es pequeño, pues ofrece tres retóricas juntas, además de sus conocidas *Instituciones de la Gramática Española*: una sagrada, otra romana y una española, basada esta última en la publicada en 1604. Resulta importante, pues, que se agrupen

en *un* solo libro tres retóricas de aparente distinto propósito, dirigidas a predicadores, sistematizadas por una persona no eclesiástica en un momento de agudas contradicciones históricas y de acciones sociales de importantísimas consecuencias humanas posteriores que están en la base de la constitución de la poética clasicista en España y de lo que ello significa.

1.7. *Úbeda y Baeza, entre el conservadurismo y el racionalismo ilustrado*

A pesar de la decadencia general española, del conservadurismo y extendido aislamiento dominante, de la crisis en que viven instituciones como la Universidad a partir del ya entrado siglo XVIII, Baeza va a conocer el nacimiento de una institución ilustrada como la Sociedad de Verdaderos Patricios de Baeza y Reyno de Jaén y disfrutará de la eventual presencia de Pablo de Olavide quien escribirá parte de su obra ilustrada allí mismo.

Los dos aspectos que merecen ser resaltados a partir del siglo XVIII en el dominio que nos ocupa son los relativos a la creación de la segunda Sociedad Económica de España, en 1774, bajo el nombre de Sociedad de Verdaderos Patricios de Baeza y Reyno de Jaén, sociedad que nació con fines educativos y de promoción del desarrollo económico, y a la presencia de Pablo de Olavide, intendente de origen hispanoamericano responsable de las repoblaciones de La Carolina, etc., portador de renovadoras ideas que hubieron de chocar con las de las autoridades universitarias y religiosas. La vinculación con Baeza fue estrecha hasta el punto de que tan importante personalidad está enterrado en dicha ciudad.

1.8. *Úbeda y Baeza en la vida y en la poesía esencial en el tiempo de Antonio Machado, una de las cumbres de la poesía española del siglo XX y uno de nuestros poetas más conocidos universalmente*

Antonio Machado vivió en Baeza entre 1912 y 1919, donde fue profesor de francés del Instituto «Santísima Trinidad». Su estancia en las tierras de Jaén, que recorrió en varias ocasiones –sus desplazamientos a Úbeda eran frecuentes–, resultó enormemente productiva desde el punto de vista literario, pues allí consolidó y desarrolló el proyecto poético iniciado con su fundamental libro *Campos de Castilla*, al que en su segunda edición incorporaría numerosos poemas escritos en Baeza, poemas en los

que el paisaje altoandaluz y la concreta realidad social de entonces alcanzarían un indiscutido protagonismo, convirtiendo dicho poemario en un libro prácticamente nuevo. En este sentido, la sociedad y el paisaje altoandaluces provocaron en el poeta un esplendoroso periodo de creación literaria y de reflexión poética y filosófica –su cuaderno de autor editado con el título de *Los Complementarios* e iniciado en Baeza es prueba de ello– que ahondaron su proyecto poético de palabra esencial en el tiempo.

Cuando en 1912 llega Antonio Machado a Baeza, en un momento personal y emocional muy delicados, no podía intuir que aquel trozo de la realidad española iba a provocar en él uno de los periodos más fecundos de su vida cualitativamente hablando. La literatura y erudición de tintes locales tanto de Úbeda como de Baeza heredadas del siglo XIX quedan minimizadas en su proyecto y alcance ante la aportación de Antonio Machado a la cultura literaria de dicho ámbito altoandaluz. Así, los poemas en que toma como punto de arranque la naturaleza inmediata, su preocupación por el problema de España y su radical crítica de valores feudalizantes y de otro tipo ponen de manifiesto a través de una escritura transparente de difícil facilidad, una densidad de pensamiento y una hondura y emoción estética de alcance universal. Por eso, la etapa baezana del poeta debe ser valorada más que sopesada o contada, pues unas decenas de poemas, unas páginas de su cuaderno *Los Complementarios*, unos artículos para la prensa de Madrid y un interesantísimo epistolario vinieron a profundizar su poética de la palabra esencial en el tiempo, lo que representa un salto cualitativo para la poesía española, lo que explica de algún modo que, dado su proyecto poético, tuviera ojos sobre todo para la vida más que para el arte por sí mismo considerado en una ciudad como en la que habitaba. Su humanismo le llevaba a hacer prevalecer al hombre ante todo, incluido el arte. Antonio Machado gusta del arte cuando éste está habitado por los hombres. Este es el valor que pretendemos señalar en este punto y no la historia anecdótica del paso por Baeza y las tierras de Jaén del poeta sevillano que tan hondamente cantara a Castilla, aunque la historia anecdótica tenga informaciones concretas de interés, tales como el encuentro en Baeza de Machado con Lorca y otras que han dado lugar a una suerte de mitificación del sabio poeta, amén de a la creación de un espacio y personaje incluso novelesco, tal como ocurre en la novela de asunto baezano del malagueño Salvador González Anaya, *Nido real de gavilanes*, de 1931.

1.9. *Encuentro de Federico García Lorca, el más universal escritor español contemporáneo, con Úbeda y Baeza. Consecuencias literarias de una experiencia estética única*

Federico García Lorca visitó Úbeda y Baeza en 1916 y 1917 en viaje de estudios como alumno de la Universidad de Granada. Eso le permitió no sólo conocer ambas ciudades, sino que le proporcionó la ocasión de conocer personalmente al poeta Antonio Machado, profesor por entonces en Baeza. De esos encuentros quedarán algo más que dos significativos testimonios literarios y el comienzo de una respetuosa amistad entre Machado y él, subrayada con el poema escrito en 1918 por el joven Lorca con ocasión de la lectura de las *Poesías Completas*, de 1917, de Antonio Machado. Los textos que tuvieron su origen a raíz de la primera visita a la ciudad de Baeza son los titulados «Ciudad perdida (Baeza)», basado en un texto publicado en la revista *Letras* (Granada, 30 de diciembre de 1917) con el título de «Impresiones del viaje II. Baeza: La ciudad» y luego reelaborado para su primer libro *Impresiones y paisajes*, de 1918, constituyendo la juvenil respuesta en prosa a una profunda experiencia estética; y el titulado «Un palacio del Renacimiento...», también incluido en la sección «Temas» del mismo libro, en el que se encuentran párrafos del texto editado en 1917.

Los viajes de estudios dirigidos por el profesor de la Universidad de Granada Martín Domínguez Berrueta resultaron pioneros en cuanto al sentido y proyección de tal actividad académica. En el programa de visitas se encontraban Baeza y Úbeda por razones fácilmente comprensibles a raíz de la lectura de éste y de otros informes. Pues bien, el joven estudiante García Lorca tuvo ocasión de conocer directamente estas ciudades en dos ocasiones, en 1916 y en 1917, al formar parte del grupo de visitantes de la Universidad de Granada. Como consecuencia del primer encuentro, Federico García Lorca escribe un hermoso texto en delicada y juvenil prosa que nutrirá su primer y fundamental libro publicado *Impresiones y paisajes*. En dicho texto, cuyo título de «Ciudad perdida (Baeza)» nos sugiere el ensimismamiento y ocultamiento en que vivía la ciudad en las primeras décadas de este siglo, su joven autor supera la simple descripción para enredarse en un íntimo diálogo con lo real e inmediato, esto es, con el paisaje artístico, urbano y na-

tural de Baeza. Ese paseo por Baeza y por el paisaje es, a la postre, un recorrido íntimo de factura modernista por las galerías de su alma, lo que explica que vaya más allá del reportaje ofreciéndonos un radical comprensión musical de lo que lo rodea. En este sentido, el citado texto construye una espacialidad literaria consecuencia de hondas experiencias estéticas y musicales, presentándose dividido en tres partes: una primera, de perfil descriptivo intimista, en la que las Ruinas de San Francisco, los sonidos y silencios vivificadores, la luz, la vegetación parásita, la noche y su blanca luz lunar, la Catedral conceptualizada como un gran acorde junto a la Plaza de Santa María con su espléndida fuente renacentista, los blancos y musicales arrabales, etc., construyen un insólito espacio verbal de belleza, tal como se lee en dicho texto: *De cuando en cuando palacios y casonas de un renacimiento admirable, ornamentadas con figuras y rosetones primorosos...Después de andar entre soportales y callejas de una gran fortaleza y carácter se da vista a una cuesta triste con moreras y acacias, que sirve de antesala al corazón cansado y melancólico de la ciudad.* La segunda parte ofrece una reflexión íntima conclusiva de las consecuencias espirituales obtenidas por la experiencia vivida. No otra sensación se obtiene al leer: *Al amparo de estas viejas ciudades las almas mundanas desconsoladas encuentran como un ambiente de triste fortaleza...y los conflictos del sentimiento adquieren más vigor...pero qué diferente sentido.* La tercera toma como eje discursivo central el recuerdo de un pregón oído en las viejas calles y plazas de Baeza. Por su parte, el texto de «Un palacio del Renacimiento» constituye un claro ejemplo de sugerente impresión modernista que trata de dar idea de una hermosa totalidad a través de pinceladas verbales o detalles.

1.10. *Úbeda y Baeza y la literatura actual: Hacia el esplendor de una espacialidad literaria*

Úbeda y Baeza han logrado salvar su patrimonio histórico-monumental y cultural en su parte más valiosa a pesar de las nefastas circunstancias bélicas, históricas, económicas y sociales que se han dado durante buena parte del siglo que ahora acaba. Durante las últimas décadas, estos ámbitos de cultura y arte se han orientado con un sostenido esfuerzo a la consolidación de su riqueza artística para el mayor disfrute de los hombres. Pues bien, paralelo a este proceso se ha seguido un proceso literario que ha dado los frutos de una espacialidad narrativa y de una espa-

cialidad poética de Úbeda y Baeza esplendorosas. En este punto del informe, dada la gran cantidad de autores y obras vinculadas con uno y otro ámbito, nos vemos obligados a ofrecer algunas significativas muestras que vienen a ser las puntas de un iceberg habitado por decenas de escritores y poetas de muy alta dignidad literaria vinculados por nacimiento o no con ambas ciudades monumentales. Haremos referencia a los poetas Antonio Carvajal y Luis García Montero y al novelista Antonio Muñoz Molina que, nacido en Úbeda, ha creado una paralela ciudad literaria de muy intensa espacialidad llamada Mágina en estrecho *diálogo* con su Úbeda de origen.

Tras el razonamiento expuesto, se comprenderá que no nombre aquí las numerosas obras literarias actuales que de determinado modo mantienen una relación con ambas ciudades. Ni siquiera las de un Premio Nobel como Cela o un muy leído escritor como Antonio Gala, sin olvidarnos de las de los poetas Antonio Enrique y Manuel Ruiz Amezcua. Prefiero reparar en la belleza verbal y en el profundo aliento estético del lirismo de Antonio Carvajal que ha dedicado algunos de sus poemas a las joyas renacentistas de Úbeda y Baeza. Así, «Piedra viva (Amanecer en Úbeda)» es una espléndida poesía de setenta y siete versos distribuidos en sus correspondientes estrofas sáficas, en el que un nosotros emocionado y unido, con amistosa generosidad, describe el surgimiento del prodigio de una obra arquitectónica que mueve interna y profundamente por ser obra colectiva y artísticamente lograda que convive en armonía con la naturaleza y la vida que la rodea: el olivar de fondo, la rojiza luz de amanecer en la que tan majestuoso edificio se recorta, el vivir cotidiano. Carvajal se ha referido al poema en los siguientes términos: «Dentro de *Serenata y navaja* supone el ejemplo de la arquitectura como arte bella colectiva y, aún más, como generadora de un espacio de convivencia física en que la naturaleza, de fondo, suministra símbolos y sentido al vivir cotidiano. Cualquiera que tenga a Úbeda en la memoria se percatará de que el poema se visualiza frente a la fachada de la capilla del Salvador, con las lomas y olivares de fondo». Por su parte, «Elegía segunda», de cincuenta y tres versos, es en principio un extraordinario espacio de recreación verbal de unos instantes de vieja amistad recogida y serena, instantes vividos en un paseo nocturno por Baeza pleno de palabras y de eloquentes silencios por los viejos y antiguos espacios de la ciudad, donde el arte y la vida (alero/panaderías, la piedra de los sollozos, el alma

de las ruinas, etc.) se entremezclan fecundamente, provocando unos versos últimos de tono elegíaco, lo que explica su título, por la indolencia y decrepitud históricas. También, «Fervor de las ruinas (S. Francisco. Baeza)», se construye en sus dos primeras estrofas con la descripción del poeta de cómo sería el espacio arquitectónico completo que hoy se encuentra en ruinas, fijando su mirada poética desde el suelo a la alta y curva bóveda sólo intuida hoy en sus arranques y abierta al cielo, recorrida ahora por las aves, resaltando al mismo tiempo tanto su sagrada función de servir para cobijo de Dios como para encerrar la gloria de los hombres que han logrado levantar tamaño obra. Pero tal humana y bella obra se viene al suelo, dejando el cielo abierto desde donde el poeta ve a un Dios indiferente a los hombres que así tuvieron que aprender de su soledad: «En esta compleja y dura oda –dice el poeta– (...), no quise huir del tono reflexivo y moral con que Rodrigo Caro sentó las bases estéticas de la contemplación de las ruinas, máxime cuando mi agnosticismo me lleva a considerar que la obra material del hombre se convierte en imagen de los cambios del espíritu y de su definitiva aniquilación».

Luis García Montero también dedicó un poema de su premiado libro *El jardín extranjero*, de 1982, a Úbeda, concretamente a su renacentista edificio civil Hospital de Santiago que le da título al texto. El poema, de larga extensión y regularidad, toma como base para su elaboración las experiencias de una visita hasta los espacios más insospechados del edificio en un momento de decrepitud que también se instala en la confidente voz del poeta.

Por último, la mayor aportación de Úbeda al panorama de la novela española actual ha sido la de Antonio Muñoz Molina, escritor traducido a las más importantes lenguas, habiéndole a su vez aportado éste a su ciudad de nacimiento una ciudad literaria autónoma, de hermosa espacialidad verbal que entra en inevitable *diálogo* con la no menos hermosa ciudad referencial de Úbeda. Esta ciudad literaria, también poblada de dorados palacios y paredes de cal del barrio de San Lorenzo, con su plaza del general Orduña, sus miradores, etc., tiene por nombre Mágina, habiendo estado presente con distinta intensidad narrativa en la mayoría de las obras de Muñoz Molina desde su primera novela, *Beatus ille* (1986). Con el tiempo, Mágina irá apareciendo en otras novelas suyas como *El jinete polaco* o *Los misterios de Madrid* o *Plenilunio*, aparte de en artículos con el más diverso propósito, llenando páginas y pá-

ginas de una calidad narrativa admirable. Esta recurrencia y presencia activa en la obra del escritor, hace de Mágina todo un símbolo, cobrando su análisis una gran importancia a la hora de explicar e interpretar las novelas y sirviendo para establecer un *diálogo* con Úbeda en cuanto entidad histórica, un diálogo que implica mirar fuera para vernos dentro.

2. ANÁLISIS COMPARATIVO

Si ya en 1212, muy próxima la reconquista cristiana de Úbeda y Baeza, le comunica el rey Alfonso VIII al Papa que ambas ciudades tienen una importancia no superada «desde el mar acá» por ninguna otra, salvo Córdoba y Sevilla, comprenderemos en parte la razón que ha llevado a heredar y a aumentar con la posterior incorporación de ambas ciudades a la corona de Castilla la importancia histórica en forma de unas condiciones materiales de vida y en forma de una acumulación artística y cultural de un patrimonio de valor universal.

Si la realidad presente es consecuencia de un pasado histórico, comprenderemos por qué frente a su medio provincial más inmediato e incluso frente a otras instancias superiores las ciudades de Úbeda y Baeza detentan un patrimonio singular extraordinariamente conservado de gran riqueza histórico-monumental y artístico-cultural digno de ser reconocido para asegurar su pervivencia y su legación a las generaciones futuras.

Desde la perspectiva de su vinculación con la cultura literaria, la que hemos primado en este informe, Úbeda y Baeza sobresalen cualitativamente en un mínimo análisis comparativo con respecto a la mayoría de las ciudades de parecido perfil cuantitativo, urbano y social. Pocas ciudades han tenido el privilegio de albergar a los más universales poetas españoles durante determinado tiempo, siguiéndose de esta circunstancia consecuencias literarias de incalculable valor y universal proyección.

Así, de no ser por la importancia de estos núcleos históricos-monumentales, no se habría escrito parte del más interesante romancero viejo, no se habría creado un ambiente cultural que incluiría los primeros talleres de imprenta del Santo Reino al calor de la Universidad, con la subsiguiente publicación de obras pioneras en su género, como el *Examen de ingenios para las ciencias*, de Huarte de San Juan, y no habría provocado unas hermosísimas

páginas literarias donde Úbeda y Baeza alcanzan un estatuto artístico-verbal, una forma de existencia nueva, una espacialidad literaria. Ahí quedan los nombres y obras de Cervantes, Antonio Machado, Federico García Lorca, Antonio Carvajal y Antonio Muñoz Molina por recordar ahora a algunos de ellos.

3. AUTENTICIDAD/ORIGINALIDAD

La plural presencia de Úbeda y Baeza en el ámbito de la cultura literaria y el haber estado en el origen de la escritura, y en la escritura misma, de importantes obras literarias, viene a subrayar la autenticidad y carácter genuino de tales ciudades monumentales.

Por otra parte, la presencia de tales ámbitos históricos y monumentales a lo largo de toda la historia de la literatura española, esto es, desde sus comienzos medievales con la conformación de la propia lengua castellana hasta la actualidad, presencia de la que sólo se han expuesto algunas muestras cualitativas, demuestra cómo, a pesar de tratarse de ciudades históricas vivas sometidas a cambios socio-económicos y culturales, han sabido mantenerse en su autenticidad, no sólo conservando lo mejor de su patrimonio artístico y cultural, sino interviniendo de muy diversos modos en la conformación del universo de la literatura en lengua española.

Pues bien, si esta conservación –y continuada presencia literaria– ha sido así en momentos y circunstancias históricas y económicas difíciles, cabe pensar que la inscripción de las mismas ahora en la lista del Patrimonio Mundial asegurará definitivamente su conservación para beneficio cultural de la humanidad.

4. CRITERIOS DE LA UNESCO APLICADOS

En el ámbito específico del presente informe, el de la cultura literaria, cabe afirmar que, sin menoscabar otros criterios empleados para justificar la excelencia, excepcionalidad y proyección universal de las ciudades de Úbeda y Baeza y sus conjuntos histórico-monumentales, dichas entidades se encuentran asociadas también a autores y obras literarias de excepcional calidad y de proyección universal, tal como se deduce de lo anteriormente expuesto y de la aplicación del Apartado 24. VI del *Documento de Orientaciones de la UNESCO para la inscripción en la lista del Patrimonio Mundial*. Es ésta una dimensión no desdeñable de la excepcionalidad y uni-

versalidad globales de Úbeda y Baeza que viene a subrayar su importancia intrínseca.

5. DOCUMENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

5.1. Fuentes bibliográficas generales

CHICHARRO CHAMORRO, José Luis: «Bibliografía crítica para la historia de Baeza», en RODRÍGUEZ MOLINA, José (coord.): *Historia de Baeza. Historia, Literatura, Arte*, Granada, Universidad de Granada-Ayuntamiento de Baeza, 1985, págs. 549-578.

CABALLERO VENZALÁ, Manuel: *Diccionario bio-bibliográfico del Santo Reino*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, tomo I (A-B), 1979; tomo II (C), 1986; tomo III (CH-E), 1989.

VALLADARES REGUERO, Aurelio: *Temas y autores de Úbeda. Ensayo bibliográfico*, Úbeda, Editorial Pedro Bellón Sola, 1992.

5.2. Bibliografía y fuentes primarias selectas

ALONSO, Dámaso: «Baeza en mi recuerdo», *Revista Baeza*, 1960, Semana Santa.

ARANDA, Luis de: *Glosa de moral sentido en prosa. A las famosas y muy excelentes coplas de don Jorge Manrique*, Valladolid, Córdoba el impresor, 1552; Cieza, Colección «El ayre de la almena», 1962 (edición facsímil).

ARANDA, Luis de: *Glosa intitulada segunda de moral sentido [al Marqués de Santillana y Juan de Mena]*, Granada, Hugo de Mena, 1575.

ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo: *Nobleza de Andalucía*, Libros I y II; Sevilla, Fernando Díaz, 1588; Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1957.

BENEFICIADO DE ÚBEDA, EL: *Vida de San Ildefonso* (Estudio, edición y notas de Manuel Alvar Ezquerro), Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1975.

CARVAJAL, Antonio: «Piedra viva (Amanecer en Úbeda)», en *Serenata y navaja*, Barcelona, Saturno, 1973, col. «El Bardo»; y en *Ciudades de provincia*, Jaén, Diputación Provincial, 1994.

CARVAJAL, Antonio: «Elegía segunda», en *De un capricho celeste*, Madrid, Hiperión, 1988; y en *Ciudades de provincia*, Jaén, Diputación Provincial, 1994.

CARVAJAL, Antonio: «Fervor de las ruinas (S. Francisco. Baeza)», en *Silvestra de Sextinas*, Madrid, Hiperión, 1992; y en *Ciudades de provincia*, Jaén, Diputación Provincial, 1994.

CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica, 1998.

CHICHARRO, Dámaso: *Alonso de Bonilla en el concep-tismo (Estudio y antología)*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1988.

CÓRDOBA, Sebastián de: *Las obras de Boscán y Garcilasso trasladadas en materias Christianas y religiosas por...*, Granada, Rene Rabut, 1575.

CÓRDOBA, Sebastián de: *Garcilaso a lo divino. Introducción, texto y notas* (Edición de Glen R. Gale), Madrid, Castalia, 1971.

GARCÍA LORCA, Federico: «Impresiones del viaje. II. Baeza: la ciudad», *Letras*, Granada, 30 de diciembre de 1917.

GARCÍA LORCA, Federico: «Ciudad perdida (Baeza)», en *Impresiones y paisajes*, Granada, Imprenta y Tipografía Paulino Ventura Traveset, 1918, págs. 125-139; *Ayer y Hoy (Semana-rio Independiente)*, núm. 74, Extraordinario, Baeza, febrero de 1926,

GARCÍA LORCA, Federico: «Un palacio del Renacimiento...», en *Impresiones y paisajes*, Granada, Imprenta y Tipografía Paulino Ventura Traveset, 1918, págs. 213-214.

GARCÍA MONTERO, Luis: «Hospital de Santiago», en *El jardín extranjero*, Madrid, Rialp, 1983, págs. 28-31.

HUARTE DE SAN JUAN, Juan: *Examen de ingenios para las ciencias*, Baeza, Imprenta de Juan Bautista Moya, 1575; edición de Esteban Torre, Madrid, Editora Nacional, 1977.

JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé: *Mercurius Trimegistus, sive de triplici eloquentia, sacra, española, romana*, Baeza, Pedro de la Cuesta Gallo, 1621.

JUAN DE LA CRUZ, San: *Vida y obras completas* (edición de C. de Jesús, M. del Niño Jesús y L. del Santísimo Sacramento), Madrid, B. A. C., 1964.

LÓPEZ SANABRIA, Inés M.^a: «Alonso de Bonilla, 129 poesías autógrafas e inéditas. Edición y estudios preliminares», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, X, 41, julio-septiembre, 1964, págs. 7-136; X, 42, noviembre-diciembre, 1964, págs. 7-106; XI, 43, enero-marzo, 1965, págs. 7-96.

MANRIQUE, Jorge: «Coplas a una beoda que tenía empeñado un brial en la taberna», en *Poesía*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1979.

MUÑOZ MOLINA, Antonio: *El Robinsón urbano*, Granada, Librería Al Andalus, 1984.

MUÑOZ MOLINA, Antonio: *Beatus ille*, Barcelona, Seix Barral, 1986.

MUÑOZ MOLINA, Antonio: *El invierno en Lisboa*, Barcelona, Seix Barral, 1987.

MUÑOZ MOLINA, Antonio: *Beltenebros*, Barcelona, Seix Barral, 1989.

MUÑOZ MOLINA, Antonio: *El jinete polaco*, Barcelona, Planeta, 1991.

MUÑOZ MOLINA, Antonio: *La huerta del Edén*, Madrid, Ollero y Ramos Editores, 1996.

MUÑOZ MOLINA, Antonio: *Escrito en un instante*, Palma de Mallorca, Calima Ediciones, 1997.

MUÑOZ MOLINA, Antonio: *Plenilunio*, Madrid, Al-faguara, 1998.

Romancero, El (Introducción y selección de Manuel Alvar), Madrid, Editorial Magisterio Español, 1968.

5.3. *Bibliografía secundaria*

ALONSO, Dámaso: «El misterio técnico de la poesía de San Juan de la Cruz», en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1950; 1966, 5.^a edición, págs. 215-305.

ALVAR, Manuel: *Jaén y el romancero*, Granada, Caja General de Ahorros, 1981, col. «Temas de nuestra Andalucía».

110 ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Concepción: «La producción literaria en Baeza (siglos XVI y XVII)», en RODRÍGUEZ

MOLINA, José (coord.): *Historia de Baeza. Historia, Literatura, Arte*, Granada, Universidad de Granada-Ayuntamiento de Baeza, 1985, págs. 333-390.

ARIAS DE SAAVEDRA, Inmaculada: *Las Sociedades Económicas de Amigos del País del Reino de Jaén*, Granada, Universidad de Granada, 1984.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista: *Don Quijote como forma de vida*, Madrid, Fundación Juan March-Editorial Castalia, 1976.

BELLÓN ZURITA, Rafael: «Úbeda, Mágina y la memoria», *V Congreso Provincial de Cronistas Oficiales*, Jaén, Diputación Provincial (en prensa).

CAZABÁN LAGUNA, Alfredo: *Apuntes para la Historia de Úbeda*, Úbeda, Imprenta de José Martínez Montero, 1887.

CAPEL MARGARITO, Manuel: «Papeles y documentos de Pablo J. de Olavide», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, IV, 11, enero-marzo, 1957, págs. 107-120.

CHAMORRO LOZANO, José: *Antonio Machado en la provincia de Jaén*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1975, tercera edición.

CHAMORRO LOZANO, José: «El paisaje andaluz en la obra de San Juan de la Cruz», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, VIII, 34, octubre-diciembre, 1962, págs. 9-44.

CHICHARRO, Antonio (ed.): *Antonio Machado y Baeza a través de la crítica*, Granada, Universidad de Granada-Universidad «Antonio Machado» de Baeza, 1992.

CHICHARRO, Antonio: «Baeza, referente literario (aportación a una «Geografía Literaria» giennense)», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 143, enero-junio, 1991, págs. 203-214.

CHICHARRO, Antonio: «Ciudades de provincia, de Antonio Carvajal, y sus referentes literarios (nueva aportación a una «Geografía Literaria» giennense)», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 151, año XL, enero-marzo, 1994, págs. 115-127.

CHICHARRO, Dámaso: «Literatura y Cultura baezanas (siglo XX)», en RODRÍGUEZ MOLINA, José (coord.): *Historia de Baeza. Historia, Literatura, Arte*, Granada, Universidad de Granada-Ayuntamiento de Baeza, 1985, págs. 421-466.

CHICHARRO, Dámaso: *De San Juan de la Cruz a los Machado (Jaén en la literatura española)*, Jaén, Universidad de Jaén, 1997.

CÓZAR MARTÍNEZ, Fernando: *Noticias y Documentos para la Historia de Baeza*, Jaén, Estudio Tipográfico de los Sres. Rubio, 1884.

GALLEGO MORELL, Antonio: *El renacimiento cultural de la Granada contemporánea. Los «Viajes pedagógicos» de Berrueta. 1914-1919*, Granada, Editorial Comares, 1989.

Gran Enciclopedia de Andalucía, Sevilla, Promociones Culturales Andaluzas, 1979.

LAPUERTA, Francisco, y NAVARRETE, Antonio: *Baeza y Machado (evocación de la ciudad y el poeta)*, Madrid, Vassallo de Mumbert editor, 1969, col. «Siglo Ilustrado».

LARREGLA, Santiago: «Huarte de San Juan un médico navarro por tierras del Santo Reino», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, IX, julio-septiembre, 1957.

LÓPEZ SANABRIA, Inés M.^a: *Estudio biográfico y crítico de Alonso de Bonilla*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1968.

MENDIZÁBAL, Federico de: «Los romances fronterizos de la provincia de Jaén. Estudio documentado de los mismos a la vista de antecedentes históricos», *Paisaje*, X, 86, agosto-septiembre-octubre, 1953, págs. 640-642; 87, noviembre-diciembre, 1953, y enero, 1954, págs. 688-692.

MEREGALLI, Franco: «Cercada tiene Baeza», *Cultura Neolatina*, XI, 1951, págs. 273-275.

MONDÉJAR, José: «El pensamiento lingüístico del doctor Juan Huarte de San Juan», *Revista de Filología Española*, LXIV, 1984, págs. 71-128.

PASQUAU GUERRERO, Juan: *Biografía de Úbeda*, Úbeda, Asociación «Pablo de Olavide», 1985.

QUESADA CONSUEGRA, Ramón: *Úbeda: hombres y nombres*, Granada, Graf. Moncabril, 1982.

RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo: *Antonio Machado en Baeza* (Exordio de A. Puig Palau y fotografía de F. Catalá Roca), Barcelona, A. P. editor, 1967.

RODRÍGUEZ MOLINA, José (coord.): *Historia de Baeza. Historia, Literatura, Arte*, Granada, Universidad de Granada-Ayuntamiento de Baeza, 1985.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Rafael: *El intendente Don Pablo de Olavide y la ciudad de Baeza*, La Carolina, Cuadernos del Seminario de Estudios Carolinenses, 1985.

SANCHO SÁEZ, Alfonso: «La literatura en Baeza (siglos XVIII y XIX)», en RODRÍGUEZ MOLINA, José (coord.): *Historia de Baeza. Historia, Literatura, Arte*, Granada, Universidad de Granada-Ayuntamiento de Baeza, 1985, págs. 391-419.

SANCHO SÁEZ, Alfonso (coord.): *Jaén*, Granada, Editorial Andalucía, 1989, tomo IV.

SANCHO SÁEZ, Alfonso, y SANCHO RODRÍGUEZ, M.^a Isabel: *Poesía giennense del siglo XIX*, Jaén, Diputación Provincial, 1991.

TUÑÓN DE LARA, Rafael: «Curiosidades biblio-tipográficas de la Provincia de Jaén. Primeros impresos en la muy noble, muy leal y muy antigua ciudad de Baeza», *Don Lope de Sosa*, XI, 126, junio, 1923, págs. 173-178.

VALLADARES REGUERO, Aurelio: *Úbeda en el Quijote (Un motivo de aproximación a la obra cervantina)*, Úbeda, Editorial de Cultura Ubetense, 1988.

VALLADARES REGUERO, Aurelio: *Guía literaria de la provincia de Jaén*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1989.

VALLADARES REGUERO, Aurelio: «Sebastián de Córdoba, un poeta ubetense en los umbrales de la mística de San Juan de la Cruz», *Homenaje al Profesor Alfonso Sancho Sáez*, Granada, Universidad de Granada, 1989, tomo II, págs. 785-805.

UN CENTENARIO PARTICULAR

Los centenarios siempre resultan elocuentes, ya sea por avivar el fuego de la memoria histórica o ya sea por sofocar con el silencio la llama del recuerdo de algún suceso importante. En cualquier caso, terminan hablando más de quienes los promueven u ocultan que del suceso en cuestión. En este sentido, recordemos, nada más significativo que el IV Centenario del Nacimiento de San Juan de la Cruz, celebrado en 1942, en plena y autárquica postguerra, de escayolados contornos místico-imperiales, centenario éste que, por resultar suficientemente conocido, no necesita de mayor comentario.

Ahora bien, por lo que respecta al que celebramos a lo largo del presente año de 1991, el IV Centenario de la Muerte del Poeta, que culminará el próximo 14 de diciembre, está resultando también muy significativo en este pragmático, ecléctico y moderno país. Pero tiempo habrá de ocuparse de todo lo que suceda cuando desaparezca la urgencia coyuntural que mueve nuestras plumas, convoca premios, agita al mundo editorial con la aceleración de la producción de saberes sanjuanistas, levanta ambiciosos programas educativo-catequéticos y proyecta algunas actividades de grandes gestos. Tiempo habrá, pues, de tirar de ciertos significativos hilos que están recorriendo este evento de proyección religiosa y literaria.

Por otra parte, no puede olvidarse un aspecto de esta celebración. Me refiero a que cuanto mayor es la proyección universal del suceso y persona recordados, y ésta lo es, tanto mayor es también el interés por resaltar aspectos muy particulares de los mismos, algo comprensible si atendemos a la inmediata atracción que suscita lo particular y próximo y al generalizado deseo de local protagonismo.

Así pues, y es a lo que voy, el hecho de que San Juan de la Cruz viviera importantes años de su vida, de 1578 a 1583, en tierras de la actual provincia de Jaén (Beas de Segura, Baeza, La Peñuela, Mancha Real, Úbeda, etc.) no ha dejado de ser recordado en sus detalles mínimos a lo largo de los últimos meses con monótona insistencia. Y lo ha sido hasta el punto de que se han publicado en ese ámbito y durante este tiempo más artículos sobre San Juan de la Cruz que en varias décadas anteriores. Por esta razón

remito a ellos a quienes quieran indagar la última pisada del Santo, el precio de adquisición de una casa conventual u otros aspectos de esta índole.

Pero, qué duda cabe, aunque todo saber tiene su interés, conviene considerar también determinados aspectos vitales y de la obra del poeta sometidos a otras perspectivas. Por ejemplo, a la luz de la situación teórico literaria actual, en la que no sólo se vienen cuestionando los problemas de la intencionalidad artística y de la confusión del yo vital y del yo poético, desplazando la mimesis por la semiosis, entre otros, sino que también el lector ha alcanzado un protagonismo teórico importante, explicar esta poesía, determinadas estrofas, tomando en cuenta ciertos espacios físicos o paisajes exteriores resulta excesivamente reductor, lo que no impide, como es lógico, reconocer que la estancia de San Juan de la Cruz en Beas de Segura, en el monasterio del Desierto del Calvario, así como en la universitaria ciudad de Baeza, resultó extraordinariamente positiva para la literatura española, una vez apagadas las llamas (no las ascuas) de la crisis carmelitana, sin echar en olvido que tan breve como extraordinaria obra poética venía gestada.

Por tanto, se echa en falta aproximaciones menos particulares y explicaciones de la significación actual de esta poesía, así como del sentido histórico originario de la producción de este poco ortodoxo fraile carmelita, hombre contemporáneo de sí mismo, de moderna escritura poética en su tiempo, etc., cuya obra permaneció inédita hasta 1618, aunque actuante en lo que Emilio Orozco llamaba la tradición oral carmelitana. En este sentido, para terminar, paso a contar una anécdota.

En el verano de 1988, la Universidad «Antonio Machado» de Baeza desarrolló un curso sobre «La poesía: Teoría, práctica e historia», dirigido por Antonio Sánchez Trigueros y por mí, en el que figuraban dos seminarios sobre la poesía de San Juan de la Cruz, impartidos respectivamente por los profesores Cuevas y Castilla del Pino. Pues bien, como parte entrañable del programa hicimos un viaje a Beas de Segura, con motivo de visitar ciertos lugares carmelitanos. Al entrar en la Iglesia del Convento fuimos recibidos por un coro de monjas que puso en nuestros oídos aquella canción con la que dieron la bienvenida al maltrecho fraile. Después, en animada conversación, algunas religiosas nos hablaron más

piadosa que literariamente del Santo, así como largamente del profesor Orozco, al que habían conocido allí mismo. De esta manera el profesor granadino, gran especialista en poesía mística, se incorporaba él también a esa tradición oral. Qué menos que recordarlo al calor de este centenario.

(1991)

ANTONIO MACHADO Y BAEZA: EL SENTIDO DE UNA CRÍTICA

«Antonio Machado y Baeza» se nos ofrece hoy como una esfera de atención crítica en apariencia suficientemente tratada —concédase a esta afirmación todo el valor relativo que el lector supone—, tal como puede desprenderse de la abundante bibliografía existente al respecto, bibliografía que recogí, describí críticamente o cité, según los casos, en el volumen *Antonio Machado y Baeza a través de la crítica* (Baeza, 1983). No obstante, hay aspectos de este periodo poético y vital machadiano en los que no se ha hecho suficiente hincapié o a los que se ha deparado un tratamiento excesivamente parcial. Uno de esos aspectos es el sentido de la crítica que Antonio Machado realiza de Baeza y sus gentes.

En la introducción del volumen citado afirmaba, y repito ahora, que la estancia de Antonio Machado en Baeza provocó en él uno de los periodos más fecundos de su actividad literaria, bien como canto de un paisaje, bien como reacción en contra de una de las dos Españas, la España feudalizante, o bien en otras varias direcciones, descriptivamente hablando. Así pues, independientemente de su inicial visión negativa de Baeza, el contacto con ese trozo andaluz de la realidad española dio como resultado una producción a todas luces importante, reconocida como tal por la generalidad de los críticos de Machado. Ahora bien, una vez reconocido globalmente el sentido positivo que la estancia baezana del poeta provoca en su producción, es necesario dar entrada a la cuestión que nos trae aquí: el sentido de la crítica de Baeza efectuada por don Antonio, aunque no sin antes recordar brevísimamente algunos datos biográficos suyos.

Así, baste saber que, tras la inesperada muerte de su joven esposa en Soria, Antonio Machado solicita traslado, concediéndosele la vacante de francés del instituto baezano. Allí lo encontramos ya en noviembre de 1912. Como es lógico vive un periodo muy delicado, del que da buena cuenta una serie de poemas escritos nada más llegar a la vieja ciudad, poemas que están presididos por el recuerdo de Leonor y Soria.

Su nueva vida andaluza, se puede imaginar, es monótona, lo que le proporciona la oportunidad de encerrarse en múltiples lecturas, de adentrarse en el campo de la filosofía, movido por

un doble interés, por la filosofía misma y por conseguir el título de licenciado, única posibilidad que le queda de poder abandonar la ciudad y trasladarse a Madrid o a otro lugar próximo a la Villa, porque don Antonio no se siente bien en Baeza. Así, pues, realiza sus estudios universitarios como alumno libre de la Universidad de Madrid y, bastón en mano, asiste con cierto rubor a los exámenes de libres. Por supuesto, obtiene la licenciatura con resultados oficialmente brillantes e incluso aprueba las asignaturas del doctorado. Así pues, y tras los intentos de traslado a Alicante y Cuenca de 1915 y 1916, respectivamente, marcha a Segovia en 1919. Pero, y esta es la verdad, no se olvidó nunca de Baeza. Ese «poblachón», ese «rincón moruno», esa «ciudad chiquita como un dedal», le provocó, como ya he dicho, una importantísima producción literaria e intelectual. Así, y aunque la trayectoria vital por la Baeza de primeros de siglo está salpicada de apreciaciones negativas, dio en última instancia resultados muy positivos, porque en Machado se confunden trayectoria poética y trayectoria vital, tal como afirma su hermano José en *Últimas soledades del poeta Antonio Machado* (Soria, 1971): «Muchos se quejan de la falta de datos para hacer una biografía de Antonio, pero me parece que al decir esto no se han dado perfecta cuenta de la obra del poeta. Esta biografía está en la vida interior que él mismo nos presenta, ya que la persona y su obra es, en este caso indivisible». No es casualidad por tanto que a raíz de su estancia en Baeza elabore sus mejores poemas sobre el tema de España. El choque de sus posiciones ideológicas, en las que tanto tuvo que ver la Institución Libre de Enseñanza, con esta cristalización de una de las dos España provoca en él una fuerte reacción. Pero no debe entenderse su crítica en un sentido localista, no es Baeza exclusivamente lo que a él le preocupa, sino la ideología marcadamente feudalizante que domina entre buena parte de los habitantes de España, porque tras el extenso párrafo que voy a transcribir de su carta a Unamuno en la que se refiere a Baeza —la carta pudo ser escrita en 1913, según Aurora de Albornoz— dice textualmente, y lo adelanto: «Además, esto es España más que el Ateneo de Madrid». El texto en cuestión es el siguiente: «Esta Baeza, que llaman Salamanca andaluza, tiene un Instituto, un Seminario, una Escuela de Artes, varios colegios de segunda enseñanza, y apenas sabe leer un treinta por ciento de la población. No hay más que una librería donde se venden tarjetas postales, devocionarios y periódicos clericales y pornográficos. Es la comarca más rica de Jaén y la ciudad está poblada de mendigos

y de señoritos arruinados en la ruleta. La profesión de jugador de monte se considera muy honrosa. Es infinitamente más levítica y no hay un átomo de religiosidad. Se habla de política –todo el mundo es conservador– y se discute con pasión cuando la Audiencia de Jaén viene a celebrar algún juicio por jurados. Una población rural encanallada por la Iglesia y completamente huera. Por lo demás, el hombre del campo trabaja y sufre resignado o emigra en condiciones tan lamentables que equivalen al suicidio. A primera vista parece esta ciudad mucho más culta que Soria, porque la gente acomodada es infinitamente discreta, amante del orden, de la moralidad administrativa y no faltan gentes leídas y coleccionistas de monedas antiguas. En el fondo no hay nada. Cuando se escribe en estos páramos espirituales, no se puede escribir nada suave, porque necesita uno la indignación para no helarse también. Además esto es España más que el Ateneo de Madrid».

Es curioso que tan conocido texto, cuyo sentido crítico es en su base el de los poemas de España, se ignore en numerosos artículos que tratan sobre el periodo baezano del poeta, artículos que fácilmente van cayendo en sucesivas evocaciones lírico-biográficas cuando no en una repetidísima cita de aquellos poemas, magníficos, en los que don Antonio toma como eje el paisaje de Baeza –el paisaje andaluz añadido precisamente a *Campos de Castilla*– como si estos poemas no tuvieran también su concreto sentido crítico. Se equivocan, pues, quienes se han echado en brazos de estos poemas para ignorar o para contrarrestar así torpemente la abierta crítica planteada por otros textos poéticos y no poéticos, ofreciéndose de esta forma una inexacta imagen de lo que fue Baeza para nuestro poeta.

No voy a detenerme a analizar el sentido de la machadiana crítica abierta por intuirse sus líneas fundamentales. Sí lo voy a hacer, muy brevemente, del sentido crítico *oculto* de los poemas que cantan el paisaje de Baeza. Parto del principio de que el paisaje por sí mismo no es nada, ya que, más que la existencia de dos órdenes diferentes, uno natural y otro histórico, sólo existe una totalidad histórica en la que entra a formar parte lo que comúnmente llamamos naturaleza. Así pues, no es conveniente distinguir en última instancia dos tipos de textos que obedezcan a dos lógicas creadoras diferentes, ya que uno y otro grupo de poemas tienen una misma lógica histórica. Por eso, afirmo que el hecho de que Antonio

Machado elabore unos poemas, en cantidad considerable, de este tema durante su periodo baezano, tiene también un indudable sentido histórico. Si don Antonio escribe los caminos blancos, las sierras de Cazorra y Mágina, el Aznaitín, los olivos, la tarde cenicienta, el agua en los cristales, el río Guadalquivir o, en otro sentido, pasea solo, esta producción literaria y actitud vital responden a la misma lógica en su raíz que los poemas del problema de España o la carta a Unamuno, parcialmente citada, porque en última instancia si el hombre y el poeta caminan cada tarde a solas camino de la encina negra se debe a un rechazo de su medio social, al igual que calla durante las tardes de lluvia tras los cristales de la ya desaparecida farmacia de Almazán. Esta es, pues, una –hay otras muy importantes también– de las razones de su atención al paisaje, atención que como he dicho no tiene una motivación estética, sino radicalmente histórica, como histórica es ya no sólo el origen de su atención, sino la misma mirada del poeta que en ese ancho paisaje ve surcos en la tierra, yuntas que aran y pardas sementeras. De ahí que cuando ya esté muy lejos de la noble ciudad andaluza, en Segovia, añore sola y exclusivamente el campo de Baeza y no a sus gentes, una nueva crítica a una de las dos Españas materializada en este caso en Baeza. Me refiero a sus conocidos versos, a veces ingenuo colofón de tantos trabajos críticos sobre el tema:

¡Campo de Baeza,
soñaré contigo
cuando no te vea!

(1985)

NOTICIA DE UN HOMENAJE (Baeza, febrero de 1966-abril de 1983)

Hoy, 10 de abril de 1983, se va a celebrar en Baeza un viejo homenaje a don Antonio Machado, inicialmente previsto para el día 20 de febrero de 1966, homenaje que ha levantado alguna polémica, debido a los distintos puntos de vista existentes sobre la oportunidad o inoportunidad de su celebración y sobre el momento y modo de su definitiva realización. No es mi deseo en esta ocasión entrar en polémica, por lo que no voy a pronunciarme sobre aspectos de detalle, ciertamente significativos. Ahora bien, esto no impide que reconozca aquí y ahora un principio fundamental: el homenaje tenía que volver a celebrarse en alguna ocasión, porque hay sobradas razones para ello. La razón más sobresaliente es que, fuera de revanchas, existe una deuda pendiente tanto con la memoria de Antonio Machado como con una significativa parte del pueblo español. Pero, como he dicho, no es mi intención detenerme en aspectos de detalle de nuestro presente inmediato, sino, por el contrario, avivar el rescoldo de nuestra memoria histórica y depositar mi atención en lo que ocurrió en aquella fecha de 1966, así como extraer algunas reflexiones sobre el sentido del homenaje frustrado. Volvamos, pues, nuestra mirada a aquella mañana de febrero, de la que por cierto fui un testigo más.

El homenaje en cuestión era uno más de la serie «Paseos con Antonio Machado», serie de homenajes organizada por una comisión de personalidades del mundo de la cultura española vinculadas con la oposición democrática al régimen político de aquellos años (Machado, no hay que insistir mucho en ello, se había convertido a lo largo de la postguerra en un poeta-símbolo para la sociedad española y, por tanto, en un objeto de disputa para las distintas tendencias ideológicas existentes; de ahí que coexistieran en más de una ocasión «dos» tipos de homenajes, uno de base oficialista y otro de base democrática, en última instancia igualmente políticos, tal era la situación histórica, tal era la sobredeterminación política que todo lo calaba). El hecho de que se eligiera Baeza como sede de uno de aquellos homenajes apenas si necesita comentario: Machado había vivido en dicho rincón andaluz de 1912 a 1919, ciudad a la que había llegado a los pocos meses de quedar viudo, llegada que se produjo, más que por una meditada decisión, por una necesidad lógica de abandonar las tierras castellanas tras el fatal de-

senlace. Sin embargo, y pese al carácter casual de aquel nuevo destino y pese a su inicial visión negativa del «poblachón» andaluz y de sus gentes, los años machadianos de Baeza constituyeron una de las etapas más productivas de don Antonio, cuantitativa y cualitativamente hablando. Por esta razón, Baeza es un lugar machadiano por excelencia que, con buen criterio, la Comisión Organizadora no olvidó. Así, lo expone Cesáreo Rodríguez-Aguilera en su libro *Antonio Machado en Baeza* (Barcelona, A. P. Editor, 1967): «Paseos con Antonio Machado» se tituló el homenaje a celebrar en Baeza el día 20 de febrero de 1966. Se trata —dice la hoja de la convocatoria— de pasear con Antonio Machado —con su recuerdo vivo— por el mismo camino que, en sus años de Baeza, hacía casi a diario, tras las murallas viejas. De llegar con él —con su recuerdo vivo— hasta el punto en el que, acaso, se sentaba a contemplar, meditando, la tarde piadosa, cárdena y violeta, sobre el ancho paisaje. Y paseando con él —con su recuerdo vivo— en torno a Baeza, se trata, también, de acompañarlo en todos los pasos de su clara vida».

Este homenaje, en el que se iban a colocar algunas placas en distintos lugares machadianos de la ciudad y un busto en un estratégico lugar del Paseo de las Murallas y en el que, lógicamente, se iban a recitar algunos poemas de don Antonio, no pudo llevarse a cabo por prohibición gubernativa de última hora, tan de última hora que la interesante base monumental, proyectada por el arquitecto Fernando Ramón, ya había sido construida y se encontraba dispuesta para recibir el magnífico busto esculpido por Pablo Serrano. La reacción oficial previa al homenaje tuvo distintas fases, sobresaliendo en un primer momento la subrepticia suspensión y la prohibición directa y violenta finalmente. Digo subrepticia suspensión, porque en los días anteriores al acto había aparecido en la prensa una supuesta nota de la Comisión Organizadora aplazando el homenaje por razones climatológicas, tal como expone A. Puig en el exordio del libro citado: «Si bien en Barcelona pudieron realizarse tal como estaban proyectados estos actos, no ocurrió lo mismo con el Homenaje en Baeza. En los días inmediatos a la fecha señalada se suscitaron problemas, discusiones, órdenes contradictorias que provocaron el desconcierto, tales como una nota aparecida en la prensa —que ciertamente no provenía de la Comisión Organizadora— anunciando la suspensión de los actos por razones climatológicas. Pero la organización, que no detuvo su marcha, pues no hubo suspensión oficial, hasta la misma mañana del día señalado, había

logrado congregar a muchos asistentes que se reunieron en Baeza. Se calcularon unos mil los que intentaron llegar hasta el lugar donde debía colocarse el busto de Machado en el bloque de cemento ya construido. Ni tan sólo aquel acto silencioso de la presencia de los que habían acudido a la convocatoria fue permitido, y todo acabó lamentablemente en un ambiente tenso y áspero».

Efectivamente, Baeza se fue llenando desde la tarde y noche del sábado 19 tanto de madrugadores asistentes al acto como de policía. A la mañana siguiente, y pese a los controles de los accesos a la ciudad, un numeroso público iba y venía por las monumentales plazas de Baeza, esperando la tensa hora del comienzo del homenaje. La base monumental, un bloque de cemento abierto en sus caras, como he dicho, estaba preparada para recibir la pieza escultórica de Pablo Serrano, pieza que desde entonces ha sufrido un curioso exilio interior. A la hora del comienzo del homenaje, un inmenso público se agolpaba en los alrededores de dicho monumento. La policía apenas si esperó el tiempo necesario para desalojar sin violencia física al numeroso grupo de asistentes y cargó contra ellos. Hubo carreras, golpes y detenciones, o sea, los efectos propios de una brutal represión.

De este día nos ha quedado noticia poética –bien sabemos cómo la literatura hubo de cumplir en más de una ocasión una función subsidiaria, informativa en este caso, durante estos años, dada la situación de las libertades en nuestro país– a través de un poema de Gabriel Celaya, asistente al acto y miembro de la Comisión de Honor del Homenaje, que publicó al año siguiente, 1967, en su libro *Lo que faltaba* y que tituló expresivamente «20-2-66» (en el mismo libro había publicado otro poema, «Versos de Baeza», en el que el tema central es la unión que provoca la figura de Antonio Machado). Leamos el poema:

En la mitad de la calle, ya no queda nadie.
Son los Guardias de la Porra quienes la limpian y barren.
Todo el mundo se esconde en los portales,
y yo, como soy tonto, les pregunto: «¿Qué pasa?»
Dos amigos me cogen de golpe por la solapa,
me meten en un rincón, a empujones, y mal,
y me explican cosas raras en voz baja.
Es difícil de entender, porque no hablan en inglés,
y aunque citan a Machado, no emite la BBC.

Es difícil de aceptar, escondido en un portal,
que otros aguanten lo malo de la vergüenza mortal
mientras algunos, cobardes, nos tratamos de salvar
de los palos arbitrarios y el diluvio general.

Pese a todo, no se logró arrancar de la memoria de los organizadores la futura celebración del acto. Ya en 1967, en el libro antes mencionado de Rodríguez-Aguilera, éste escribió: «El homenaje fue suspendido. Los organizadores nos hemos prometido que tenga lugar cuando sea posible, en la forma proyectada». Así, según parece, se va a realizar.

Ahora bien, como resulta obvio, no podemos perder de vista que, aunque el homenaje de hoy se ajuste al programado para 1966, las diferencias entre éste y aquel momento histórico son tan importantes que de alguna manera se nos va a escapar de las manos a un sector de los asistentes el sentido último de dicho homenaje. De ahí que la repetición «textual» del homenaje, como ya he dicho, perfectamente legítima, pueda haber generado diversas reacciones.

Para comprender el sentido último del homenaje frustrado de 1966 (esta prohibición violenta alcanzó, pese a todo, un notable eco entonces y, es de suponer, unos efectos contrarios a los perseguidos por la prohibición en sí), no hemos de perder de vista que la sociedad española atravesaba un momento crítico, un momento de acelerada evolución en todos sus frentes, salvo en el aparato político del Estado a pesar de algunas medidas legislativas de todos conocidas. Este momento crítico está alcanzando por entonces a lo que se ha dado en llamar la «cultura de la resistencia», modelo de actuación cultural y política que fue inicialmente «respuesta» a la penetración directa del aparato político del régimen en todos los órdenes de la vida social y, consecuentemente, en el cultural. Pues bien, este modelo cultural, auspiciado por muchos de los asistentes a aquel homenaje —la prohibición gubernativa del acto muestra por sí misma esta realidad— y sometido a los vaivenes del posibilismo y de la urgencia política, comienza a dejar de tener la eficacia que en los años cincuenta había demostrado poseer y en este sentido empieza a ser cuestionado por sus propios productores. Por tanto, cabe suponer, lo que se pretendía reconocer en Machado entonces no era un Machado símbolo civil y símbolo de un quehacer literario, o al menos no lo era como en los años anteriores, ya que

la ideología estética que había hecho suyo a Antonio Machado (como a Miguel de Unamuno) estaba entrando en una crisis ciertamente irreparable. El Machado que se invoca en aquel momento es más el Machado símbolo civil que el Machado poeta, o ambos al mismo tiempo pero desde posiciones bastante menos nítidas que las sustentadas hasta entonces: el momento era fecundamente contradictorio.

Tras esta apresurada recuperación de nuestra memoria histórica, sólo cabe preguntarse: ¿Qué homenajearnos hoy en Antonio Machado?

(1983)

ANTONIO MACHADO Y FEDERICO GARCÍA LORCA: PALABRAS PARA UN HERMANAMIENTO

La ya larga serie de hermanamientos¹⁸ y homenajes que se vienen celebrando en Fuentevaqueros, entre el poeta de Granada y otros poetas que comparten la patria de nuestra lengua y el común horizonte de la palabra salvadora de la poesía de abierta proyección estética e histórica, resulta una suerte de intervención, dicho en términos arquitectónicos, en la memoria de Federico García Lorca y en la del resto de poetas hermanados. Dicha intervención, pues, habla más de nuestro comportamiento que de los poetas en cuestión, puesto que se trata de establecer por determinado tiempo una especie de identidad común que, por múltiples razones generalmente fundamentadas, consideramos necesaria. Está bien, puesto que el pasado existe en nuestro presente, que intervengamos sobre él y escribamos constantemente a modo de palimpsesto sobre la vieja página que un día la historia escribiera para decirnos a nosotros mismos y decir nuestra historia y tanto hablar de nuestro tiempo como construirlo.

En este sentido, el hermanamiento que hoy celebramos entre Federico García Lorca y Antonio Machado me parece oportuno y necesario por establecer una relación superadora de forzados patrones historiográficos de la literatura y hacernos reflexionar sobre el espacio común que ambos maestros de la palabra poética de este siglo XX comparten, además de por celebrar con él el vigésimo aniversario de la fiesta de la libertad reconquistada. Está bien que así sea como también resulta conveniente no olvidar una latente y respetuosa amistad entre estos poetas andaluces universales que se remonta al año de gracia de 1916 y que concluye trágicamente con la muerte de ambos poetas como consecuencia de las heridas de bala y de las heridas del alma que la interesada irracionalidad infringiera en sus delicados cuerpos de poeta en los años de desgracia de 1936 y de 1939, respectivamente. Pero tal desgraciada hermandad última en la muerte sirvió, qué duda cabe, para fecundar la vida de su poesía respectiva y la vida histórica de nuestro país proyectada hacia un horizonte de progreso. Ahí quedan para disipar cualquier asomo de duda dos testimonios inequívocos: el poema dedi-

¹⁸ Palabras pronunciadas en el acto de hermanamiento de los poetas Federico García Lorca y Antonio Machado, celebrado en la Casa-Museo de Fuentevaqueros (Granada) el día 5 de junio de 1996.

cado a las *Poesías Completas* de Antonio Machado, escrito por Lorca en agosto de 1918, que comienza con la estrofa

Dejaría en este libro
Toda mi alma.
Este libro que ha visto
Conmigo los paisajes
Y vivido horas santas.

Y el impresionante poema machadiano «El crimen fue en Granada», cuya primera parte, titulada «El crimen», dice así:

Se le vio, caminando entre fusiles,
por una calle larga,
salir al campo frío,
aún con estrellas, de la madrugada.
Mataron a Federico
cuando la luz asomaba.
El pelotón de verdugos
no osó mirarle a la cara.
Todos cerraron los ojos;
rezaron: ¡ni Dios te salva!
Muerto cayó Federico
—sangre en la frente y plomo en las entrañas—
...Que fue en Granada el crimen
sabed —¡pobre Granada!—, en su Granada...

Pero no se agotan los lazos de hermandad en esos aspectos y circunstancias. Ambos compartieron más cualitativa que cuantitativamente el lazo de la experiencia de recorrer y habitar un espacio natural y urbano como el de Baeza atravesado por los menudos pies de San Juan de la Cruz en otro tiempo, entre otras pisadas de poetas de las que no cabe hablar ahora. En efecto, hace ochenta años del encuentro inicial de Federico con Baeza, motivado por una excursión universitaria y del subsiguiente encuentro personal con el poeta de la palabra esencial en el tiempo, pausado profesor de francés del instituto baezano entre ruinas medievales, edificios renacentistas, olivos y, de lejos, cortijos blancos. Estas excursiones, para nuestra suerte, han sido estudiadas por la crítica en sus aspectos empíricos y consecuencias literarias en una triple perspectiva: en la del poeta de Granada, en la de Antonio Machado e incluso en la perspectiva universitaria que supuso la repetida experiencia de los viajes del profesor Domínguez Berrueta. Ahora, sólo

quiero leer el testimonio de un entonces alumno del instituto, Rafael Laínez Alcalá, que da cuenta así de aquel viaje: «También recuerdo ahora que por aquellos años, acaso en la primavera de 1916, un día, al filo de las doce, ví un grupo de forasteros acompañados por el arcipreste de la catedral baezana, don Tomás Muñiz de Pablos, que contemplaban la fachada del Seminario, antiguo Palacio de Jabalquinto (...), cercano al Instituto; me incorporé al grupo de turistas lleno de curiosidad y escuché a un grave señor una interesante lección de historia del arte baezano. Supe después que el grupo lo formaban los estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada (...) Entre los muchachos (...) iba Federico García Lorca, al que pocos años más tarde conocería yo en Madrid. Aquel día ellos marcharon hacia la catedral, y yo, venciendo mi curiosidad, me volví al instituto, porque no quería perderme la clase de don Antonio. Al día siguiente mi compañera, Paquita de Urquía, me dio noticia de los viajeros, que los acompañó toda la tarde, y que en el Casino Antiguo, o de los señores, don Antonio había recitado fragmentos de «La tierra de Alvargonzález» y Federico había tocado el piano con mucha gracia».

He dicho antes que nuestros dos poetas compartieron cualitativamente la experiencia de vivir el espacio urbano y natural de Baeza. Quiero referirme con ello a que ambos comparten la superior hermandad de la mirada poética que en el jovencísimo Lorca da como fruto la temprana prosa de *Impresiones y paisajes* y, en ese libro, las bien escritas páginas dedicadas a Baeza. «Ciudad perdida», en efecto, es el título que ampara la delicada y juvenil prosa en la que Federico supera la simple descripción para enredarse en un íntimo diálogo con lo real e inmediato. Ese paseo por Baeza y por el paisaje es, a la postre, un recorrido por las galerías del alma del joven universitario al igual que en Machado su proyección en el paisaje altoandaluz es algo más que una suerte de pintura poética. Recordemos fragmentariamente, y con su lectura termino mi intervención, dos resultados literarios de la observación de los campos de Baeza. El conocido fragmento que paso a leer pertenece al poema «Camino», de Antonio Machado:

De la ciudad moruna
tras las murallas viejas,
yo contemplo la tarde silenciosa,
a solas con mi sombra y con mi pena.

El río va corriendo,
entre sombrías huertas
y grises olivares,
por los alegres campos de Baeza.

Tienen las vides pámpanos dorados
sobre las rojas cepas.

Guadalquivir, como un alfanje roto
y disperso, reluce y espejea.

Lejos, los montes duermen
envueltos en la niebla,
niebla de otoño, maternal; descansan
las rudas moles de su ser de piedra
en esta tibia tarde de noviembre,
tarde piadosa, cárdena y violeta.

El fragmento de «Ciudad perdida» dice así: *Si se anda más, los yerbazales son tan fuertes que se tragan a las piedras del suelo lamiendo ansiosamente los muros... y si cruzamos unas callejas más, se contempla la majestuosa sinfonía de un espléndido paisaje. Una hoya inmensa cercada de montañas azules, en las cuales los pueblos lucen su blancura diamantina de luz esfumada. Sombríos y bravos acordes de olivares contrastan con las sierras, que son violeta profundo por su falda. El Guadalquivir traza su enorme garabato sobre la tierra llana (...) Pero por encima de todo hay no sé qué de tristezas y añoranzas.*

(1997)

UN DÍA QUE NO NOMBRO

Un día que no nombro del mes de agosto del muy triste año 1936 fue asesinado Federico García Lorca. Próximamente, como viene haciéndose desde un tiempo para acá, se conmemorará este aniversario en un acto que tendrá lugar en el mismo paraje donde encontró la muerte el poeta de Granada. Está bien, lejos de toda necrofilia, el cultivo de la memoria histórica al tiempo que se apuesta por la vida. Pero no crea el lector que trato de aprovechar esta circunstancia para extenderme en aspectos de la muerte sin juicio de un inocente a manos de la bestia fascista de Granada ni, mucho menos, para entonar una salmodia de tonos elegíacos con la que recorrer los tópicos que el lector de seguro conoce. No. No es mi estilo. Con no muchos años supe en qué consistieron los *paseos* durante la guerra civil, y alguien rubricó tales explicaciones poniéndome frente a la agujereada tapia de un cementerio donde las balas abrieron los huecos donde hoy reposa la memoria. Sentí un escalofrío y un dolor innombrable que se ha repetido al saber de la muerte de otros seres humanos igualmente inocentes, independientemente del país donde encontrarán la muerte. Después de lo dicho, se comprenderá que me niegue a torear de salón verbalmente con tales sentimientos.

Paralelamente, como lector y a propósito de tan execrable muerte, he podido apreciar cómo algunas voces decían verdad bajo el hermoso cristal de una forma poética, un cierto modo trascendente de decir al que, llaga y medicina, los lectores acudimos tratando de saciar una sed insaciable. En este sentido, cuánto me impresionó la lectura de buena parte del libro *Homenaje al poeta García Lorca contra su muerte*, en edición de Emilio Prados, en 1937, al igual que me ocurrió con el poema de Dámaso Alonso, «La Fuente Grande o de las Lágrimas», publicado en *Oscura noticia*, en 1944, libro que tuve la oportunidad de editar en 1991. Pero mi experiencia lectora no ha acabado aquí. Hace unos meses, consultando los fondos documentales depositados en su día por Gabriel Celaya en el Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sebastián me encontré con tres poemas inéditos escritos en memoria de García Lorca con ocasión de su trágica muerte, emocionados poemas de los que quiero hablarle al lector en recuerdo de los dos poetas y como testimonio de su temprana amistad gestada en la Residencia de Estudiantes.

La verdad es que creía conocer todo lo que el poeta vasco había publicado sobre Lorca. Así, sus artículos de 1948, 1964, 1966 y 1976, en los que trataba sobre todo del aspecto humano del granadino y recordaba sus encuentros, deslizándose algunas muy agudas observaciones sobre su poesía. Pero ignoraba la existencia de estos textos poéticos que Celaya guardó para sí. El primero de ellos, titulado «Elegía del muerto juvenil» y dedicado a Federico García Lorca, está fechado en Zaragoza, el 19 de diciembre de 1938. El poema forma parte de un conjunto de textos poéticos inéditos, escritos entre 1936 y 1944 y agrupados bajo el expresivo título de *Canciones en el aire*. Los veintiocho versos polimétricos, con numerosas asonancias, se agrupan en siete estrofas de tres y en una final de cuatro, con las que el poeta va planteando *in crescendo* su elegía por la joven vida truncada, por la sonrisa rota, por el esperanzado y cotidiano renacer a que estaba abocado y ya quebrado para siempre.

El segundo poema, sin título, aparece fechado en San Sebastián el 3 de julio de 1947 y forma parte de una abultada serie de textos agrupados en un legajo bajo el título de *Poesía (1945-1952)*. En cuatro estrofas de cinco versos, en los que sobresalen los de larga andadura, y con el martilleo del estribillo «Recuerdo a Federico», el Celaya de perfil realista va desgranando los recuerdos del amigo asesinado, los rasgos de su personalidad y las cualidades que le adornaban, concluyendo con el recuerdo de los diez años de tierra que pesan sobre el poeta que ha quedado con un boquete seco *nadie sabe por qué, y eso es lo más terrible, / en un lugar cualquiera, un día que no nombro*. A este mismo núcleo de poemas pertenece el titulado «Memoria de Federico», escrito en el mes de agosto de 1949. Los treinta y siete versos del mismo, mecanografiados y con añadidos manuscritos, se distribuyen desigualmente entre las dos partes del poema cuya estructura octosilábica de ecos populares intensifica la narración del asunto central del texto, el fusilamiento del poeta, ante el que el sujeto poético, soporte de voz colectiva, va mostrando su rabia e indignación, tal como se lee en el siguiente fragmento:

¡Decidme cómo, decidme,
puede ocurrir tal espanto!
¡Ay, hombres sin nombre y madre!
¡Ay sal seca y hueso amargo!
Diez bocas estupefactas
y un hombre que estaba al mando.
Nada más, ni nada menos.

Sólo un vacío sin llanto.
Y esta rabia que me grita
que no murió; lo mataron.

Valgan estas descripciones y muestras poéticas fragmentarias –no he querido quebrar totalmente la clausura de los textos– para avivar el recuerdo de un día que yo tampoco nombro. No olvidemos que los seres humanos nos construimos de nuestra memoria. Resulta, pues, imposible olvidar el asesinato de un poeta como no podemos permanecer impasibles ante la muerte de nuestros semejantes a manos de la bestia fascista humana. Es el mejor modo de hacer la vida y poder nombrar y hacer habitables los días.

(2000)

EL SUR DE GABRIEL CELAYA

*Esta carta del Sur, trinando, la firmaban
todas las golondrinas,
y entonces he entendido lo que me diferencia
de los que, píos, pían.*

GABRIEL CELAYA

Celaya se ha ocupado en numerosas ocasiones de algunos poetas andaluces, probablemente olvidando esta condición, como Herrera, Bécquer, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre y otros muchos entre los que podríamos destacar los poetas del grupo cordobés «Cántico». En los trabajos donde presta su atención a dichos poetas no se observa una actitud negativa con respecto a la procedencia andaluza de los mismos, aunque tampoco positiva en tanto que la realidad de procedencia parece ignorarse. De cualquier forma nos queda su viejo y mantenido interés por estos poetas andaluces, entre los que muestra su preferencia: gusta más de Antonio Machado que del poeta de Moguer, andaluz universal. En estos trabajos y artículos, como ya he dicho, lo andaluz no se juzga abierta y conscientemente. Sólo nos interesa ahora quedarnos con el testimonio, probablemente no calculado por el poeta del Norte, que contradice ulteriores manifestaciones suyas con respecto a lo andaluz, como vamos a ver.

En el campo de su creación literaria, Celaya ha publicado algunos poemas donde trata acerca de lo andaluz. Así, en el poema «El martillo y la paz», de su libro de tema vasco *Rapsodia éuskara* (1961), enfrenta lo vasco, la laboriosidad vasca, a la indolencia andaluza, lo que ha generado continuas reacciones en contra del poeta donostiarra hasta el punto de haber incluido una nota explicativa al respecto en la última edición del poema en *El hilo rojo* (1977): «Este poema –dice– ha sido muy criticado por los andaluces, que hasta lo han calificado de «racista» (racista vasco). En realidad yo sólo quise contraponer la laboriosidad de los obreros vascos a la pereza en que viven sumidas las cigarras andaluzas. Lo único que yo quería defender era el trabajo. También la conquista de la libertad exige un esfuerzo y un trabajo. Por eso la indolencia andaluza –eso que llaman su sabiduría ancestral– me ataca los nervios». Esta nota explicativa tiene valor no por la justificación parcial llevada a cabo por el poeta, sino muy especialmente por mostrar la linealidad de la misma –y del poema en cuestión– con

respecto al inconsciente ideológico del poeta vasco, pleno de elementos de la burguesía nacionalista vasca, tal como veremos ahora.

Otro poema, también de *Rapsodia éuskara*, donde se trata de lo andaluz es en el clarísimamente titulado «De Norte a Sur». En él da cabida a una vieja creencia sobre los poetas andaluces de postguerra, creencia que originó un enfrentamiento en 1954 en el Congreso de Poesía celebrado en Santiago de Compostela. Allí se contrapuso la poética de los poetas sociales a la de los poetas andaluces, reproduciendo un esquema simplista muy propio de la época: los poetas sociales eran los poetas comprometidos y los andaluces, los frívolos y formalistas.

«A un campesino andaluz», de *Lo que faltaba* (1967), es un poema menos apasionado, de distinta orientación a los anteriores, en el que late cierta esperanza revolucionaria a pesar de todo. Para terminar este breve repaso descriptivo, he de señalar que Gabriel Celaya ha dirigido poemas epistolares a andaluces tan señalados como Bécquer, Alberti, José Luis Cano, Juan Ramón Jiménez, Leopoldo de Luis, Picasso y otros, en los que generalmente se descubre admiración y amistad. Por otra parte, numerosas referencias explícitas e implícitas, positivas y negativas, a Andalucía se encuentran en *Iberia sumergida* (1978), curioso libro de afirmación poética de la identidad vasca.

Gabriel Celaya mantiene, pues, una actitud negativa con respecto a *lo andaluz*, noción bastante imprecisa y cuando menos equívoca y ambigua, punto de partida de una identificación de *lo vasco* por negación. Así pues, se observa que para resaltar lo vasco-ibero no sólo acude al tratamiento en este caso de cuestiones y temas propios de ese pueblo, sino que lo contrapone a lo andaluz como la otra cara de la moneda, sinónimo de pereza, frivolidad, falta de seriedad, etc., llegándose a rozar un tipo de racismo al sustentarse en criterios étnicos o al menos al confundirlos con la práctica social de los vascos:

Nosotros, vascos, luchando
con el hierro, con lo terco, con el cansancio y la rabia
y allá en el Sur los flamencos,
los enanos asexuados que gorgotean y bailan.

134 Sé que éstos y otros versos constituyen una hipérbole poética, profundamente significativa por supuesto, pero no deja de

ser una exageración que alcanza su sentido en el texto poético completo y dicho texto poético en las propias coordenadas históricas de su producción. Así pues, con todas las limitaciones consabidas, tal referencia al Sur, es una referencia que alcanza su sentido en una poética, la de la poesía social, de fuerte compromiso político, que perseguía la eficacia expresiva traducida en eficacia social, frente a una poética de nulo compromiso salvo con la belleza, que supuestamente practicaban los poetas andaluces de postguerra, lo que generó poemas como el ya referido «De Norte a Sur».

Esta poética, además, no se comprende en sus justas dimensiones aislada de un momento histórico presidido por la falta de todo tipo de libertades que incita a la poesía a cumplir una función suplementaria, la de la lucha y reivindicación políticas. Pero, además, no olvidemos que en estos años *lo andaluz* ha sufrido un proceso de mixtificación que ha llevado al franquismo a la alienación del pueblo andaluz en algunos de sus rasgos culturales, con lo que *lo andaluz* significaba algo muy distinto a lo que hoy es. Por tanto, no debemos leer a Celaya *al pie de la letra*. La valoración negativa que él hace del Sur está contextualizada, por lo que no debemos imponer nuestra actual visión de lo andaluz, esto es, la de un pueblo trabajador sin trabajo en buena parte que tiene además alegría de vivir y profunda memoria histórica. Por lo tanto, podríamos pensar que Celaya asocia negativamente lo vasco a lo andaluz como modo de mostrar un camino de salida a la situación de ahogo político que se vivía en la España de aquellos años. Esto explica que, paradójicamente, él mismo continúe y lleve a sus extremos la poética machadiana, que vincula estrechamente con la poética unamuniana, lo andaluz y lo vasco, punto de partida de la poesía social. Hay en este sentido un poema de *Coser y cantar* (1955), libro firmado por Gabriel Celaya y Amparo Gastón, que especifica con claridad los grupos sociales del Sur que quedan salvados de su crítica y resultan hermanados con los del Norte, tal como leemos en la segunda estrofa de «Muchas gracias/3»:

Pescadores, marineros,
hijos nobles del azul,
obreros, trabajadores
que estáis construyendo luz,
vencedores, burladores
de la mar hecha testuz,

somos uno, todos juntos
en el Norte y en el Sur.

En consecuencia, no es lo andaluz sin distinciones lo que él critica, sino que se mete con un tipo de ser andaluz, con una base de mixtificación que ha hecho parecer a un pueblo entero una cosa cuando se es otra. No deben alarmarse, pues, aquellos lectores andaluces heridos, ya que es de *otra* Andalucía de la que se habla negativamente. De cualquier forma, siempre nos quedará la duda de si en este rechazo celayano no se ha colado el inconsciente vasco al que me refería, despreciándose lo andaluz por no ser tan bueno como lo vasco.

(1988)

GABRIEL CELAYA Y LA POESÍA CORDOBESA

Gabriel Celaya ha venido ofreciendo algunas opiniones críticas sobre autores de nuestra literatura a lo largo de su vasta producción literaria y crítico literaria. Como es lógico, la poesía cordobesa, en su parte más significativa, también ha sido objeto de su atención. Pues bien, para satisfacer especialmente el interés de los lectores de *Cuadernos del Sur* (*Suplemento de Cultura de Diario Córdoba*), expondré algunas consideraciones sobre lo que el poeta vasco ha dejado escrito sobre, como he dicho, una parte cualitativa de nuestra literatura: Góngora y el grupo «Cántico».

La primera ocasión en que Gabriel Celaya juzga la obra del gran poeta barroco es desde el punto de vista de la utilización de imágenes por parte de dicho poeta. Celaya expone en su *Exploración de la poesía* que la imagen gongorina es, más que un símbolo, una alegoría, pues bajo estas imágenes están siempre latentes las realidades concretas que aquéllas decoran y, aunque su abundante presencia produzca la ilusión de que la referencia al primer término se ha perdido, lo cierto es que el discurso sigue siempre pasos lógicos. De ahí que para el vasco el pensamiento de Góngora no funcione analógicamente y de ahí que tanto las *Soledades* como el *Polifemo*, si bien difíciles, puedan ser explicados hasta su último detalle. Sobre su influencia posterior, Celaya alude a su importante presencia en el 27, debido a que en el poeta cordobés se conjugaban dos tendencias, la de una poesía mágica y la de una poesía sabia. El 27, viene a decir, cree ver en Góngora la imagen como revelación, lo que no es propiamente así y lo que al mismo tiempo explica el carácter estrepitoso más que duradero de la influencia de Góngora: «Su poesía —afirma en «Veinte años de poesía (1927-1947)»—, como toda la del barroco, no sólo no respondía a la más honda exigencia del momento, sino que además, enmascarándola, la rebasa».

Para terminar con sus ideas y opiniones sobre el gran poeta cordobés, voy a reproducir la respuesta que Celaya ofreció a una encuesta de *Ínsula* sobre Góngora con motivo del cuarto centenario de su nacimiento. A las preguntas de cómo ve hoy la figura de don Luis como poeta de su tiempo y en el nuestro y si es Góngora un clásico vivo, al que puede volver con gusto e interés el lector actual y no sólo el poeta, Celaya respondió: «Góngora es, indudablemente, un gran poeta, y a mí sigue gustándome, y hasta fas-

cinándome por lo que tiene de puramente sensorial. Pero las preocupaciones de los poetas del 25 [o 27] no son ya nuestras preocupaciones, y, en este sentido, la conmemoración bis con que se ha tratado de celebrar este año al cordobés ha sido de evidente signo reaccionario».

Cualquier conocedor de nuestra reciente historia literaria sabe de la importancia del grupo cordobés «Cántico». Ahora bien, el hecho de que hoy se reconozca a este grupo y de que todo el mundo vuelva su mirada a él, no debe hacernos olvidar décadas pasadas en que se desconocía en su verdadera dimensión y espesor poético. Muchos lectores pueden pensar que tal desconsideración fue fruto de un esquematismo crítico en el que mucho tuvo que ver la torpeza de la crítica efectuada desde el realismo social. Pues bien, frente a lo que muchos puedan pensar, Gabriel Celaya, el más importante constructor y teórico de la poesía social, se ocupó muy tempranamente de *Cántico*, en 1948, y colaboró con el grupo literario llegando a publicar *El principio sin fin*, en 1949, en la colección de *Cántico*, al tiempo que algún poeta del grupo lo hacía en la celayana colección Norte, de San Sebastián.

Así pues, de Ricardo Molina y de sus *Elegías de Sandúa*, afirma que es una poesía directa, de dentro, fruto de la autenticidad de un poeta que sabe por dónde se anda y que se ha hecho merecedor de una especial atención. En su artículo «Poesía en el aire», Celaya se refiere al grupo «Cántico», destacando las diferencias, pese a sus afinidades, y centrándose en *Mientras cantan los pájaros*, de Pablo García Baena, del que afirma que es el más sensorial del grupo y que con sus exuberantes versos libres responde al mundo exterior con ecos que rebotan en su hondura. En los largos versos de este libro, expone Celaya, corre una sustancia densa. Sus poemas que procuran arcaicas resonancias, tienen afinidad con esos temas bíblicos que funden lo sensual y lo sagrado en su racional sobrecojimiento.

Como se puede ver, su consideración de estos poetas cordobeses e incluso de otros de los que no me ocupo ahora, como es el caso de Leopoldo de Luis, es positiva. No podía ser menos.

(1987)

ARTE IBERO Y POESÍA: «LA DAMA DE BAZA»,
DE CELAYA

Gabriel Celaya publica en 1978 *Iberia sumergida*, un libro de poesía histórica con el que trató de dar respuesta poética a la ya muy viva cuestión de la identidad vasca. El poemario obedece, según el poeta, a la lógica de denunciar el sometimiento que a lo largo de la historia se ha ido haciendo de las primitivas tribus iberas, tratando de iluminar por vía tanto positiva –la búsqueda de unos elementos culturales identitarios, lo que coincide en la práctica con la primera parte del libro, «Iberia virgen»– como negativa –la crítica de lo español impuesto, lo que hace en la parte segunda, «Iberia burlada»– los aspectos originales y originarios de una identidad vascoibera, proponiendo una suerte de reiberización de España al tomarse conciencia de la Iberia que yace sumergida, etc.

Como ya tuve ocasión de hablar de este libro hace años y de analizar lo que no deja de ser una gran hipérbole poética insostenible desde el punto de vista histórico, me ocuparé de uno de los poemas que, titulado «La Dama de Baza», pertenece a «Iberia virgen» y en el que la escultura sedente ibera conocida con ese nombre, encontrada en increíble buen estado de conservación hace ahora treinta años, alcanza protagonismo poético, al ser uno de los restos del arte ibero de mayor importancia. El poema es el siguiente:

Tan serena, tan severa, Madre Muerte,
Tanit de mis amores, Dama de Baza.

Reteniendo en el puño un ave palpitante
o el corazón ofrecido, ya fuera del pecho,
sin más vuelo posible, tú, Dama de Baza
rígida en tus pliegues, fantasmal, casi muerta,
vacíos los ojos que nos hipnotizan,
el gesto tranquilo, la actitud sedente,
sacerdotisa o diosa, mujer transfigurada,
tan serena.

Magna Mater, protectora arcaica
que haces sencillo el paso en las dos direcciones,
de la vida a la muerte, de la muerte a la vida,
nos descubres el reino de la paz tenebrosa,
allí donde el deseo y el terror se confunden

en la fascinación de un amor ignorado,
lucífuga, telúrica, devoradora, ciega,
tan severa.

Urna funeraria en que el cuerpo yacente
adquiere tu forma, máscara sagrada
que haces así posibles nuestras metamorfosis,
creadora de las mágicas distancias y del fuego,
de las resurrecciones, de las continuidades,
de las destrucciones que crean lo impensado,
tú que nos acoges, y borras, y perdonas,
Madre Muerte.

Recubierta de adornos, joyas y arracadas,
vidrios de colores, carbunclos y bolves¹⁹,
ámbar del Pirineo, púrpura y bordados
como una quitina resplandeciente y dura,
diosa terrible, mantis religiosa,
insecto humano que me inmoviliza
y lleva a la muerte con su mirada ausente,
Tanit de mis amores.

Ábreme, Madre, la entrada secreta,
el pasadizo estrecho que lleva al nacimiento,
los espejos que abren el dominio ignorado,
los largos laberintos cambiantes de la muerte
por donde, entre torturas, se vuelve al origen.
Toma todo mi amor; fijame en tus ojos locos;
révelame el misterio de la primera Iberia,
Dama de Baza.

Pues bien, el poema, de cuarenta y dos versos, se presenta dividido en cinco octavas cuyos versos no guardan regularidad silábica, predominando casi a partes iguales los de doce, trece y catorce sílabas. No faltan algunas asonancias ni otros elementos paralelísticos que van conformando el ritmo del poema ni dos versos iniciales que contienen y proporcionan el último verso de cada estrofa, todos ellos de arte menor, teniendo una función invocadora y de ritual de iniciación de lo que funciona como una suerte de oración poética.

El texto parece querer cumplir, entre otras, una expresa función de conocimiento, pues su autor alterna el recurso de la *ékfrasis* o procedimiento descriptivo con el que lograr una representación verbal de ese objeto artístico con otros interpretativos y específicamente poéticos. Esto explica ya el denotativo título del poema, así como especialmente las estrofas primera, tercera y cuarta. Así, en la primera, nos describe la escultura en su actitud sedente, su tranquilo gesto, sus vacíos ojos, sus rígidos pliegues y su puño que guarda un ave. En la tercera, nos habla de la misma como urna funeraria y máscara sagrada. En la siguiente estrofa, describe con minuciosidad los adornos que la recubren: joyas, pendientes, vidrios, ámbar, piedras raras, manto y bordados, etc. Pero, el objetivo empleo de este recurso no impide la alternancia con otros fundamentalmente interpretativos, al ir suministrando las distintas posibilidades de significación y simbolización de esta pieza ibera. Por ejemplo, en los primeros versos, habla del ave que guarda La Dama en su mano derecha como ave palpitante o corazón ofrecido. Más adelante, y en la misma primera estrofa, el poeta se refiere a esta escultura como una representación de una diosa o sacerdotisa, en todo caso representación de una mujer, lo que para el poeta tiene el valor añadido de simbolización del origen y del comienzo de la vida, lo que explica que se refiera a ella como madre que está en el principio y en el fin, ahora como «Madre Muerte» o protectora de los seres humanos en el viaje definitivo y en su transformación para otra clase de existencia, lo que justifica todos los cuidados funerarios de esa vieja cultura. Por eso, le aplica el sobrenombre de Tanit, la deidad mediterránea que los romanos acogieran con el nombre de Nutrix o diosa-madre.

Pero el poema no sólo cumple esta función, sino que también quiere servir de interesada oración construida con todos los elementos y rasgos que religiosamente la caracterizan: quien la practica adopta una actitud sumisa ante la divinidad poderosa dirigiéndose directamente a la misma con fórmulas ritualizadas, lo que se hace al principio, los dos primeros versos, y al final del poema, la última estrofa, sin olvidar el octavo verso de cada una de las estrofas. Aquí, el sujeto poético, al tiempo que le muestra todo su amor y devoción a La Dama de Baza al llamarla Madre, le pide que le revele el camino para explicar el misterio del origen, de su propio origen, materializado en la primera Iberia que ella encarna a su vez en su materialidad artística y que el poeta reconoce como propia. De ahí

la estratégica actitud de sumisión adoptada que le lleva a reconocerse originariamente en ella, viendo en esa escultura un signo artístico-religioso de otro tiempo, el tiempo de su origen buscado, un signo auténtico de la Iberia hoy sumergida.

Como se puede deducir de esta lectura, el poeta no se limita en su texto a construir sólo un hermoso conjunto de versos. Ya dijo en su día el propio Celaya que había recuperado para *Iberia sumergida* los principios operativos de la vieja poesía social que él mismo practicara en décadas anteriores. El poeta trató de intervenir desde esa específica vía, no sin contradicciones y ambigüedad, en el debate sobre identidad y nacionalismo en un momento de la transición política, apostando más por las identidades de los pueblos de España que por una identidad española, remontándose a los orígenes ibéricos. Para ese viaje, el referente de La Dama de Baza le venía muy bien, como bien le vino construir el poema a modo de oración, porque este viejo poeta materialista sabe que sólo se le reza a lo que es superior. Y superior es la experiencia de tener ante sus ojos una escultura que trae hasta nuestro momento histórico un signo artístico-religioso de un tiempo pasado en el que cree reconocer su origen, un origen que no sólo afecta a los vascos. La prueba está que esta figura ya universal estuvo sumergida siglos y siglos en las altas tierras de Baza.

(2001)

BAEZA, REFERENTE LITERARIO (APORTACIÓN
A UNA «GEOGRAFÍA LITERARIA» GIENNENSE)

Corresponde a la crítica la construcción de diversos órdenes que permitan, aparte de su valoración, cierto control y comprensión del complejo universo de la literatura. Una de las variadas ordenaciones a que se somete la producción literaria es la efectuada a partir de criterios histórico-geográfico-espaciales. Esta aproximación, una forma tan a veces elemental como entrañable de crítica y erudición, exige poca justificación si atendemos al inmediato interés que suscita en los lectores lo particular y próximo, avivándose así el ascua de la tradición romántica que generó esa mirada hacia dentro en todos los sentidos. Pues bien, leyendo recientemente uno de estos impagables trabajos, dado el enorme esfuerzo que conlleva y la particular y próxima utilidad que se le supone, se me ha creado la necesidad de colaborar en esta empresa en la medida de mis fuerzas críticas, fuerzas que se concentran, entre otros, en el campo de la poesía española contemporánea.

Me refiero al libro de Aurelio Valladares Reguero, *Guía literaria de la provincia de Jaén* (Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1989), una obra que merece, como digo, el reconocimiento de quienes sentimos interés general por la literatura española e interés particular por la variada vinculación de ésta a ese cruce espacio-temporal que es la actual provincia de Jaén (digo actual, por cuanto la antología se remonta a tiempos en que Jaén, ni siquiera España, existía como tal realidad histórica asentada en un estado, etc.). No obstante, no voy a detenerme ahora en consideraciones particulares sobre el trabajo en cuestión, toda vez que ya ha sido oportunamente reseñado por Dámaso Chicharro. Voy a limitarme, pues, a reproducir y a comentar brevemente algunos poemas no incluidos en dicha publicación²⁰, poemas que toman Baeza como referente literario, entendiendo por referente, como todo el mundo sabe, una realidad no lingüística evocada por el signo.

²⁰ Desde el punto de vista de trabajos críticos relacionados con el tema, etc., he echado en falta, al menos yo no los he visto, los siguientes: Antonio GALLEGO MORELL: «Los primeros escritos impresos de Federico García Lorca: dos artículos más», *Bulletin Hispanique*, LXX, 1968, págs. 116-121; Pedro ORTIZ ARMENGOL: «Baeza en las letras», *La Estafeta literaria*, núm. 344, Madrid, 21-mayo-1966, págs. 20-21.

Ni que decir tiene que un trabajo de las características del que estamos hablando, no se resiente lo más mínimo porque se señalen algunos olvidos. Es absolutamente comprensible si tenemos en cuenta el volumen de tierra movido, esto es, el gran número de lecturas realizado, para lograr fraguar un trabajo de 393 páginas en gran formato. Ahora bien, sí puede perder en cambio (por lo menos no gana) el medio que sirve de referente, de alguna manera la memoria histórica de ese medio, claro está, si ignoramos determinados textos poéticos escritos por poetas de gran peso específico en nuestra más reciente historia literaria. Hablo ni más ni menos que de Blas de Otero (1916-1979), Gabriel Celaya (1911-1991), Ángel González (1925), que necesitan poca presentación, así como de Enrique Molina Campos (1930) y Antonio Carvajal (1943), aunque he de hacer la siguiente salvedad en este último caso: el libro recoge un poema suyo, «Piedra viva (amanecer en Úbeda)» (pág. 290 y sigs.), dejando de incluir «Elegía segunda», publicado en 1988, tal como ahora veremos, poema con el que Carvajal paga su tributo baezano al igual que lo había hecho con Úbeda anteriormente, dos islas en un inmenso mar de olivos.

Blas de Otero y Gabriel Celaya invocan el nombre de Baeza en tanto que lugar machadiano, como resulta lógico en poetas que hicieron de Antonio Machado, de su poética de la palabra en el tiempo, una bandera poética en plena postguerra junto a otras recias voces poéticas como las de Miguel de Unamuno. El buen poeta vasco Blas de Otero publicó en su libro *En castellano* (la primera edición es de 1959, siendo publicado posteriormente en Barcelona, El Bardo, 1977), libro de meridiano título que, con cuidada construcción, se levantaba sobre el suelo de la poesía social, el siguiente poema:

PALABRAS REUNIDAS PARA
ANTONIO MACHADO

Un corazón solitario
no es un corazón.

A.M.

Si me atreviera
a hablarte, a responderte,
pero no soy,
solo,
nadie.

Entonces,
cierro las manos, llamo a tus raíces,
estoy
oyendo el lento ayer:
el romancero
y el cancionero popular; el recio
son de Gómez Manrique;
la palabra cabal
de fray Luis; de chasquido
de Quevedo;
de pronto,
toco la tierra que borró tus brazos,
el mar
donde amarró la nave que pronto ha de volver.

Ahora,
removidos los surcos (el primero
es llamado Gonzalo de Berceo),
pronuncio
unas pocas palabras verdaderas.
Aquellas
con que pedí la paz y la palabra:

*Árboles abolidos,
volveréis a brillar
al sol. Olmos sonoros, altos
álamos, lentas encinas,
olivo
en paz,
árboles de una patria árida y triste
entrad
a pie desnudo en el arroyo claro,
fuente serena de la libertad.*

Silencio.

Sevilla está llorando. Soria
se puso seria. Baeza
alza al cielo las hoces (los olivos
recuerdan una brisa granadamente triste).
El mar
se derrama hacia Francia, te reclama,

quiere, queremos
tenerte, convivirte,
compartirte
como el pan.

Baeza es utilizada tanto como importante lugar machadiano cuanto como símbolo de una España agraria –no se olvide la inmediata tradición que al respecto representa la voz poética de Miguel Hernández– que, fuerza amenazante esgrimiendo una herramienta asimismo claramente simbólica –«alza al cielo las hoces»–, reclaman/invocan al poeta muerto en su exilio francés y, en él, una nueva España. Por otra parte, resulta también enormemente significativo el paréntesis, por cuanto, a propósito de Baeza, el poeta vasco mediante una prosopopeya nombra el campo andaluz y el árbol de la paz, ahora tristes por su ausencia, a los que tan naturalmente unido se sintió el poeta en sus días y recuerdos andaluces.

Por su parte Gabriel Celaya publicó dos poemas en *Lo que faltaba* (Barcelona, El Bardo, 1967), que transcribo a continuación:

VERSOS DE BAEZA

Ocurría algo raro.
Conocía a todo el mundo. Nos dábamos abrazos.
Nadie decía nada. ¿Para qué si era claro?
Tan claro como raro,
tan puesto en cierta luz de un mundo diferente
era hallar mil amigos
perdidos por provincias, perdidos por distingos
chiquitos que Machado fundía en su pureza.
¡Estábamos unidos,
unidos en un acto que era más que un recuerdo!
Sabíamos que pronto cada uno volvería
a su lugar, su tiempo,
su idea personal como a una luz o un llanto,
y yo me preguntaba:
«¿Cómo logra esta unión don Antonio Machado?»

20. 2. 66

En la mitad de la calle, ya no queda nadie.
Son los Guardias de la Porra quienes la limpian y barren.

Todo el mundo se esconde en los portales,
y yo, como soy tonto, les pregunto: «¿Qué pasa?»
Dos amigos me cogen de golpe por la solapa,
me meten en un rincón, a empujones, y mal,
y me explican cosas raras en voz baja.
Es difícil de entender, porque no hablan en inglés,
y aunque citan a Machado, no emite la BBC.
Es difícil de aceptar, escondido en un portal,
que otros aguanten lo malo de la vergüenza mortal
mientras algunos, cobardes, nos tratamos de salvar
de los palos arbitrarios y el diluvio general.

Tanto por razones de ideología estética como por motivos abiertamente políticos, Antonio Machado, como estamos comprobando, fue una figura poética y civil claramente invocada por críticos e intelectuales de izquierda en la España de postguerra, lo que procuró no sólo publicaciones, sino también actos de público homenaje frecuentemente suspendidos y reprimidos duramente. Es el caso del homenaje que se le iba a tributar en Baeza, el día 20 de febrero de 1966, fecha que da título al segundo poema recogido de Celaya. En aquella ocasión se dieron cita allí numerosos intelectuales y poetas, entre ellos Gabriel Celaya. Pues bien, a raíz de aquel homenaje, el poeta donostiarra publicó los dos poemas que anteceden, poemas que, por añadir a sus variadas funciones, sobre todo en el segundo, la función de información que no se le permitía a la prensa, función subsidiaria que hubieron de cumplir numerosos textos de la época, se comprenden en una primera aproximación sin dificultades importantes, aunque ésta no sea la única lectura que pueda y deba hacerse de los mismos²¹.

Por su parte, Ángel González, importante poeta de la generación del medio siglo²², también presente en dicho homenaje,

²¹ Sobre este homenaje y el que efectivamente tuvo lugar en Baeza, el 10 de abril de 1983, puede verse mi artículo «Noticia de un homenaje (Baeza, febrero de 1966-abril de 1983): ¿Qué homenajeamos hoy en Antonio Machado?», aparecido en la prensa regional de aquel día, en *Ideal*, de Granada, e inserto en este volumen, págs. 121-125. Asimismo, en la segunda edición de *Antonio Machado y Baeza a través de la crítica*, libro del que soy editor literario, incorporo numerosos textos relativos a aquel acontecimiento.

²² Tuve la ocasión de ocuparme de las relaciones entre los viejos y jóvenes poetas sociales en las figuras de Gabriel Celaya y Ángel González, así como de las respectivas poéticas que concebían la poesía como comunicación y como conocimiento,

incluyó en su libro *Tratado de urbanismo* (1967), recogido luego en sus poesías completas, *Palabra sobre palabra* (Barcelona, Seix Barral, 1986), un poema que toma aquel homenaje y aquella ciudad como referentes, si bien en tono muy distinto al de los anteriormente conocidos:

PLAZA CON TORREONES Y PALACIOS

Como un estanque sucio,
el tiempo
cubrió con su agua turbia
las palabras,
los discursos,
las frases
cargadas de propósitos sinceros.
Hubo más que palabras,
ciertamente.
Pero ahora
sólo quedan los muros,
impasibles testigos de esa historia
y de otras muchas más,
también pasadas.
El sol
dora los contrafuertes exteriores,
purifica las piedras y los vidrios,
resbala por las cúpulas,
resurge
debajo de los arcos.
Está
vacía la plaza,
crepuscular y clara,
llena de un aire limpio
de voces y de gestos.
Y sin embargo,
cuánta voz gritaría si pudiese,
cuánta sangre
—menos odiosa que esta indiferencia—

mancharía de rojo las paredes.
Respirando aquí el aire de la tarde,
oyendo así el silencio,
y recordando,
la vida es —o parece—
más absurda e irreal,
más insensata.
¿Quién lo diría ayer? Sin duda, entonces,
muchos.

Hoy ya nadie.

Silencio:

un murmullo de hojas
pasa de árbol a árbol
empujado hacia el campo por el viento.

En tiempo poético real, en presente de indicativo, el poeta se muestra ubicado en una solitaria y silenciosa plaza llena de nobles edificios, testigos mudos de una historia próxima y de otras también pasadas, cuyo silencio oculta una realidad que, de ser posible, se gritaría a los cuatro vientos, de lo que el poeta da cuenta tan emocionado como turbado por esa plaza noble, con sol de atardecer, de un silencio sobrecogedor por impuesto²³.

Enrique Molina Campos, poeta y crítico literario malagueño, profesor de la Universidad de Granada, vinculado estrechamente a revistas literarias tan importantes como *Caracola*, *Camp de l'Arpa* y *Hora de Poesía*, ha publicado siete libros de poesía (no voy a referirme aquí a su importante obra crítica): *En verdad os digo* (1956); *La puerta* (1959), accésit del premio Adonais; *Historia natural* (1965), premio Ausias March; *Siete cartas de juventud y una elegía* (1965), premio Rocamador; *Poemas del hilo* (1967); *En medio de todo* (1973); y *Visiones y lástimas* (Jerez de la Frontera, El Arenal, 1983). El poema que reproduzco a continuación fue editado en la colección «De puño y letra», en 1983, por la Universidad «Antonio Machado» de Baeza. Forma parte de *Tríptico andaluz*:

²³ El poema, desde el título mismo, puede hacerse entrar en relación por contraste con el conocido poema de Vicente ALEIXANDRE: «En la plaza», de *Historia del corazón* (Madrid, Espasa Calpe, 1954), donde el poeta toma como referente la Puerta del Sol de Madrid, en aquel día histórico de proclamación de la II República Española, llena de gente a rebosar. Sin embargo, en el texto de Angel González la plaza se encuentra absolutamente vacía, irreal.

LÁSTIMA ANTICIPADA

A Antonio Chicharro

«...soñaré contigo
cuando no te vea».

¡Y tanto como yo necesitaba
los cauces de tu piedra
noble, las extensiones
de tu luz, la planicie
de tus calles extremas,
la sola y despojada
libertad de tu viento!

¡Y tan sensiblemente
como me voy reconociendo
en tus abiertos laberintos
donde la vida es orden
antiguo y eficaz!

Cuando no te recorra
yo a ti, sino tú a mí en el hoyo ciego
de mi memoria, cuando no te vea,
oh ciudad, oh campo que te alza,
¡cómo voy a ocuparte de mis sueños!

Ni que decir tiene que no forma parte de los objetivos marcados para este trabajo el comentario detenido de los textos. Por esta razón sólo me estoy limitando a glosar e interpretar aquellos aspectos de mayor interés y los rasgos más sobresalientes de los mismos. Pues bien, en el caso de «Lástima anticipada» yo creo que se hace necesario explicar el sentido del título, ya que es el que nos da la clave significativa del poema todo. Para ello no conviene perder de vista el hecho de que el último libro de poesía, excepción hecha del adelanto de uno futuro que representa *Siete poemas* (1988), lleva por título *Visiones y lástimas*, donde la visión tiene el valor de testimonio interiorizado y la lástima posee un valor elegíaco, de lamento, de «compasión y desconsuelo ante la creciente e implacable mutilación que es el vivir, o más exactamente, el convivir. Por eso las *visiones* y las *lástimas* se entrecruzan e incluso se funden en un mismo poema: dar fe, desde/hacia dentro y lamentar, suponen y significan la misma cosa» (Molina, 1983, pág. 66). A partir de aquí podríamos comprender el tono testimonial y elegíaco del poema a un tiempo, la mostración del impacto que ha hecho la realidad his-

tórica y natural de Baeza en el poeta (piedra/luz, calles/viento, etc.) y el lamento machadiano de anticipar la carencia de aquella ciudad y de su espacio natural.

El poema que doy a continuación pertenece al libro de guilleniano título *De un capricho celeste* (Madrid, Hiperión, 1988), del poeta granadino Antonio Carvajal, quien se dio a conocer en 1968 con *Tigres en el jardín*, libro al que seguirían *Serenata y navaja* (1973), *Casi una fantasía* (1975), *Siesta en el mirador* (1979), *Sitio de Ballesteros* (1981), *Del viento en los jazmines* (1984), *Noticia de setiembre* (1984), libros que fueron agrupados en el volumen *Extravagante jerarquía (Poesía 1968-1981)* (1983).

ELEGÍA SEGUNDA

Para Antonio Checa

Y Baeza de mirar.

Iban oscuros en la noche sola.
Su voz, su paso, resonaban. Era
sola y quieta la noche, quieta y lenta
la palabra.

Un silencio, más frecuente
cuando la oscuridad era más densa
y las estrellas más visibles, lleno
de la respiración acompasada
de los durmientes y el rosmar del río
hondo, allí, entre la brisa apaciguada
del olivar y de las cañaveras,
despertaba en un pecho una congoja
contagiosa, pacífica, que pronto
se hizo otra vez palabra.

Con palabras
que alguno, acaso, tenga en la memoria
se les llenaba el tiempo, transcurría
pausada la amistad, toda raíces
nutridas de la tierra de otras noches.
Alguien velaba lejos. El aroma
de las panaderías
cambiaba con las horas y el trabajo
desvelado tornábase alimento
común, como la noche y las palabras.

Fue en el momento justo
cuando admiraban un alero espléndido
de sesgados ladrillos y decían
su placer, o su asombro, con voz tenue.

Ojos, palabras, pálpitos, la noche.

Y la ciudad casi dormida, hija
del tiempo y de sus tiempos, recobrando
su alma en las ruinas:

¿cómo pudo

aquel nido real de gavilanes
ser habitado por la sierpe, hundirse
en el pavor de la indolencia, hacerse
cruel para la esperanza de sus hijos
más tenaces y humildes, y quedar
casi roto, nostálgico, sembrado
de hiedra y jaramagos amarillos
temibles más que la melancolía?

Y al volver de las calles apoyaron
las manos y las frentes en la blanca
piedra de los sollozos.

Era noche.

Era la hora de partir.

Iban oscuros

a su trabajo cotidiano, cada
cual con menester distinto,
unos en la palabra por instantes
que no quiero olvidar porque me dieron
su sensación de luz que crece y vibra
y aún puede alimentar este poema.

El poema, que pertenece a la cuarta parte del poemario titulada «Estampas y elegías», es un extraordinario espacio de recreación verbal de unos instantes de vieja amistad recogida y serena, instantes vividos en un paseo nocturno pleno de palabras y de elocuentes silencios por los viejos espacios de la ciudad, donde el arte y la vida (alero/panaderías, la piedra de los sollozos, el alma de las ruinas, etc.) se entremezclan fecundamente, provocando esos versos de tono elegíaco por la indolencia y decrepitud históricas.

152 Mi propósito queda cumplido aquí, ya que no pretendía otra cosa que dar a conocer o recordar unos poemas para que

sean recorridos por el lector fundamentalmente a través de ellos mismos, sin excesiva ayuda crítica, lo que justifica la brevedad de mis comentarios que apuntan en cualquier caso a rasgos globales. Por otra parte, no quiero dejar de señalar aquí lo siguiente: este recorrido poético nos hace recibir los ecos de una realidad natural e histórica diferentemente vivida y escrita, mostrándonos así varios de los caminos que recorren la poesía española actual, tanto por motivos de, para entendernos, plano del contenido como de la forma.

(1991)

CIUDADES DE PROVINCIA, DE ANTONIO
CARVAJAL, Y SUS REFERENTES LITERARIOS
(NUEVA APORTACIÓN A UNA «GEOGRAFÍA
LITERARIA» GIENNENSE)

1. En el número CXLIII del *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, correspondiente al año 1991, tuve la oportunidad de publicar un artículo titulado «Baeza, referente literario (Aportación a una «geografía literaria» giennense)», anteriormente recogido en este libro, donde daba cumplida noticia de una serie de poemas de Blas de Otero, Gabriel Celaya, Ángel González, Enrique Molina Campos y Antonio Carvajal que en su arranque habían tenido a Baeza en sentido amplio como referente inmediato. Precisamente, comenzaba afirmando allí el interés que este tipo de aportaciones tenía por cuanto, en principio, «corresponde a la crítica la construcción de diversos órdenes que permitan, aparte de su valoración, cierto control y comprensión del complejo universo de la literatura. Una de las variadas ordenaciones a que se somete la producción literaria es la efectuada a partir de criterios histórico-geográfico-espaciales. Esta aproximación, una forma tan a veces elemental como entrañable de crítica y erudición, exige poca justificación si atendemos al inmediato interés que suscita en los lectores lo particular y próximo, avivándose así el ascua de la tradición romántica que generó esa mirada hacia dentro en todos los sentidos».

Pues bien, me dispongo en esta ocasión a dar noticia y a elaborar una exégesis comprensiva de un poemario recientemente aparecido de Antonio Carvajal, *Ciudades de provincia* (Jaén, Diputación Provincial, 1994, colección «Poetas»), en el que Jaén, Úbeda, Baeza y algunos giennenses más resultan decisivos por muy diversas razones para dichos poemas en tanto que realidades no lingüísticas evocadas por el signo literario o en tanto que destinatarios de los poemas, etc. —en este sentido, he de adelantar que la generosidad sin límites del poeta me ha hecho destinatario del libro, ya *mi* libro, en efecto «desde el fervor compartido por Baeza y la poesía»—, esto es, en tanto que referentes o destinatarios primeros de los poemas, lo que al menos tiene valor para un determinado nivel de lectura literaria, aunque para otras aproximaciones lectoras puedan resultar prescindibles. *Ciudades de provincia*, pues, merece nuestra atención por cuanto las citadas ciudades de Jaén, entre otras, se le-

vantan, extraordinarios referentes, como un alcázar poético sobre la llanura férreamente entrelazados sus sillares verbales.

2. Antonio Carvajal, nacido en 1943 en Albolote, a los pies de Sierra Elvira, con el verde fondo de la vega de Granada como horizonte, es un poeta que se siente estrechamente vinculado a Jaén y a alguna de su gente, tal como deja dicho en la breve introducción del libro: «Pero Jaén es para mí algo más que una hermosa y viva exposición arqueológica, más que unas cuantas calles gratas de pasear y admirar, más que un ambiente entre rural y urbano (...) Jaén es mis amigos; los tengo muy buenos, algunos ya nombrados, otros que aparecerán pronto en estas páginas, muchos más a los que en este texto no se presentará ocasión de mencionarlos» (págs. 9-10). La vinculación a que me refiero viene de antiguo. No se olvide que la serie de poemas recogida en el libro objeto de nuestra atención fue escrita entre 1973 y 1993, lo que la hace coincidir prácticamente con el inicio de su reconocida vida literaria y se proyecta a lo largo y ancho del resto de su importante trayectoria poética, en la que han ido sucediéndose libros como *Serenata y navaja* (1973), *Casi una fantasía* (1975), *Siesta en el mirador* (1979), *Sitio de Ballesteros* (1981), *Servidumbre de paso* (1981), *Del idilio y sus horas* (1982), *Sol que se alude* (1983), *Después que me miraste* (1984), *Noticia de setiembre* (1984), *Enero en las ventanas* (1986), *De un capricho celeste* (1988), *Rimas de Santa Fe* (1990), *Rimas de Santa Fe. Segunda serie* (1990), *Silvestra de sextinas* (1992), libros que han conocido nueva vida editorial al ser reunidos junto a otros poemas inéditos, etc., según determinadas combinaciones, en volúmenes tan espléndidos como *Extravagante jerarquía* (1983), *Del viento en los jazmines* (1984), *Testimonio de invierno* (1990, Premio de la Crítica), *Poemas de Granada* (1991), *Miradas sobre el agua* (1993), etc., entre otras publicaciones.

Tal volumen y calidad de obra han hecho que Carvajal sea uno de los poetas no sólo conocidos sino reconocidos de nuestro actual panorama literario. Por eso, el lector conoce sobradamente los rasgos fundamentales que lo caracterizan e individualizan. Con nombrar sólo alguno de ellos será, pues, suficiente: es un poeta muy atento a su realidad, histórica y vivencial; de una poética, pues, viva; de muy complejas claves líricas; de gran formación literaria (perfecto conocimiento de la tradición literaria y, en particular, de la tradición barroca) y de compleja escritura poética en todos

los planos (gran precisión fónica y musicalidad verbal, compleja sintaxis, riquísimo léxico); con gran conocimiento teórico y práctico de la métrica como ponen de manifiesto no sólo sus poemas sino también su tesis doctoral titulada *De métrica expresiva frente a métrica mecánica (Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe)*, defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada; con, además, abundantes recursos retóricos y eficaz imaginería.

3. Por lo que respecta a *Ciudades de provincia*, sólo puedo decir para empezar que es una pequeña joya literaria, cristalización en un primer nivel del carbono puro de la amistad y del carbono puro del amor y sorpresa por el arte, un arte colectivo doble en este caso: el arte de la recia y bella arquitectura y el arte del vivir —«Piedra viva (Amanecer en Úbeda)», «Elegía segunda»—, sabiamente fecundado por el verde mate de los olivos, la pisada de los hombres y, desnuda la bóveda de toda piedra posible —«Fervor de las ruinas»—, el azul de un cielo dudoso. *Ciudades de provincia* es, pues, un pequeño gran libro de poesía. Supone, además, un regalo para estas altas tierras y estos ciudadanos de la Alta Andalucía, un regalo sólo comparable al que hizo Antonio Machado con aquellos poemas baezanos que, al ser añadidos a la segunda edición, de 1917, quebraron el título de *Campos de Castilla* para siempre al, en un principio, confundir los paisajes castellano y altoandaluz en los poemas de Leonor y, muy poco después, al llenar de olivos y caminos blancos dicho fundamental poemario.

Pero conviene hacer una aclaración inicial importante. Del mismo modo que los paisajes poéticos y los latidos verbales de la vida rural y provinciana de Machado apuntan desde su escritura de tono realista y radical antihermetismo a algo más que a ser lienzos verbales plenos de pinceladas-adjetivos impresionistas de un espacio local y a algo más que a ser cuadros de costumbres, debido a que la palabra poética es resultado de una doble codificación que la hace funcionar como una estructura radicalmente verbosimbólica, la poesía de Antonio Carvajal apunta a algo más que a ser bella y emocionada ilustración verbal de un monumento al humano orgullo renacentista (la capilla del Salvador de Úbeda), de unas ruinas conventuales (San Francisco de Baeza) o de un artístico paisaje urbano recorrido en el silencio amistoso de la noche (la parte vieja y el barrio de la Catedral de Baeza).

Así, pues, el hecho de que esta poesía se encuentre vinculada a unos referentes artísticos y humanos inmediatos, fácilmente reconocibles por otra parte y abiertamente explicados con metapoética claridad por Antonio Carvajal en su «Noticia de los poemas» con que abre el poemario, es al mismo tiempo signo de su virtual máximo alejamiento. Esto explica la proyección y valor universales de esta poesía, esto es, su radical antiprovincianismo, aunque la plural mirada lectora sea capaz de construir, legítimas siempre, significaciones de diverso grado, desde las más unívocas, elementales y literales que, por ejemplo, tocan con su mirada la piedra de los sollozos de «Elegía segunda» a las más complejas y alejadas de la contaminación de los referentes inmediatos. Es lógico que así sea, pues la poesía como superior práctica de cultura, exige un adiestramiento interpretativo, la construcción de una mirada semiótica, esto es, la construcción de una mirada descifradora/constructora de signos no naturales. En este sentido, la poesía carvajaliana constituye una poco común provocación textual para saltar las bardas del corral de las evidencias literales. Invito a que así lo hagan. Invito, pues, a efectuar una lectura no provinciana de *Ciudades de provincia*, a no quedarse sólo con el dulce sabor de ver/verse como materia que ha merecido ser objeto de dignidad artística por parte de uno de los mejores arquitectos de la palabra con que contamos en nuestra lengua.

Y digo arquitecto de la palabra en un sentido más denotativo que propiamente metafórico, pues no otra cosa es Antonio Carvajal, por cuanto dispone de una clarividente mente poética que concibe, proyecta y ejecuta espacios poéticos donde albergar la vida, espacios que combinan arte y utilidad, espacios que se construyen, unas veces, con la palabra monumental y, otras, con el breve y sencillo término. Y digo arquitecto también por cuanto trabaja, con conciencia de su propio clima moral, político y artístico, con aquello que le proporciona su propio e inmediato medio histórico, con abierta conciencia de mestizaje. A partir de aquí se explican, por citar un solo ejemplo, los significativamente ambiciosos proyectos métricos de los poemas con los que levantar un más o menos armonioso, según y cómo, edificio de palabras, con determinado ritmo y concreta proyección.

Efectuadas estas consideraciones generales, ¿qué más puedo decir del libro en cuestión? *Ciudades de provincia* es fruto de esa mente clara que sabe organizar los espacios de la poesía. En este

sentido, se explica que un libro antológico, nutrido por poemas escritos y publicados previamente entre 1973 y 1993, constituya en realidad un nuevo libro en un sentido más que empírico recorrido por un hilo de coherencia interna como coherentes resultan las dos partes en que se divide.

La primera agrupa cuatro piezas poéticas de gran formato unidas entre sí por referirse a espacios arquitectónicos y urbanos de Úbeda, nuestra otra mitad vista desde Baeza, Jaén y Baeza, la otra mitad vista desde Úbeda. Los títulos de los poemas son: «Piedra viva (Amanecer en Úbeda)» (1973), «Ciudades de provincia» (1979), que presta su expresivo título al libro todo, «Elegía segunda» (1988) y «Fervor de las ruinas» (1992), antítesis interna, según Carvajal, del primer poema citado.

La segunda, que se nutre de poemas arquitectónicamente menos ambiciosos, da entrada a ocho poemas elaborados más a la medida del hombre y de la amistad, bajo el amparo en buena medida de la casa del soneto, salvo los dos últimos intitulados «Instrucciones para estar como una rosa» y «Señor y perro», que son de mayor factura. Los poemas de esta segunda parte alcanzan su unión más por los destinatarios directos de los mismos, todos ellos gienenses o vinculados a nuestra tierra, que por su referente, salvo en un par de casos. Sus nombres son: Jerónimo Gil Mena, Carmen y Pepe Gutiérrez, Antonio Checa, Manuel Ruiz Amezcua, Paco Fernández y José Gutiérrez Bermúdez, hermanos de alguna manera del poeta en la vida literaria y en la vida del arte.

En un primer nivel de lectura, esto es, en una aproximación meramente descriptiva a la lógica interna de los poemas, «Piedra viva (Amanecer en Úbeda)» es una espléndida poesía de setenta y siete versos distribuidos en sus correspondientes estrofas sáficas, en el que un nosotros emocionado y unido, con amistosa generosidad, describe el surgimiento del prodigio de una obra arquitectónica que mueve interna y profundamente por ser obra colectiva y artísticamente lograda que convive en armonía con la naturaleza y la vida que la rodea: el olivar de fondo, la rojiza luz de amanecer en la que tan majestuoso edificio se recorta, el vivir cotidiano. Carvajal se ha referido en la citada introducción al poema en los siguientes términos (págs. 7-8): «Dentro de *Serenata y navaja* supone el ejemplo de la arquitectura como arte bella colectiva y, aún más, como generadora de un espacio de convivencia física

en que la naturaleza, de fondo, suministra símbolos y sentido al vivir cotidiano. Cualquiera que tenga a Úbeda en la memoria se percatará de que el poema se visualiza frente a la fachada de la capilla del Salvador, con las lomas y olivares de fondo». Leamos algunas de sus estrofas:

Bajo del conde-
stable cielo, ciegos del reverbero
de su gloria, mientras se esconde
el orgullo, que artero
a su esplendor se humilla, álzase poco
a poco el prodigio: con qué paciencia,
hombro contra tu hombro, coloco
la exacta consistencia
de una piedra sobre otra piedra, trabo
lo que ví, lo que vivieran, cuanto
vivimos todos: cuando acabo
qué vicioso el acanto
remata la columna, con qué suave
brinco toral el arco se apresura
a su cénit de lirio y, clave
de resplandor, apura
brindis, fulgor y júbilo sereno:
¡Oh conseguido Amor, dios si palabra
que se nos ahonda en el seno
cual cincel, y nos labra
únicos, encendidos!

«Ciudades de provincia», el segundo poema, de treinta y cuatro versos, ofrece ya en su primera estrofa clara conciencia de la angustia de un vivir provinciano y estrecho. La voz del poeta, poeta que se oculta en su anónima presencia, va construyendo en un tono elegíaco *in crescendo*, que alcanza su clímax en la última estrofa afectando incluso al propio sujeto poético, la visión crítica de cuanto le rodea y provoca su directa experiencia: el provinciano vivir atento sólo al inmediato presente lejos de toda conciencia histórica, una ciudad olvidada de sí misma; el monótono campaneo de fondo elemento de clara simbolización, si recordamos a Antonio Machado: *¡nunques sonad, enmudeced campanas!*; la destrucción del antiguo tejido urbano y la irracional construcción del presente, etc.: una do-

lorida y feroz crítica de lo que el poeta ha llamado desarrollismo incívico y aniquilador que afectó no sólo a la ciudad de Jaén que, como referente, particulariza algo común y extendido. De ahí que el título del poema vaya en plural: «Ciudades de provincia». El poema concluye, pues, dolorosamente con una interrogación retórica:

¿qué quedará de esta ciudad sin fechas,
de esta ciudad sin nombres,
de este súbito
intruso en sus olvidos,
yo, su olvido?

«Elegía segunda», de cincuenta y tres versos, poema reproducido en su integridad en el artículo anterior, es en principio un extraordinario espacio de recreación verbal de unos instantes de vieja amistad recogida y serena, instantes vividos en un paseo nocturno por Baeza pleno de palabras y de elocuentes silencios por los viejos y antiguos espacios de la ciudad, donde el arte y la vida (alero/panaderías, la piedra de los sollozos, el alma de las ruinas, etc.) se entremezclan fecundamente, provocando unos versos últimos de tono elegíaco, lo que explica su título, por la indolencia y decrepitud históricas. Carvajal ha escrito acerca del texto lo siguiente (págs. 8-9): «El primer texto, «Elegía segunda», recoge las impresiones decantadas de un largo paseo nocturno por la ciudad; el plural y la tercera persona verbal responden a las fuentes reales del poema (...) El verso del Romancero viejo, destacado como lema [*Y Baeza de mirar*], bien podía haber ocupado el lugar del título y ceder el suyo a una cita de Virgilio (*ibant obscuri sub sola nocte*) que, traducida, marca el arranque del poema y es su motivo central».

«Fervor de las ruinas (S. Francisco. Baeza)», poema objeto de un pormenorizado análisis en otra parte de este mismo libro, se construye en sus dos primeras estrofas con la descripción del poeta de cómo sería el espacio arquitectónico completo que hoy se encuentra en ruinas, fijando su mirada poética desde el suelo a la alta y curva bóveda sólo intuida hoy en sus arranques y abierta al cielo, recorrida ahora por las aves, resaltando al mismo tiempo tanto su sagrada función de servir para cobijo de Dios como para encerrar la gloria de los hombres que han logrado levantar tamaña obra. Pero tal humana y bella obra se viene al suelo, dejando el cielo abierto desde donde el poeta ve a un Dios indiferente a los hombres que así tuvieron que aprender de su soledad: «En esta compleja

y dura oda –dice el poeta en la introducción (pág. 9)– (...), no quise huir del tono reflexivo y moral con que Rodrigo Caro sentó las bases estéticas de la contemplación de las ruinas, máxime cuando mi agnosticismo me lleva a considerar que la obra material del hombre se convierte en imagen de los cambios del espíritu y de su definitiva aniquilación».

Los poemas de la segunda parte amplían los motivos y temas de la anterior, aunque, como ha quedado dicho, se unen por el hilo de la amistad con los respectivos destinatarios inmediatos de los mismos. Por eso, en absoluto extraña la «solución» encontrada por el poeta para escribir un poema como el titulado «En la Asunción», un poema ciertamente útil, como dice Carlos Villarreal (*apud* Carvajal, 1994, pág. 10), al menos en su primer e inmediato destino: ser leído para cerrar un sermón en una misa: «Es un poema *útil* –afirma–, escrito expresamente para que su destinatario [Jerónimo Gil Mena], canónigo de la catedral de Guadix, cerrara con él un sermón el 15 de agosto de 1987 en su pueblo natal (Arjona, Jaén); los cuartetos son una paráfrasis del oficio de la misa de dicha festividad, sobre textos del *Apocalipsis* y del *Libro de Judith*, mientras que los tercetos recogen palabras de la Salve y de la «Oda a la Ascensión» de Fray Luis de León». Pues bien, hecha esta salvedad, el soneto, de proyección y tema religiosos escrito por un amigo poeta agnóstico, lo que dice mucho de su sentido de la amistad, se construye intertextualmente con textos bíblicos y devocionales que terminan por presentar dos contrapuestas imágenes poéticas de una divinidad, la Virgen, sólo nombrada con el sustantivo ‘madre’ en todo el poema, siendo esta imagen humanizada de la misma, la imagen de una madre fuente de paz y esperanza, la que prefiere el poeta:

Pero te preferimos si sumisa,
refugio del amor y la ternura,
vida, dulzura y esperanza nuestra:

llamarte madre; y que tu voz la brisa
sea que rompa aquella nube oscura
y en paz nos muestra a Cristo redentor.

De los cuatro sonetos que siguen, nombrados respectivamente como poemas dos, tres, cuatro y cinco en el libro, el que comienza con el verso *Como un ciprés erguido enmedio la mañana*, dedicado a Carmen y Pepe Gutiérrez, es un texto que conserva intactos los verbales trazos de la belleza efímera, que tanto per-

sigue descubrir siempre y contemplar con fruición el poeta. De ahí que el sujeto poético se sitúe frente al mundo natural que enmarca una ventana y se extasíe mientras ve llover en un final de verano:

En el cuadro sereno que enmarca la ventana
—mejor pintor que el tiempo, sólo el amor que tuve
a la belleza efímera—, sostuve una manzana
y allí, sobre las aguas, estremecido, anduve.

El soneto tres es un texto especialmente importante para los lectores, ya que viene a proporcionar ciertas claves para conocer internamente la poesía de Antonio Carvajal, asegurándonos en este sentido de una más conveniente estimación literaria conforme, al menos, a su lógica creadora. Nuestro poeta, motivado, dice, por una conversación con Carmen y Pepe Gutiérrez en Alcaudete, escribe el poema que comienza con el verso *Quizá de la poesía sea yo el mejor obrero*, llenándolo de elementos reflexivos que lo convierten en una condensada poética. El inicial punto de partida es una reflexión sobre su arte poética deshaciendo ciertos tópicos críticos, siempre reductores por tópicos, que han subrayado en exceso la cara del poeta-artesano muy preocupado por los aspectos perfectistas de construcción formal de los poemas, etc. cuando, a la vista quedan los textos citados, su poética se arraiga en la vida y su poesía, con ser de altísima perfección y calidad, vale por lo que significa y simboliza, por la capacidad de llegar a un tú cualquiera, por lo que mueve en su dimensión ideológico-estética, por resolver magistralmente las difíciles ecuaciones poeta=hombre, poesía=vida y estética=ética, y no por su esteticismo ni por su carácter de simples artefactos estéticos. De ahí que lo cite completo:

Quizá de la poesía sea yo el mejor obrero.
Lo dicen tantos. Ellos deben saber por qué.
Pero no saben darme la palabra que quiero,
toda ella encendida de esperanza y de fe.

Pero no saben darme el abrazo que espero:
porque antes que poeta, antes que artista, que
domador del vocable rebelde, hubo un certero
rayo que hirió mi alma y curarla no sé.

Porque antes que poeta, y antes que profesor
de vanidades, soy un varón de dolor,
un triste peregrino que busca su alegría

Tal vez cordial o vano, tal vez *il miglior fabbro*;
pero pocos entienden que en mis palabras labro
esa fosa con flores que llamamos poesía.

El soneto cuatro, cuyo primer verso es *Se le negó lo poco que pedía*, escrito mentalmente, a decir del poeta, en Alcaudete, da cabida al radical desamparo y angustia del poeta, sólo mitigados por la hermosura del mundo natural. En el soneto cinco, que glosa un logrado verso del poeta baezano Antonio Checa, *Como se rompe el hombre ante su sombra*, el yo poético, que se refleja en el espejo de un tú concreto buscando un fuerte punto de apoyo, descubre con asombro que ese tú es también un dolorido pozo de soledad, concluyendo con el glosado verso *Así se rompe el hombre ante su sombra*.

«Paraleipómena», dedicado al poeta Manuel Ruiz Amezcua, nacido en Jódar, tal vez resulte el más curioso experimento poético del libro por cuanto Carvajal va construyendo en él un sentido proveniente del inteligente cruce de una serie de topónimos, granadinos en su mayoría y uno giennense, de cuya clara eufonía saca partido poético.

Por último, de los dos poemas más extensos de esta segunda parte, el titulado «Instrucciones para estar como una rosa fotografiada por Paco Fernández», es a la postre un pequeño tratado poético de felicidad cotidiana y elemental en compartida amistad con el contrapunto de la sensación de soledad y de la necesidad de creación poética o elaboración, verso a verso, pétalo a pétalo, de un mundo de belleza. De ahí que opere con la imagen de una bella rosa aunque cortada:

Vuelve a casa.

quédate solo, escribe ese poema
que tanto necesitas, elabora
tu sentimiento, tu palabra, tu
verso pétalo a pétalo. Se ponen
con sangre las espinas a remojo,
como esa rosa que en el vaso luce,
sobre blanco pañal amanecida,
destacada del fondo de las sombras:

Imagen precursora de tu vida
que esplende, aunque cortada, en este día
que te llenó de gracia y amistad.

«Señor y perro», poema de título pictórico cuya radical identidad del hombre y del animal tanto recuerda a la continuada y turbadora imagen de Dámaso Alonso cuando en su poema «Solo», de *Oscura noticia*, se compara con un perro errabundo mostrando terror por su soledad, «Señor y perro», digo, de cuarenta y dos versos su primera parte y cuarenta y siete la segunda, es ciertamente, según Antonio Carvajal (pág. 11), «un poema desolado con citas expresas o camufladas del *Libro de Job* traducido por Fray Luis de León y recuerdos del García Lorca más triste». Es, siguiendo el tono general de esta segunda parte, el poema menos giennense del libro, al menos en un sentido directo y empírico, no resultándolo así tanto en un sentido más ancho, debido a su significación universal al constituir una poética reflexión desnuda acerca de la miserable naturaleza y condición humanas. El yo poético reacciona vivamente al ver a un viejo definitivamente vencido con un perro pequeño entre los pies que, con idéntica mirada, dirigen sus ojos al transeúnte que, para combatir tal grado de turbación, imagina a otro señor, éste joven, y a otro perro, éste feliz, imagen que le resulta difícil mantener ante el recuerdo imborrable y constante de aquella doble y en esencia única mirada, mirada que le adelanta su porvenir de hombre desolado y vencido. La segunda parte, no menos desoladora que la anterior, en la que el transeúnte es adoptado por un perro que lo sigue sabedor de su radical soledad, es una estremeceadora reflexión poética sobre la radical soledad del ser humano, al que no le sirven los amigos de ocasión ni mirar hacia un cielo negado:

Pero la soledad no da descanso,
deja que ardan los cuerpos sin sentido,
deja que el alma se agrie, deja el alma
como un papel al capricho del viento,
y en su vaivén la lleva desde el suelo
hacia un cielo negado, y la abandona
en un rincón inerte, sucia, expuesta
al paso de los días sin clemencia.

Así termina este libro de palabra viva, de palabra verdadera que, con el escalpelo de la poesía, saja la realidad que el poeta ve, realidad desajustada; un libro escrito como construcción y reconstrucción de cualitativas experiencias, lo que lo vincula estrechamente a realidades empíricas y lo que lleva al propio poeta a palpase poéticamente su existencia, aunque se oriente dialéctica y

necesariamente a lo universal; un libro que, nacido en dura soledad creadora, es radicalmente solidario con los seres humanos; un libro pleno de conciencia histórica y pleno de logros artísticos que se nos ofrece a los lectores como ocasión textual de reconocer y reconocernos en lo mejor que como seres humanos e históricos nos constituye; un libro que es canto de amistad y brutal rechazo de incultura, un libro liberador y finalmente comprometido en un sentido más que tópico y linealmente político del término.

Si, para terminar, nuestra capacidad de conocimiento abstracto es sólo una manera de comprender y ordenar mentalmente los entes reales, el mundo de la particularidad, lo que nos hace viajar de la noción de humanidad a un ser humano y concreto y de este a la idea global de humanidad por ejemplo, habremos de concluir reafirmandonos que este *Ciudades de provincia* tan vinculado en principio a los referentes enumerados con anterioridad termina siendo tanto vía de conocimiento como vía de emoción estética de proyección universales y, cómo no, particulares. Si toda la humanidad cabe, pues, en un ser humano, toda la poesía cabe desde luego en este libro mío y vuestro de poemas.

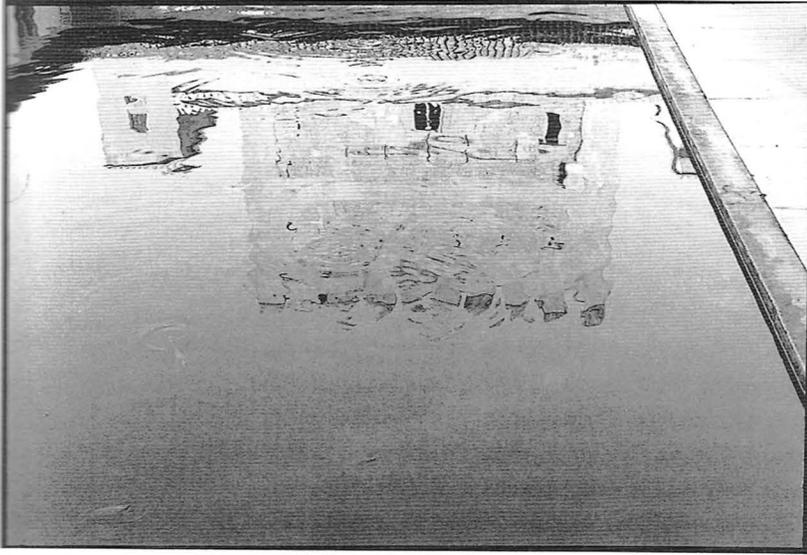
(1994)

DE LA ESPACIALIDAD POÉTICA DE LA COLINA
ROJA: APROXIMACIÓN A *LA PRESENCIA
LEJANA*, DE ANTONIO CARVAJAL

1. Antonio Carvajal agrupa bajo el título de *La presencia lejana* una serie de poemas que toma como referente la Alhambra, serie hermanada con la titulada *Vísperas de Granada*, una suerte de poesía dialógica sobre la guerra de Granada incluida en *Poemas de Granada* y en *Miradas sobre el agua*, de 1991 y 1993 respectivamente. Estos poemas fueron publicados, formando la sección segunda, en *Testimonio de invierno* (1990), libro que mereció el Premio de la Crítica correspondiente a 1990; posteriormente, sin perder su unidad, fueron incluidos en el citado volumen antológico *Poemas de Granada* (1991). Por último, han sido editados autónomamente, con tan hermoso como paradójico título, en 1997, edición no venal que yo mismo proyecté y cuidé en sus aspectos materiales.

El hecho de que lo haya seleccionado como objeto de estudio se debe a dos razones: la primera, por proporcionar excelente ocasión para tomar clara conciencia del problema de la espacialidad artística y literaria, cuestión de especial interés cognoscitivo; la segunda, a la alta calidad de los poemas que nutren esta sección de *Testimonio de invierno*. Pues bien, procederé en primer lugar ofreciendo una aproximación a ciertas claves interpretativas de los poemas en su lógica interna, con objeto de allanar un primer nivel de lectura, y en segundo lugar me centraré en ofrecer algunas explicaciones relativas a la cuestión de la espacialidad poética como una espacialidad a la postre autorreferencial, por lo que el primer nivel de lectura a efectuar, de gran interés momentáneo, no agota ni mucho menos la interpretación y explicación de los poemas ni el de su significación.

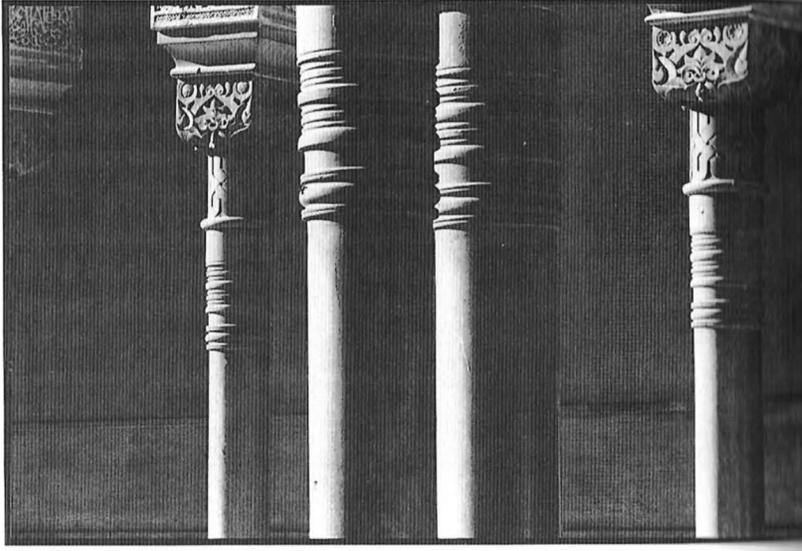
2. *La presencia lejana* está constituida por catorce poemas que, en su lógica y disposición internas, ofrecen a simple vista el resultado de diferentes miradas sobre la Alhambra y varios recorridos verbales por la misma como espacio arquitectónico y artístico que, realidad presente y memoria de otro tiempo, lo que tal vez ayude a explicarnos ese más que tan paradójico como hermoso título de *La presencia lejana*, ocupa en hoy cuidadas ruinas la cresta de la Sabika, la colina roja de Granada. Los poemas se introducen paratextualmente con una circunstancial frase aclaratoria, la indi-



Patio de los Arrayanes.

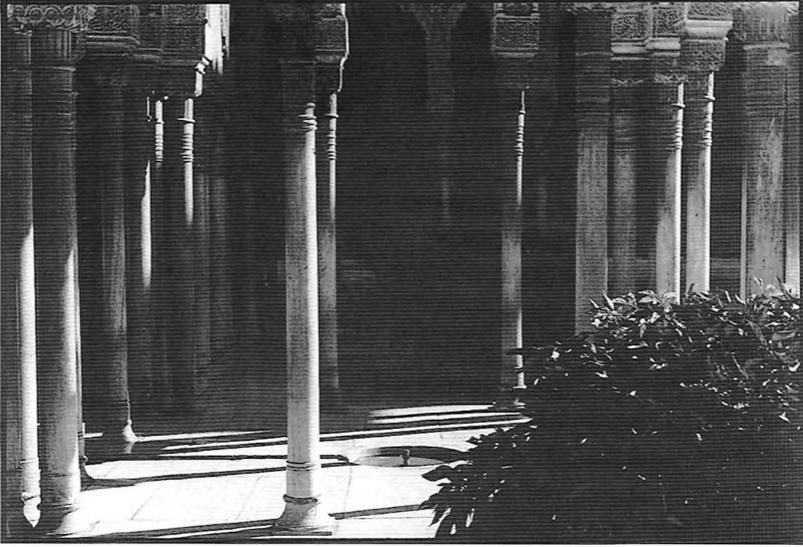
cación del punto de vista o perspectiva desde la que se mira o el nombre del espacio que sirve de inmediato referente del poema que le sigue. Así, «Primer acorde», «Mimosa al pie de Torres Bermejas», «Pintura mural. Torre de las Damas», «Escena junto al muro», «Vista general desde el cementerio», «Vista de la Alcazaba desde la Vega», «Meditación sobre los muros», «Peinador de la reina», «Estanque entre arrayanes», «Ecos», «Pasos», «Patio de los arrayanes», «Patio de los leones» y «Salas del Patio de los leones».

La altura de la colina hace que la Alhambra sea vista desde diferentes puntos de la ciudad y de la Vega de Granada. Pues bien, el poema inicial, musicalmente titulado «Primer acorde», supone el ascenso a la colina y el placentero renovado contacto con dicho espacio alhambrista. Los versos endecasílabos y heptasílabos dan idea, a decir del poeta, de andadura más quebrada, de marcha irregular ascendente para encontrarse una vez más con ese espacio de la memoria donde aprende que la belleza efímera «es de toda verdad fuente y espejo». A continuación, el autor va alternando poemas que tienen por objeto la Alhambra vista desde lejos o recorrida en sus diferentes estancias. Así, «Mimosa al pie de Torres Bermejas» es, descriptiva y empíricamente hablando, el resultado de la mirada del poeta hacia las fortificadas Torres Bermejas desde



Columnas y capiteles de la Alhambra.

un ángulo de la ciudad, esto es, desde abajo hacia arriba, fundiendo la visión de una mimosa plantada en un carmen de delante con el pie de la torre, estética fusión visual que da como resultado una redefinición de la torre, antigua prisión. En el poema tercero, «Pintura mural, Torre de las Damas», el poeta une la visión de dentro y de fuera de la cerrada torre, en una suerte de descripción poética de las pinturas murales hoy deterioradas, pinturas de caballeros de otro tiempo –un tiempo que fuera feliz, hoy apenas una mancha– que se dirigen triunfantes al oriente, y de descripción del paradisíaco medio natural en que se ubica la torre, lo que contrasta con el irrespirable aire de su interior cerrado. «Escena junto al muro», el siguiente poema, opera con la idea de fragilidad absoluta de la Alhambra, pues todo en ella necesita de apoyo, por lo que los muros constituyen el sostén imprescindible frente a tanta belleza superficial, fragilidad que hace extensiva al hombre que, retomando el verso de Aleixandre y perdido todo paraíso, del que no queda sino su sombra verbal, necesita de un muro en que apoyarse para llorar. En este poema aparece ya una idea-eje del poemario: la idea del muro como soporte, fuente de seguridad, frente al resto de la ornamentación mural, fuente de melancolía. El quinto poema, «Vista general desde el cementerio», esto es, vista de la Alhambra desde una altura superior, el poeta en tiempo poético pre-

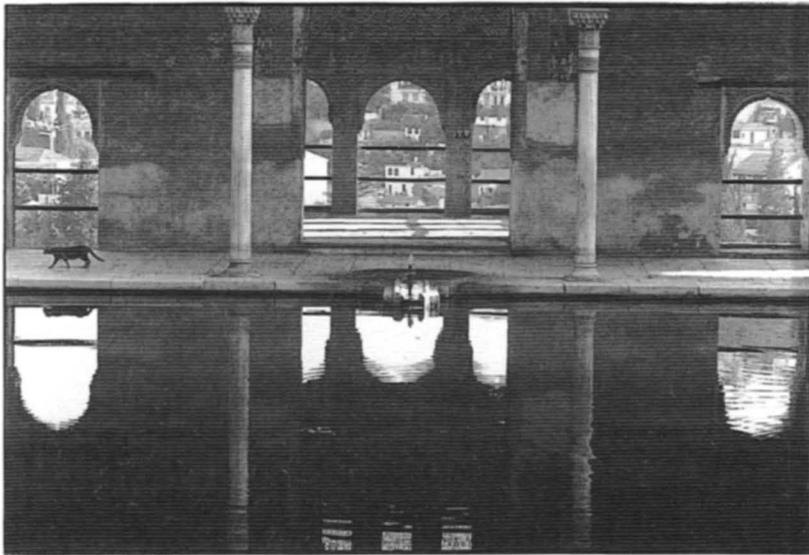


Patio de los Leones.

sente funde su visión de la Alhambra, vacía de sentido y de su historia en su soledad, con la absoluta soledad de la granadina Virgen de las Angustias, efectuando una impresionante y continuada fusión-confusión de imágenes de la posición que tiene la Alhambra, sentada sobre la colina entre dos valles, con la posición sentada de la imagen de la Virgen, ambas soportando la muerte en su regazo, la muerte de quienes hicieron posible el bosque y los jardines, las fuentes y ajimeces –téngase presente *Visperas de Granada*–, y la muerte del hijo cuyo dolor la traspasa sin hacerla sangrar, tal como leemos en el siguiente fragmento del poema:

Madre sin hijos, huérfana tú misma,
desposada sin vínculo ni arrimo,
¿qué esperas de tu soledad, qué esperas
de tu infinito gesto de piedad,
bermejo el pecho, azul el cielo, rota
por un puñal de sol entre silencios?

Doy la espalda a mi historia, a mi dolor
de huérfano, a mis vínculos de hermano,
me doy la espalda a mí mismo, y te miro
a tí, a tí, la herida, la doliente,
la profanada y la infeliz y sola.



Gato en el Partal.

Sentada entre dos valles, arrullada
por dos valles gozosos, por tus venas
oigo fluir la sangre de los siglos,
y sé que el tibio bosque que te arrulla
se nutre de las vidas que te dimos.

Que nuestra muerte es flor en tus jardines,
que nuestros corazones son tus fuentes,
nuestros ojos tus ebrios ajimeces,
nuestra voz rui señor para tus noches.

Para tus noches encerradas son
nuestros dolidos, doloridos cuerpos,
entre tus pies tendidos, dulcemente
la cabeza acogida en tu regazo,
madre de este dolor que te traspasa
sin hacerte sangrar, como la espada
de luz de un surtidor hiere la brisa
constantemente y su dolor es canto
y su canción es lágrima en los labios.

En «Vista de la Alcazaba desde la Vega», el sexto
poema, con núcleos estróficos de seis versos endecasílabos —expresivo metro dominante en el libro todo con el que el poeta rinde ho-

menaje implícito a Boscán y Garcilaso y al protagonista espacio de la Alhambra— el poeta ofrece, alternando el tiempo poético presente con el pasado, la visión más lejana de parte de la Alhambra, espacialmente hablando, junto a la visión más perenne en él, la que llena lo mejor de su memoria: la de su infancia a los pies de Sierra Elvira desde donde la Torre de la Vela se recorta bajo la brillante luz por encima de los chopos y por debajo de la blanca sierra, reflexionando el poeta ante tan concreta y pura presencia sobre las luces y sombras de la vida y reconociendo en los muros de la torre, fuente de seguridad, como decíamos, y frente a tanta belleza la vieja profecía al modo de Villaespesa: *para cada dolor habrá un olvido y para cada amor una esperanza*. El poeta comienza estableciendo con una tanda de brillantes imágenes las circunstancias justas del momento, un atardecer primaveral, en que redescubre la visión que le resulta más querida de la Alhambra. La lectura de las tres estrofas finales del poema nos permitirá comprobarlo:

Sola sobre las lanzas apretadas
de los esbeltos, prietos, musicales,
grises, garridos y elegantes chopos,
contra el verde del monte, contra el cielo,
plena apareces y concreta y pura
como si el tiempo nunca te tocara.

No he querido pensar que con la brisa
que los chopos perturba parecieran
agitarse tupidos los mocárabes;
que, al igual que remansa sus lorigas
el río, los estanques; que, lo mismo
que tus aristas parten en mitades
de luz y sombra el ámbito, mi propio
cuerpo construye un ajimez al cielo;
me ha bastado mirarte y en tus muros
reconocer la vieja profecía:
*para cada dolor habrá un olvido
y para cada amor una esperanza.*

«Meditación sobre los muros» resulta un poema clave del libro por ofrecer ciertos elementos básicos para la comprensión de los poemas que nos ocupan en su lógica interna, pues el poeta ofrece una suerte de meditación sobre lo que sostiene sin esplendor y con constancia lo que aparece como frágil gloria para los ojos ame-

gada presencia sobre la colina, una historia convulsa del medieval mundo nazarí. En «Pasos», el poeta asciende al recinto de la Alhambra en pleno verano y busca en el agua de una fuente el consuelo de su subida purgativa.

El agua, un macrosímbolo poético, constituye el elemento central de los poemas siguientes, «Patio de los arrayanes» y «Patio de los leones». El autor del ulterior libro *Miradas sobre el agua*, de 1993, muestra aquí su interés por el agua como densísimo elemento simbólico a partir de la inevitable comprobación de su permanente y envolvente presencia en la Alhambra. En el primer poema citado, el poeta vuelve a reparar en el rectangular estanque o alberca central del patio –*que es trasunto del cielo y no mentira*– para plantear paradójicamente, en un recinto que repite en sus paredes el nombre de Dios incansablemente y que fue habitado por un hombre que soñó recibir el poder de su divinidad, su radical silencio. «Patio de los leones», espacio de permanente cielo azul, penúltimo poema de *La presencia lejana*, repara en el agua como elemento central del patio que sirve de referente, convirtiéndolo en el elemento crucial del texto poético y apuntando con el mismo en su negación, esto es, en la sed:

Y otra vez paz: Un cielo azul;
delicia; un horizonte quieto;
claridad desde el agua sobre el agua
por el agua hacia el agua para el agua
contra el agua hasta el agua. El agua.

Nombres.

El libro se cierra de modo tan impresionante como calculado al enlazar con el antepenúltimo poema en el que, como acabamos de afirmar, se habla de la mudez de Dios, de su silencio radical, a pesar de que los hombres comprenden un cielo con sus oraciones. El poeta se sirve de la rojiza luz de atardecer que penetra por las bóvedas *puras de mocárabes* de las salas del Patio de los Leones para mostrar un corazón encendido de nostalgias, para meditar sobre un mundo imposible y mirar en el agua el reflejo de un cielo negado. El poeta se sirve de las perfectas figuras geométricas de los quietos azulejos para ordenar su pensamiento y

Así, ordenado
su pensamiento en simulada estrella,
mide la tierra, mide el cielo, mide

la duración exacta de sus pulsos,
desprecia el oro y sale al patio quieto
para aspirar la brisa que le llega
de un próximo ciprés, de un Dios perdido.

3. Una vez efectuada esta aproximación, daré entrada a otras cuestiones que nos permitan comprender un punto más complejamente el problema de la espacialidad poética no limitándonos a una explicación en exclusiva función de la realidad referencial de la que venimos hablando, pues la poesía de Antonio Carvajal dista mucho de ser mera ilustración verbal de determinadas realidades artísticas y arquitectónicas, aunque las mismas estén en el origen de muchos de sus poemas –repárese en algunos de los seleccionados para su libro antológico *Ciudades de provincia*, del que tuve ocasión de ocuparme y en el que hablé del poeta como arquitecto de la palabra, pues no en balde dejó allí recogidos poemas com «Piedra viva (Amanecer en Úbeda)» o «Fervor de las ruinas (San Francisco de Baeza)». En efecto, la poesía para Carvajal es algo más que un artefacto ornamental, un modo de duplicidad verbal de una realidad exterior determinada. La poesía es por el contrario el resultado de una comprensión estética del mundo y de un *diálogo* con él, al tiempo que la invención de una realidad de naturaleza ideológico-estética, en la que se dan cita múltiples componentes, sometido dicho proceso creador por lo general a una condición pragmática de acción y comunicación *auténticas*.

En este sentido, Antonio Carvajal se sitúa frente a la Alhambra, espacio histórico-artístico-arquitectónico-mítico, para nombrarla poéticamente, lo que supone, como bien explica Rafael Núñez en su libro *La poesía* (Madrid, Síntesis, 1992), crearla e individualizarla. Los poemas de *La presencia lejana* acaban sustituyendo sígnico-simbólicamente a dicho espacio de la Alhambra para constituirse en algo más que una representación de esa realidad, esto es, para constituirse en una representación *autónoma* de la misma, lo que explica que, obviamente, su espacialidad sea distinta: una espacialidad poética. Por eso, los poemas, aunque puedan utilizarse instrumentalmente en lineal función referencial, no se agotan con este uso, pues constituyen un espacio verbal simbólico, una de las variadas formas de *lo real*, si es que somos capaces de romper con la visión empirista con que habitualmente operamos al respecto. A partir de aquí se explica, por ejemplo, que la serie de poemas que

nos ocupa haya podido romper en profunda medida con el cotidiano «acatamiento» cultural tópico de una visión mítica y romántica de la Alhambra. Esto explica también el hecho de que este libro, aparte de ser consecuencia inmediata de un encargo, lo que no desagrada en absoluto al poeta, según parece, ni resta calidad alguna a sus resultados, constituya una superior respuesta cultural del poeta sobre su propio medio, asegurando con ello su supervivencia en diálogo con ese espacio que todo lo llena en Granada, incluso la memoria de su infancia, un espacio que es ruina viva y conciencia de otro tiempo. Así pues, siguiendo las reflexiones teóricas de Rafael Núñez, podemos decir que los enunciados poéticos de *La presencia lejana* «invocan cosas y situaciones, pero no representan estados de cosas existentes en el mundo; tienen sentido pero no referencia» (pág. 49). En consecuencia, la espléndida serie de poemas objeto de nuestra atención es resultado no de «ver» —«captar la información que acude a nuestra área de percepción según las circunstancias», según Núñez (pág. 56)—, sino de «mirar», lo que implica la selección de los datos del entorno en razón de la curiosidad, y de «observar», lo que supone extraer información manteniendo la mirada atenta. Dicha información así obtenida no implica correspondencia entre su representación semántica y la realidad efectiva, por lo que el poeta cuando invoca las cosas del mundo lo hace no para declarar su existencia, sino, siguiendo a Rafael Núñez, «para absorber el ánimo todo del perceptor, que debe verse atraído por el mundo inventado y sentirse implicado en su desarrollo», lo que puede lograrse al sentir una relación fuerte entre el poema y la realidad conocida. Por esta razón, podemos hablar de la poesía como un discurso ficticio. Por esta razón, podemos pensar que *La presencia lejana* más que mostrar una realidad exterior, revela su propia realidad verbal, por lo que las cosas invocadas adquieren presencia en el propio significativo, lo que constituye el modo como la poesía muestra el mundo según Rafael Núñez. A partir de estas consideraciones, se comprende sin mucho problema el valor significativo que adquieren las sucesivas fusiones-confusiones visuales ya referidas, esa atención hacia los muros, lo que no se ve, y al paisaje de la memoria; a partir de aquí se entiende que el poeta construya una Alhambra verbal que termina convirtiéndose en un espacio de melancólica meditación sobre el sentido de la vida, sobre el papel de la memoria, sobre la inanidad celeste y la radical soledad del hombre frente al mundo, sobre la condición humana invocando para ello el hermosísimo

universo ruinoso de la Alhambra que llena cotidianamente los ojos de cuantos vivimos en Granada.

La espacialidad poética de esta Alhambra verbal mantiene una relación, pues, con el espacio, los palacios, fortaleza y jardines nazaríes no de dependencia, ni de eco discursivo, sino de relación dialógica, una relación de simultaneidad de enunciados en coexistencia, relación histórica obviamente, que pone en diálogo, con soluciones distintas y autónomas, la conciencia de un tiempo presente, la de un tiempo pasado, la de un tiempo mítico e imaginario, lo que explica la raíz de ese título de *La presencia lejana*.

(2000)

LA POESÍA DEL ARTE EN ANTONIO CARVAJAL: ANÁLISIS DE «FERVOR DE LAS RUINAS (SAN FRANCISCO. BAEZA)»

*Todas las cosas están dormidas en un tenue sopor...
se diría que por las calles tristes y silenciosas pasan
sombras antiguas que lloraran cuando la noche
media... Por todas partes ruinas color sangre, arcos
convertidos en brazos que quisieran besarse, co-
lumnas truncadas cubiertas de amarillo y yedra,
cabezas esfumadas entre la tierra húmeda, escudos
que se borran entre verdinegruras, cruces mohosas
que hablan de muerte...*

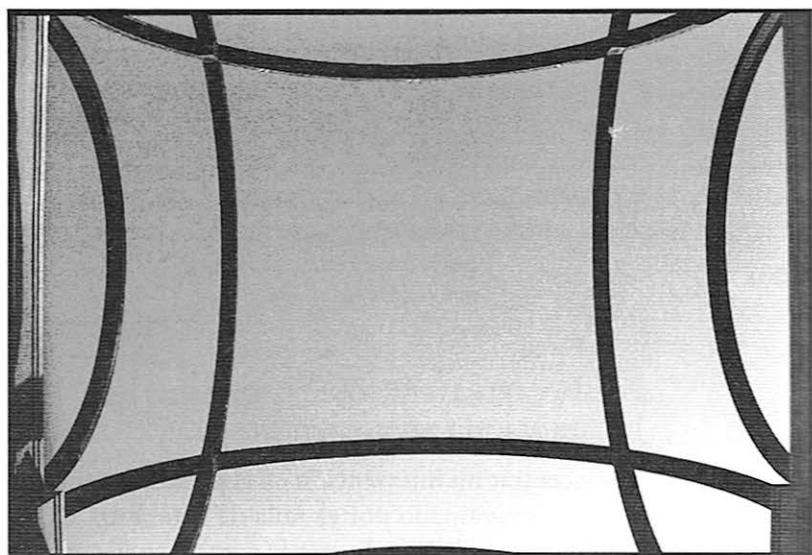
Federico García Lorca²⁴

POESÍA Y ARTE EN ANTONIO CARVAJAL: JUSTIFICACIÓN Y ASPECTOS GENERALES

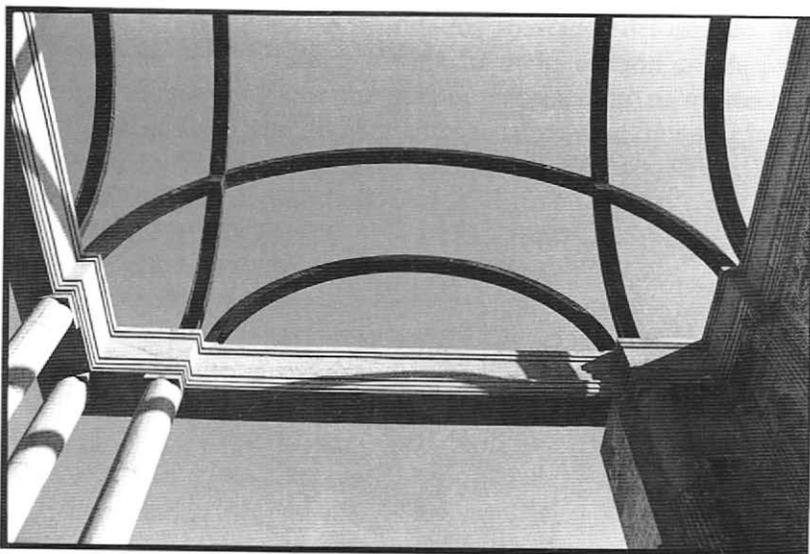
Voy a centrar mi intervención en el presente seminario sobre literatura y arte programado por el Aula de Literatura Comparada de la Universidad de Jaén, a la que le agradezco vivamente su invitación a participar en el mismo, ocupándome del análisis de un texto poético de uno de los poetas actuales que, por múltiples razones cuyo tratamiento adecuado alargaría en extremo mi intervención, viene manteniendo una estrecha relación con el arte en sus más diversas manifestaciones, tales como la pintura, la escultura, la arquitectura, la música, la fotografía, etc., relación que ha fecundado extraordinariamente su poesía hasta el punto de convertirla en una de las concreciones actuales más importantes para conocer dicha relación. Me refiero a Antonio Carvajal.

Por esta vez, nos dejaremos de explicaciones generales y pondremos toda nuestra atención en ver cómo arte y poesía se relacionan estrecha e integradoramente hasta el punto de fraguarse en unos poemas que van más allá de la ékfrasis en tanto que procedimiento descriptivo que trata de lograr una representación del objeto artístico en poesía, en nuestro caso, esto es, unos poemas

²⁴ «Ciudad perdida (Baeza)», *Impresiones y paisajes*, Granada, Imprenta y Tipografía Paulino Ventura, 1918, pág. 127. Toda vez que utilizamos una cita lorquiana para encabezar el presente trabajo sobre la poesía de Antonio Carvajal, no olvide el lector el artículo de éste sobre el juvenil libro lorquiano: «García Lorca, una relectura: *Impresiones y paisajes*», *Andalucía Libre*, núm. 38, Sevilla, julio de 1981, págs. 32-34.

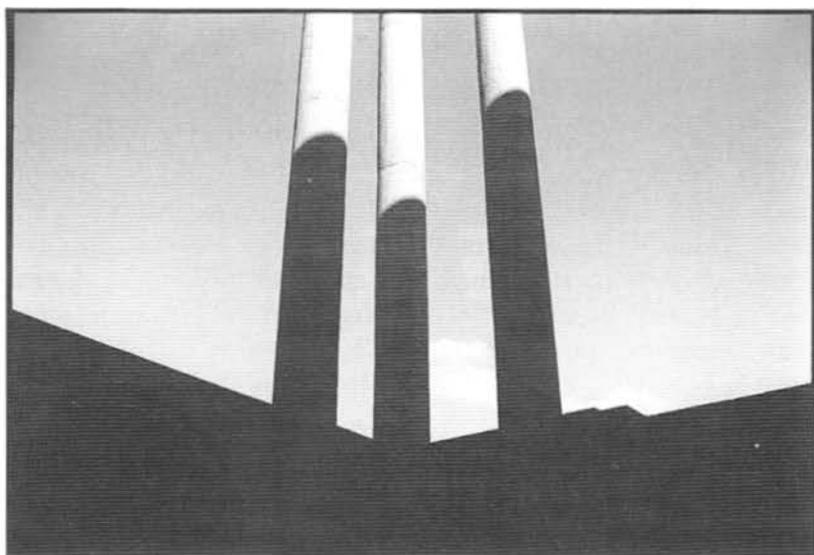


San Francisco. Baeza.



San Francisco. Baeza.

que no obedecen a un deseo de referencialidad inmediata con respecto a una determinada realidad artística exterior, dejando de ser mera duplicidad verbal o simples textos que tratan de intervenir sobre el lector haciéndoles creer que ven lo descrito en los mismos. Podemos afirmar que, en el caso de la poesía de Antonio Carvajal, la relación que mantiene con las artes es una relación de integración más que de diferencia, una relación de indudable complejidad para la que resulta insuficiente una explicación sólo paralelística o una explicación sólo contenidista, sin que tampoco resulten despreciables, que traten, respectivamente, de mantener la identidad de cada una de las artes en relación o se limiten a tratar de la realidad artística exterior como un elemento de contenido del poema. Así pues, se produce en una sustancial parte de la obra poética de Carvajal una suerte de hibridación de las artes con obvios resultados verbales, lo que explica que en mi antología de su poesía, *Una perdida estrella* (Carvajal, 1999), me viera obligado a crear una sección titulada «De las artes» para alojar en ella una selecta gavilla de poemas que hablan –no se olvide– desde el marco de su autorreferencialidad de cuadros, esculturas, iglesias, piezas musicales o fotografías de rosas amanecidas sobre blanco pañal cuando no de espacios arquitectónicos como el de la Alhambra, de lo que me he ocupado particularmente en el artículo precedente.



San Francisco. Baeza.

Pues bien, en uno de los apartados del estudio que puse al frente de la antología justificaba dicha sección creada para ofrecer al lector unos cuantos poemas representativos a este respecto (págs. 62-64) con las siguientes palabras que, por su interés para este trabajo, reproduzco en su integridad:

«La sección temática dedicada a ofrecer una selección de sus poemas de abierto asunto artístico incluye textos dedicados a las bellas artes de la música, tales como «Serenata y navaja [*Mozart y Salieri*]», que presta su título al libro al que pertenece [*Serenata y navaja*, 1973], y «Oda a la música»[de *Sol que se alude*, 1983], poema que dedica al compositor y organista granadino Juan Alfonso García; de la escultura, con los poemas «Imagen fija [*Ante mi retrato de barro, hecho por Bernardo Olmedo*]» [de *Serenata y navaja*, 1973], «Dafnis» [de *De un capricho celeste*, 1983] y «Un clamor sobre el tiempo» [de *Raso milena y perla*, 1996], dedicado a Carmelo Trenado; de la pintura, con «Castillo interior (Fantasía alhambrista)» [de *Poemas de Granada*, 1990], poema en prosa escrito a partir de una exposición pictórica de Julio Juste, «Hoy estás ante mí dándome aquello» [de *Raso milena y perla*, 1996] que dedica al pintor Pérez Pineda y «Dos instantes de Velázquez» [de *Raso milena y perla*, 1996], respectivamente, sobre los cuadros «Vistas de la Villa Medicis» y «Las meninas»; de la arquitectura como arte bella colectiva, con los hermosos poemas «Piedra viva (Amanecer en Úbeda)» [de *Serenata y navaja*, 1973], que toma como referente la capilla renacentista del Salvador de Úbeda, «Año nuevo»[de *Siesta en el mirador*, 1979], escrito a raíz de una visita a la iglesia de San Juan de los Reyes de Toledo, y «Fervor de las ruinas (S. Francisco. Baeza)» [de *Silvestra de sextinas*, 1992], espléndido poema sobre una de las mejores obras renacentistas de Vandelvira, del que el poeta ha dejado escrito lo siguiente: «En esta compleja y dura oda (...), no quise huir del tono reflexivo y moral con que Rodrigo Caro sentó las bases estéticas de la contemplación de las ruinas, máxime cuando mi agnosticismo me lleva a considerar que la obra material del hombre se convierte en imagen de los cambios del espíritu y de su definitiva aniquilación» (Carvajal, 1994: 9). He incluido también en la misma el poema «Hacia las cumbres iba» [de *Testimonio de invierno*, 1990] por suponer, en su autonomía artística, el reconocimiento de un espacio general de belleza de contornos efímeros, cuya aprehensión cabe al poeta *crystalizándola* en su discurso artístico (...). Pero, efectuada esta presentación global de esta parte de la antología, quiero efectuar algunas consideraciones ge-

nerales sobre el sentido de la misma, sin entrar en consideraciones particulares acerca de los poemas. La primera consideración o advertencia al lector consiste en señalarle que estos poemas, al igual que otros de las distintas secciones de la antología, no apuntan a ser bella y emocionada ilustración verbal de determinada obra artística o monumento, etc. Estos y otros poemas (...), aunque admitan para su mejor comprensión interna el punto de partida que supone el conocimiento del inmediato referente artístico, acaban sustituyendo sígnico-simbólicamente al dicho espacio referencial para constituirse en una suerte, por decirlo así, de representación autónoma del mismo. En este sentido, Antonio Carvajal se sitúa frente a determinadas obras artísticas o general bella arte para nombrarlas poéticamente, lo que supone, como bien explica Rafael Núñez (1992, *passim*), crearlas e individualizarlas. Por eso, los poemas, aunque puedan utilizarse instrumentalmente en lineal función referencial, no se agotan con este uso, pues constituyen un espacio verbal simbólico, una de las variadas formas de *lo real*.

Como vengo señalando, el arte está presente en la obra de Carvajal desde su primer libro, *Casi una fantasía*, escrito en 1963 y publicado en 1975, al que el poeta le imprime un desarrollo musical –el título recuerda a las sonatas Opus 27 de Beethoven, *Sonata quasi una fantasía*–, con su Preludio, Tema, Adagio, Scherzo y Allegro, pasando por *Tigres en el jardín*, de 1968, en el que sobresalen las dos primeras partes, «Retablo con imágenes de arcángeles» y «Naturaleza ofrecida», *Serenata y navaja*, de 1973, con protagonismo de las diferentes artes en su primera mitad, etc., hasta sus últimos libros y *plaquettes*, entre los que sobresalen *Raso milena y perla*, de 1995, que es un continuado acto de invocación a la pintura al reunir el poeta numerosos textos poéticos que en su origen se albergaron al calor de las imágenes de catálogos de exposiciones o se pusieron junto a unas serigrafías o junto a otras piezas gráficas, alcanzando ahora una unidad superior bajo ese hermoso título de ecos albertianos; *Alma región luciente*, de 1997, que incluye poemas como «Dos cúpulas: Granada», «Instrucciones para estar como una rosa», «Patio cerrado» y «Hospital en silencio», entre otros, de claro interés para nuestro propósito; *Columbario de estío*, de 1999, que recupera poemas sueltos como «Castillo interior», «Imagen de la luz», «A Francisco Fernández» y «Evoca el cuadro de Murillo en que se representa la visita del niño a San Antonio de Padua», entre otros; y *De Flandes las campañas*, publicado en el año 2000, en el que so-

bresalen poemas de inspiración pictórica y muy especialmente musical, tales como los agrupados en la segunda sección titulada «Momentos musicales». Pero efectuada esta aproximación global a tan importante aspecto de la poesía carvajaliana, es hora de centrar mi exposición en el análisis del poema antes mencionado.

LAS RUINAS DE SAN FRANCISCO Y EL POEMA
«FERVOR DE LAS RUINAS (S. FRANCISCO. BAEZA)»

No voy a insistir más por la vía de la aclaración previa –trataré de demostrarlo en el análisis concreto que sigue– en la importancia y valor autónomo que adquiere la poesía del arte de Antonio Carvajal y, en particular, el poema objeto de nuestro interés, «Fervor de las Ruinas (S. Francisco. Baeza)»²⁵. No obstante, el lector debe conocer algunas informaciones mínimas relativas al espacio arquitectónico religioso, hoy en cuidada e intervenida ruina²⁶, que le sirve de referente al poeta, tal como se deduce abiertamente del mismo subtítulo del poema. Pues bien, lo que le llama la atención especialmente a Carvajal no es la zona conventual de dicho monumento, sino la Capilla Mayor, capilla funeraria, cuya inmensa cú-

²⁵ Seguramente el lector habrá recordado al leer el título del poema el libro de poemas *Fervor de Buenos Aires* que Borges publicó en 1923. La verdad es que, a pesar de tal coincidencia, tanto el poema como el temprano poemario borgesiano no tienen mucho que ver en su parentesco. El tono reflexivo y moral que adopta el poeta Antonio Carvajal frente a las Ruinas de San Francisco para plantear la radical soledad del hombre frente a la divinidad no tiene que ver con el tratamiento de los enigmas del tiempo y de la identidad y la evocación nostálgica de lugares bonaerenses.

²⁶ Hace unos años se procedió a la restauración y obras de mantenimiento de este conjunto arquitectónico con un proyecto intervencionista muy controvertido que ha dado como resultado la recuperación de toda la iglesia conventual, excepto la Capilla Mayor, esto es, un crucero y una corta nave con coro, para cumplir las funciones de auditorio. Esta parte posee menos interés que la citada capilla al haber sido construida posteriormente a la misma en un estilo menos ornamental que recuerda el herreriano. En cuanto a la capilla funeraria, la restauración se ha hecho con idea de recordar la estructura básica de lo que entonces hubo, reforzando lo que queda, así como para dar idea de la altitud de la cúpula. Para ello, se han levantado tres columnas en hormigón visto en la confluencia de lo que debió ser el Altar Mayor con el retablo de la epístola, completando así la estructura sobre la que arrancan unos arcos paralelos cruzados en hierro que permiten observar la gran altura de la Capilla Mayor, si bien tales arcos son signo de una ausencia, pues la cúpula no se ha reconstruido lógicamente. Téngase en cuenta al respecto lo que Antonio Carvajal escribe en el remate de tres versos de la sextina objeto de nuestro análisis al referirse a la nueva forma que los hombres intentan dar al techo, un techo a la postre inexistente.

pula fue en efecto la que se vino al suelo por diversas causas, naturales (movimiento sísmico) e históricas (mal uso de las tropas francesas), a comienzos del siglo XIX, constituyendo esta parte monumental la que presenta un inequívoco aspecto ruinoso dentro del conjunto arquitectónico, de la que nos han llegado algunos grabados de la época donde se observan restos importantes del altar mayor hoy inexistentes.

Pues bien, el convento de San Francisco constituye en su conjunto un excelente ejemplo del renacimiento andaluz al tiempo que una de las más importantes obras de Andrés de Vandelvira. José Luis Chicharro ha dejado escrito de la Capilla Mayor objeto de nuestro interés lo siguiente en su cuidada guía *Baeza. Notas para una visita*: «Merece la pena destacar en la cabecera –afirma– la Capilla de D. Diego Valencia de Benavides. La encargó en 1538 a Andrés de Vandelvira y éste concibió para el ámbito funerario un espacio cuadrangular cubierto a gran altura por una inmensa cúpula vaída que debió desplomarse a principios del siglo XIX. Ya fue restaurada por Antonio Bayo en 1664. De aquella capilla queda un retablo pétreo lateral con columnas corintias estilizadas, esculturas y las capillas inferiores del altar mayor. La iconografía es alusiva al fundador –escudo sostenido por tenantes– y a la muerte y resurrección: figuras durmientes, representación de la resurrección de Cristo, martirios de santos, etc.» (José Luis Chicharro, 1998: cap. 4, h. 13).

En cuanto al poema, sólo cabe decir que forma parte de un muy cuidado libro del poeta, *Silvestra de sextinas*, aparecido en 1992 en una colección restringida de Ediciones Hiperión, nutrido por nueve sextinas distribuidas en grupos de tres a su vez en tres partes que toman su nombre, «Prosas», «Canon» y «Formas», de la liturgia de la misa. Nuestro poema es el tercero de la parte central del libro. Cada texto cuenta con una ilustración original de conocidos pintores como –cito por orden de inclusión– Carmelo Trenado que ilustra el poema «Lectura del paisaje», Jesús Conde ilustra «Secuencia del sentido», Paco Baños lo hace sobre «Relación de la aurora»; Pedro Garcías, Pablo Orellana y Jesús Martínez Labrador ilustran, respectivamente, «Jardín de los poetas», «Cernuda en los infiernos» y el poema objeto de nuestro interés; finalmente, Juan Carlos Lazuén, Antonio Pérez Pineda y María Teresa Martín-Vivaldi lo hacen sobre los poemas de la tercera parte: «Forma de las horas», «Alcores claros» y «Una vida de poeta». Por lo que respecta a la ilustración de Martínez Labrador, la que más nos interesa por ser elemento artístico que

viene a funcionar paratextualmente actuando en la medida que le pueda corresponder sobre la recepción lectora, ilustración reproducida como todas las demás en blanco y negro, representa en su parte inferior a una figura humana de torso desnudo y expresión doliente cuyas levantadas manos sostienen un cincel y una maza, es decir, el escultor dibujante parece representar la figura de uno de los obreros o canteros que han dado forma a la cúpula, elemento arquitectónico que a su vez ocupa con honda perspectiva la parte superior de la ilustración y que parece situarse amenazadoramente sobre dicha figura. Todo ello en tonos muy oscuros y con trazos realistas.

Este poema, aparte de haber sido incluido posteriormente en otros libros y antologías del autor, conoció una segunda edición ese mismo año de 1992 en el seno de una carpeta que, bajo el título de *Baeza para mirar*, recogía también poemas de Ángel González y Antonio Checa y una serie de espléndidas fotografías de Francisco Fernández, poemas y fotografías de referente baezano. Las fotografías constituyen a la vez unos elementos textuales y paratextuales de gran interés por cuanto el artista ofrece cuatro imágenes de la Capilla Mayor, ya efectuada la restauración, con una doble y contradictoria función por cuanto éstas no ocultan su propio valor de imagen fotográfica artística al tiempo que poseen una dimensión pragmática y, a su manera, argumentativa al acompañar un poema como el que nos interesa. De ahí que Francisco Fernández ofrezca parcial o totalmente en todas las fotografías la imagen del vacío de la cúpula significada por los cruzados dobles arcos paralelos de acero, lo que viene a actuar sobre el lector previa o posteriormente a su acto de lectura del poema, pues no sólo se aprecia en la primera imagen, por ejemplo, la belleza de los tenantes que sostienen el escudo de la familia de los Benavides, sino el cielo como único techo de ese retablo lateral de piedra. De igual manera, juega especularmente con la imagen reflejada de los arcos de acero y de las columnas de hormigón visto añadidas en la restauración en la gran cristalera que separa la nave de la iglesia conventual de su Capilla Mayor, donde se aprecia el contradictorio resultado de la intervención y sobre todo la ausencia de los muros y de la cúpula, esto es, donde se aprecia el vacío, lo que logra de manera impresionante y directa mediante una nueva fotografía tomada de los arcos de acero desde abajo y subraya con una doble imagen fotográfica, reproducida a dos páginas, de la parte moderna añadida a las Ruinas de San Francisco, parte que viene a asegurar tanto los elementos que

quedan del edificio religioso en ruinas como a dar una idea de la inmensa altura de la cúpula hoy inexistente.

En relación con las variantes textuales del poema, puedo afirmar que en la segunda edición a que me refiero la única variante no menor existente con respecto a la primera edición del texto afecta al título del poema que pasa a llamarse «Fulgor de las ruinas (S. Francisco. Baeza)», abandonando en esta ocasión únicamente el título «Fervor de las ruinas (S. Francisco. Baeza)», que lo mantiene para el resto de las ediciones del poema y yo mismo lo he respetado a la hora de incluir el poema en la antología *Una perdida estrella*. Aunque el poeta se ha cuidado mucho de buscar una palabra que guardara el paralelismo silábico y fónico con la sustituida, lo cierto es que ha introducido un matiz significativo que los lectores no deben ignorar, pues no debe olvidarse que ningún cambio carece de intencionalidad y, en el caso de producirse en un título, como es el nuestro, dicha variante alcanza un especial valor por la densidad significativa que posee todo título. Pues bien, si *fervor* significa, según el DRAE, «celo ardiente y afectuoso hacia las cosas de piedad y religión», *fulgor* significa «resplandor y brillantez con luz propia». Así pues, en el caso del primer título, mediante el recurso de la personificación, son las ruinas las que muestran un celo ardiente hacia la divinidad. En el título variado, son las ruinas las que resplandecen por sí mismas. El matiz, como se deduce, no es pequeño. Ahora bien, se comprende el cambio si lo ponemos a la luz de una publicación como *Baeza para mirar* en la que la realidad referencial alcanza un protagonismo ya desde el título. De todos modos, como veremos en el apartado siguiente, todo edificio religioso levantado hacia el cielo por los hombres guarda una contradicción al pretender cumplir con él una función instrumental de diálogo/proyección hacia la divinidad y al mostrarse como una conquista humana de la belleza él mismo: fervor y fulgor de las ruinas.

Tras estas aclaraciones y comentarios preparatorios de nuestro análisis, doy paso a la transcripción del poema:

FERVOR DE LAS RUINAS
(S. Francisco. Baeza)

CURVO, como los cielos, fuera el techo
a Dios alzado, pues cobijo quiere
rotundo ser de Dios en breve forma:

Ligera como el curso de los astros
o su fingida curva, así la piedra
sublime por esfuerzo de los hombres.

Buscó también la gloria de los hombres
refugio cierto bajo el mismo techo;
su ceniza albergada por la piedra
durar al menos como piedra quiere:
trompas lleven el nombre hasta los astros
de quien a tanto afán trazara forma.

Mas poco dura toda humana forma
aunque a Dios aplacar busquen los hombres
con la oración que alzaron a los astros,
con la canción que resonó en el techo;
grave la piedra, tiende al suelo, y quiere
sustento ser el suelo de la piedra.

La dorada, tallada y fácil piedra
hecha soporte y fruto de una forma
que, hija del arte, su belleza quiere
para lección y gozo de los hombres,
no puede alzarse a los felices astros
ni perenne sustento ser del techo.

Y canta Dios por el azul que el techo
llegó a negar con su esforzada piedra,
entre coros de arcángeles y astros,
más allá de cualquier concreta forma,
y alguien sospecha que ese Dios no quiere
escuchar las plegarias de los hombres:

Así aprendieron soledad los hombres,
roto el sacro cobijo de aquel techo
donde un ave fugaz su curso quiere
trazar como una burla hacia la piedra,
fugitiva también como otra forma
que ha de extinguirse con los propios astros.

Como los mismos astros y los hombres
que intentan forma nueva dar al techo,
y aún sustento se quiere al cielo en piedra.

El poema constituye una compleja forma artística que el poeta construye a partir de la contemplación, evocación o recuerdo de las Ruinas de San Francisco de Baeza, tal como venimos viendo y subraya el subtítulo del mismo. Nuestro primer acercamiento al texto no tiene otra función que procurarnos una inicial comprensión del mismo en su lógica interna.

En la primera estrofa, aparece un elemento central del poema sin nombrar explícitamente, la cúpula, mediante la comparación que el poeta establece entre el curvo techo y los curvos cielos, señalando su función de cobijar a Dios, así como planteando su origen de obra humana colectiva. En la segunda, el poeta señala una nueva función que le cabe cumplir a esta construcción religiosa: la de guardar los restos mortales de quien promovió tal obra al menos tanto tiempo como dure la piedra, buscando en ello su gloria humana y su perpetuación. En la siguiente estrofa, la tercera, el poeta da cuenta de la destrucción de esa obra al tiempo que plantea la limitada proyección de las oraciones y canciones dirigidas al cielo por los hombres, por lo que el suelo acoge de nuevo a la piedra. El poeta vierte en la cuarta estrofa unas consideraciones sobre el arte y su función cognoscitiva y placentera —*para lección y gozo de los hombres*—, señalando que la obra artística en piedra no puede cumplir su trascendental función mediadora con la divinidad ni permanecer perennemente. A continuación, en la quinta, la voz poética deduce que el azul o cielo previamente ocultado por la cúpula es el medio por el que se muestra un Dios informe que no quiere escuchar las plegarias de los hombres. El poema concluye con la estrofa sexta y un remate de tres versos, planteando la humana lección aprendida a partir de esa ruina: la lección de la soledad de los hombres bajo ese hueco cruzado por un ave fugaz. En los tres versos finales, el poeta alude al nuevo intento de levantar la obra para sustentar al cielo en la piedra.

Tras esta primera aproximación al texto, un simple rodeo para hallar una comprensión del mismo en su lógica interna, podemos ir deduciendo que el poema no trata de hacer ver al lector mediante palabras una realidad arquitectónica exterior, la de las Ruinas de San Francisco, sino que más bien este espacio artístico en ruinas le provoca una suerte de meditación poética sobre la sed de trascendencia y el afán de durar de los hombres, imaginando en las dos primeras estrofas la visión de una artística cúpula hoy in-

xistente levantada para gloria de Dios y de los hombres para, en la siguiente, detenerse en la visión de la ruina, dando entrada a continuación a sucesivas y graves reflexiones poéticas sobre el arte, sus límites y función, sobre la inanidad celeste, concluyendo con una estrofa de tonos elegíacos. Este poema, a la vista está, no es descripción de una realidad exterior, sino que da cauce en efecto a ese tono reflexivo y moral, según leíamos anteriormente en las propias palabras del poeta (Carvajal, 1994: 9), con que Rodrigo Caro sentó las bases estéticas de la contemplación de las ruinas.

Pero dicho esto, no podemos dejar por más tiempo efectuar una aproximación al texto desde una perspectiva que se ocupe de su disposición formal, pues los resultados de este análisis nos pueden proporcionar algunos elementos claves para la interpretación del mismo. Pues bien, si recordamos el libro en que inicialmente apareció el poema, *Silvestra de sextinas*, comprenderemos que en efecto el poema obedece por voluntad de su autor a la estructura tipo de una sextina, antigua y dificultosa composición fija que *il miglior fabbro*, según Dante, el poeta provenzal Arnaut Daniel, creara. Antonio Carvajal, que posee una concepción de la métrica como métrica expresiva²⁷, ha escogido previamente esta forma métrica por su conveniencia y por su necesidad expresiva. No es un acto arbitrario ni gratuito, sino la consecuencia de una voluntad de significación, ya que las formas de organización textual acaban semantizándose. En este sentido, además, ha hecho exhibición de esta forma escogida al llevarla al título de su libro, la vía de entrada a un conjunto de nueve sextinas que muestran en su caso su destreza creadora, pues sobre la base de una organización del poema tan reglada y escasamente flexible—seis estrofas de seis versos endecasílabos más un remate de tres, debiendo repetir cada estrofa en un orden distinto la misma palabra final de los versos de las otras estrofas, si bien comenzando cada estrofa con la misma palabra

²⁷ Puede verse en este sentido su trabajo *De métrica expresiva frente a métrica mecánica (Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe)*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, 1995, en donde expone a propósito de su estudio sobre las teorías métricas de Miguel Agustín Príncipe el cuerpo básico de su concepción de la métrica, con algunas aportaciones originales, cuyo conocimiento puede servirle al lector de manera preciosa para aproximarse a la poesía carvajaliana. Pueden verse además las páginas que dedico en mi estudio previo de *Una perdida estrella*, en el apartado titulado «De *re metrica* carvajaliana», a estas cuestiones no menores en ningún caso y aún menos en el del poeta Antonio Carvajal.

final que la del verso sexto de la anterior, e incluyendo estas seis palabras-rima en el remate de tres versos— el poeta lejos de caer en la artificiosidad acaba construyendo un poema cuya estructura no sólo no distrae hacia sí misma al lector sino que intensifica su lectura. En este sentido, «Fervor de las Ruinas (S. Francisco. Baeza)» sale airoso a la hora de utilizar las palabras *techo*, *quiere*, *forma*, *astros*, *piedra* y *hombres*, sin caer en repeticiones de ideas, etc.²⁸, aunque, eso sí, el poeta se vea impelido al repetido uso del hipérbaton en la mayoría de las estrofas. En cuanto a la distribución acentual, el lector se habrá percatado de que domina la acentuación sobre sílaba par, al igual que son llanas todas las palabras-rima, lo que hace recaer el acento final de cada verso en la penúltima sílaba. No obstante, no conviene perder de vista que en la estrofa quinta, la que plantea las dudas sobre la existencia de Dios, se observan variantes rítmicas con respecto a las estrofas restantes, lo que tampoco es gratuito en un poeta que trata de mezclar sentimiento e inteligencia creadores y para quien un poema no sólo es lo que dice sino la manera de decirlo. En este sentido, podemos afirmar que la sextina deja de ser un molde o patrón métrico superpuesto para convertirse en un preciso y coyuntural modo de creación que exige de la mayor habilidad y oficio poéticos para producir un resultado creador que no sólo no haga desaparecer la autenticidad, sino que la vaya conformando hasta levantar la altura de estos treinta y nueve versos que como una suerte de cúpula verbal es resultado de la inteligencia, del sentimiento y de la verdad del poeta, al tiempo que vivificación de un modelo de la tradición poética. De esta manera, creo, se semantiza esta autoimpuesta organización textual.

El análisis de otros aspectos de la organización del texto no hace sino subrayar rasgos de esa eficacia creadora. Sobresale el continuado empleo de símiles en la primera y sexta estrofas, algunos tropos especialmente llamativos en la segunda (*su ceniza albergada por la piedra / durar al menos como piedra quiere*), además

²⁸ La distribución de las palabras finales —*techo* A, *quiere* B, *forma* C, *astros* D, *piedra* E y *hombres* F— es la siguiente:

1	2	3	4	5	6
A	F	C	E	A	F
B	A	F	C	E	A
C	E	D	B	D	B
D	B	A	F	C	E
E	D	B	D	B	C
F	C	E	A	F	D

de personificaciones, paralelismos, etc., en todo el poema. En todo caso, el poeta pone especial cuidado en la adjetivación. Así, sólo en la primera estrofa nos encontramos seis adjetivos, *curvo, rotundo, breve, ligera, fingida, sublime*, de contundente eficacia significativa al unirse, respectivamente, a los sustantivos *techo, cobijo, forma, piedra, curva* y al entrar en relación entre sí (*cobijo rotundo/breve forma* y *cobijo rotundo/ligera piedra, fingida curva/piedra sublime*, etc.), sin olvidar el primer verso de la cuarta estrofa donde tres precisos adjetivos se acumulan al sustantivo *piedra*, *La dorada, tallada y fácil piedra*, calificando y revaluando significativamente dicho sustantivo que al ser usado en las anteriores y posteriores estrofas —no se olvide que es una palabra-rima— alcanza una densidad semántica clave para todo el poema, pues la *piedra* no sólo es la materia de que está hecha la capilla funeraria, sino que es la condición material de la divinidad, así como de la belleza, lo que explica que el poeta le atribuya cualidades animadas y la adjetive de *sublime* o se refiera a la misma como *hija del arte*, esto es, *soporte y fruto de una forma*. Pero, además, si tenemos en cuenta este cálculo creador de nuestro poeta, no debe ser gratuito tampoco el empleo del plural y del singular en el caso del sustantivo *cielo*, presente en el primer y último verso del poema. Recordemos los versos: *Curvo, como los cielos, fuera el techo y y aún sustentado se quiere al cielo en piedra*. Pues bien, podemos pensar en este sentido que un poeta de cultura católica, a pesar de su agnosticismo, no desconoce la oración del Padre Nuestro, en la que se usa este sustantivo en plural: *Padre Nuestro que estás en los cielos...*, es decir, el poeta podría emplear este sustantivo en su significación religiosa²⁹ y para denotar una realidad física como la atmósfera o aparente esfera azul que rodea la tierra. En el caso del último verso, al emplear esta palabra en singular, está restringiendo la significación tal vez al elemento físico. Podría seguirse desmontando alguna de las piezas verbales del poema, pero no se trata de agotar el análisis sino de efectuar algunas muestras significativas de lo que es una cuidada factura para lograr una eficacia poética, interesándonos

²⁹ Cirlot afirma en su *Diccionario de símbolos* que la división del cielo en cielos tiene lugar desde la Antigüedad, debido a una característica de la lógica primitiva que necesita asignar un espacio separado a cada cuerpo celeste o grupo determinado de cuerpos, presintiendo las leyes de la gravitación, del campo gravitatorio y de la teoría de los conjuntos, que expone la esencial relación de lo cualitativo (discontinuo) y lo cuantitativo (continuo) (Cirlot, 1991:128).

ahora sobre todo allegar algunas explicaciones de los elementos simbólicos del poema que, como las ruinas, el cielo y la cúpula, tiran inevitablemente de una cadena de significaciones que tiene su origen en los albores de nuestra cultura.

Pues bien, las ruinas significan vida muerta, la mutilación de algo que todavía existe, aunque desprovisto de utilidad y función en orden a la existencia presente, lo que supone una destruida realidad saturada de pasado (Cirlot, 1991: 394). Por otra parte, el cielo es continente y contenido, pues desde los orígenes de nuestra cultura ha sido considerado como el espacio de la divinidad. No se olvide que ya en Mesopotamia se identificaba a Dios con los cuerpos celestes, que para los griegos el cielo fue personificado en el dios Urano y que las tres importantes religiones monoteístas del Mediterráneo, la judía, la cristiana y la musulmana, hicieron del cielo la residencia de Dios. El diálogo de los hombres con la divinidad celeste y su proyección y mirada al cielo se ha materializado de muchas maneras a lo largo de la historia, alcanzando gran significación las construcciones elevadas que, en forma de zigurat, torre, alminar o templo con cúpula, etc., han tratado de unir simbólicamente lo bajo con lo alto, la tierra con el cielo, a los hombres con sus dioses. Por eso, una torre o cúpula en ruinas denota sobre todo un vacío, la ruptura de la unión material de la tierra y del cielo, la separación física de lo que une al mundo visible con el invisible.

Teniendo en cuenta lo dicho, el poema «Fervor de las Ruinas (S. Francisco. Baeza)» puede alcanzar una básica interpretación que confirme de hecho la autonomía significativa con respecto al referente, pues si bien la contemplación de las Ruinas de San Francisco está en el arranque del poema, éste va más allá de constituirse en ilustración verbal de ese concreto espacio arquitectónico para, con el amparo, por vía de su negación, de esa red simbólica de larga vida histórica, significar la radical inanidad celeste y, en consecuencia, la soledad de los hombres y su sed de trascendencia y duración. En este sentido, el poeta ve a los hombres mutilados de la divinidad, ruinas ellos mismos en este sentido, que guardan todavía un celo ardiente o fervor en la certeza de su estado carencial –recuérdense los versos treinta y uno y treinta y dos–, lo que explica –no se olvide el remate del poema– que intenten dar nueva forma al techo. A partir de aquí, podría afirmarse que el mismo poema como tal artefacto estético viene a cumplir una función reparadora

y a saciar en su medida la sed de trascendencia y el afán de durar del poeta y en su caso del lector, al tiempo que cumple una función de conocimiento que, como obra de arte, también le es propia. El poema se levanta así del suelo de la realidad inmediata para crear a su modo un signo estético de gran densidad significativa y proyección reflexiva, además, sobre el arte y sus funciones, sobre la arquitectura como arte bella colectiva, etc. El poema viene a funcionar como una suerte de cúpula verbal de treinta y nueve versos de altura de humana factura para lección y gozo de sus lectores. Pero también funciona de alguna manera para significar no la nostalgia de lo que ha sido y se muestra en ruinas, sino para significar sobre todo la nostalgia del cielo negado. Esto explica que el tono elegíaco presente en alguna estrofa del poema se deba a que se cante no una capilla funeraria en ruinas, sino lo que los hombres han perdido, la certeza de Dios una vez caída al suelo la cúpula y roto el sacro cobijo de aquel techo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVAJAL, Antonio: *Tigres en el jardín*, Madrid-Barcelona, Ciencia Nueva, 1968, col. El Bardo.

CARVAJAL, Antonio: *Serenata y navaja*, Barcelona, Saturno, 1973, col. El Bardo.

CARVAJAL, Antonio: *Casi una fantasía*, Granada, Universidad de Granada, 1975, col. Silene.

CARVAJAL, Antonio: *Siesta en el mirador*, San Sebastián-Bilbao, Ediciones Vascas, 1979, Ancia.

CARVAJAL, Antonio: *Sol que se alude*, en *Extravagante jerarquía (1968-1981)*, Epílogo de Ignacio Prat, Madrid, Hiperión, 1983, págs. 231-260.

CARVAJAL, Antonio: *De un capricho celeste*, Notas de Carlos Villarreal, Madrid, Hiperión, 1988.

CARVAJAL, Antonio: *Testimonio de invierno*, Madrid, Hiperión, 1990.

CARVAJAL, Antonio: *Poemas de Granada*, Granada, Ayuntamiento de Granada, 1991.

CARVAJAL, Antonio: *Silvestra de sextinas*, Madrid, Hiperión, 1992, Los Cuadernos de la Librería Hiperión.

CARVAJAL, Antonio: *Ciudades de provincia*, Jaén, Diputación Provincial, 1994.

CARVAJAL, Antonio: *Raso milena y perla*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1995.

CARVAJAL, Antonio: *Alma región luciente*, Prólogo de José Antonio Muñoz Rojas y viñetas de María Teresa Martín-Vivaldi, Madrid, Hiperión, 1997.

CARVAJAL, Antonio: *Una perdida estrella*, Selección, edición y estudio previo de Antonio Chicharro, Madrid, Hiperión, 1999.

CARVAJAL, Antonio: *Columbario de estío*, Granada, Diputación Provincial, 1999.

CARVAJAL, Antonio: *De Flandes las campañas*, Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares, 2000, col. Poesía de Paper.

CARVAJAL, Antonio *et alii*: *Baeza para mirar*, Baeza, Ayuntamiento de Baeza, 1992 [incluye poemas de Antonio Carvajal, Ángel González, Antonio Checa y fotografías de Francisco Fernández].

CHICHARRO, Antonio: «De la espacialidad poética de la Colina Roja: Aproximación a *La presencia lejana*, de Antonio Carvajal», en CHICHARRO, Antonio, y PULIDO TIRADO, Genara (eds.): *Espacios literarios y espacios artísticos. Actas del VII Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica* [CD-Rom], Jaén, Universidad de Jaén, 2000.

CHICHARRO, José Luis: *Baeza. Notas para una visita*, Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, 1998.

CIRLOT, Juan-Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1991.

NÚÑEZ, Rafael: *La poesía*, Madrid, Síntesis, 1992.

LA LITERATURA DEL SUR

SOBRE EL SENTIDO HISTÓRICO DE LA POESÍA
DE ANTONIO MACHADO (NOTAS A
PROPÓSITO DE «ORILLAS DEL DUERO»)

1. Mucho se ha escrito sobre la poesía de Antonio Machado y concretamente sobre el poema del que voy a ocuparme se han publicado algunos análisis de indudable interés (Bousoño, Sánchez Barbudo, Gregorio Salvador, Vivanco, entre otros). En el caso del comentario de Gregorio Salvador, éste se enfrenta desde una perspectiva estructural a este texto «pobre» para descubrir –parfraseo– las ocultas relaciones donde pueda radicar la calidad significativa que se haya podido percibir intuitivamente. Sin embargo, no parecen abundar, a raíz de «Orillas del Duero», título del poema en cuestión, las explicaciones de base histórica que den cuenta del sentido del mismo en una dirección que vaya más allá, sin necesidad de despreciarlas, de las interpretaciones de base formal de la parvedad retórica del texto y de su, al tiempo, calidad significativa. Éste es, pues, el objetivo básico que persigo: construir una explicación del posible sentido histórico del texto en concreto.

Como todos sabemos, «Orillas del Duero» es un poema escrito en 1907 a raíz del primer contacto de Antonio Machado con Soria y su paisaje. Dicho contacto se produjo a primeros de mayo de ese mismo año cuando Machado fue a la ciudad castellana a tomar posesión de su recientemente ganada cátedra de francés. «Esta pri-

mera visita —dice José Luis Cano (1985, pág. 80)— a Soria de Machado —si es que no hubo otra anterior— va a ser decisiva para su vida y para su poesía. Él mismo nos lo confiesa en el prólogo a su tercer libro, *Campos de Castilla*, con palabras mil veces citadas. Según el primer biógrafo del poeta, Miguel Pérez Ferrero, este primer encuentro con Soria fue muy breve: dos o tres días, pero suficientes para que llenara su alma de la luz y el campo de Soria, y tan hondamente los sintiera que necesitó con urgencia cantarlos. A su regreso a Madrid, a tiempo aún para incluirlo en su nuevo libro que ya estaba en la prensa, *Soledades. Galerías. Otros poemas*, escribió un poema «Orillas del Duer», que es doblemente importante; pues no sólo es el primer poema de Machado en el que aparece cantado el paisaje de Soria, sino que es en realidad el germen de su gran libro *Campos de Castilla*. El poema fue incluido en la segunda edición de *Soledades*, renovado libro que pasó a titularse *Soledades. Galerías. Otros poemas* (la primera edición, de 1903, se hizo en Madrid, en Imprenta de A. Álvarez; la segunda, de 1907, también en Madrid, Librería de Pueyo.). En este sentido Alvar ha dejado escrito (1981, pág. 29): «Es en este momento cuando vira en redondo: todos los cambios que descubríamos en sus versos se iniciaron —y arraigaron para siempre— en una fecha definitiva: 1 de mayo de 1907. A la poesía española le nacían nuevos temas y nuevos modos». Si se atiende, pues, a esta fundada opinión, compartida por numerosísimos críticos de Machado, aunque no por todos³⁰, la elección del poema citado en nuestro caso resulta conscientemente interesada, ya que su detenida lectura puede proporcionarnos algunos elementos para explicarnos desde lo concreto, insisto, el posible sentido histórico de un periodo poético machadiano. Pasemos, pues, a recoger los resultados de un primer análisis del poema, no sin antes proceder a la lectura del texto³¹:

³⁰ Es el caso de Zubiría, de Pedro Salinas, de Ricardo Gullón y de Ribbans, entre otros. Precisamente Gullón publicó un artículo en el número 40 de *Ínsula*, correspondiente a 1949, con el expresivo y claro título de «Unidad en la Obra de Antonio Machado», donde concluye afirmando que su pensamiento no varía en lo esencial (se refiere sobre todo a la existencia de un sustrato filosófico y a la permanencia de su concepción del tiempo como fundamento de la vida, etc.): «Esa es la causa —dice a continuación— de la imposibilidad de referirse a una evolución en su poesía. Para estudiarle no parece recomendable dividir su obra en periodos ni establecer líneas de avance sobre supuestos progresos —o retrocesos— del artista».

³¹ Utilizo el texto de la edición bilingüe de Macrí, *Poesie*, di Antonio Machado (Studi introduttivi, testo criticamente riveduto, traduzione, note al testo, commento, bibliografía a cura di Oreste Macrí), Milano, Lerici Editori, 1959, págs.198-200.

Se ha asomado una cigüeña a lo alto del campanario.
Girando en torno a la torre y al caserón solitario,
ya las golondrinas chillan. Pasaron del blanco invierno,
de nevascas y ventiscas los crudos soplos de infierno.

Es una tibia mañana.

El sol calienta un poquito la pobre tierra soriana.
Pasados los verdes pinos,
casi azules, primavera
se ve brotar en los finos
chopos de la carretera
y del río. El Duero corre, terso y mudo, mansamente.
El campo parece, más que joven, adolescente.
Entre las hierbas alguna humilde flor ha nacido,
azul o blanca. ¡Belleza del campo apenas florido,
y mística primavera!
¡Chopos del camino blanco, álamos de la ribera,
espuma de la montaña
ante la azul lejanía,
sol del día, claro día!
¡Hermosa tierra de España!

2. El poema, en su sentido interno, ofrece la visión concreta de un paisaje concreto de las tierras castellanas de Soria, en tiempo poético real, tal como muestra la utilización continua del presente de indicativo (versos 3, 5, 6, 9, 11 y 13). Este paisaje es visto en los comienzos de la primavera. A simple vista y salvo por lo que respecta a testimonios concretos de su transcurrir histórico («campanario», «caserón solitario», «carretera» y «camino»), se trata de una visión poética del paisaje por sí mismo, sin la presencia de los hombres.

El texto va ofreciendo a lo largo de sus veinte versos el resultado verbal de la visión del poeta de los distintos elementos que constituyen finalmente la realidad supuestamente observada o evocada: presencia literaria de algunas aves (cigüeña y golondrinas), situación climatológica (día soleado, tibia temperatura, atmósfera limpia), elementos del mundo vegetal (los árboles que comienzan a verdear, álamos y chopos, junto a los permanentemente verdes, los pinos; esporádica presencia de alguna flor, etc.), el agua (en su forma de río con nombre propio, el Duero; en forma de nieve).

A partir de aquí se suceden varias exclamaciones poéticas, con las que el poeta pone de manifiesto la belleza de este pai-

saje castellano primaveral, de clara luz y amplia visibilidad. El poema concluye con una exclamación final, un epifonema, en la que se hace referencia a una realidad no natural: España como realidad histórica.

3. Antes de ofrecer las conclusiones de un primer análisis, téngase en cuenta que la paráfrasis comprensiva que acabo de efectuar del poema, de su sentido o lógica interna, no es el sentido del poema, ya que dicho sentido no viene dado por este tipo de interpretación, ni siquiera por una labor de «traducción»/descodificación en caso de poemas ciertamente herméticos, caso que a simple vista no es el nuestro, sino que procede del texto tal y como se nos presenta: esta existencia específica, como resulta obvio, tiene un sentido histórico y al mismo tiempo literario (ambos se implican, ya que desde mi punto de vista lo histórico no es una dimensión del texto puramente externa), sentido éste, cuyo modelo explicativo aspiramos a construir, que no tiene que ver con la serie de significaciones históricas que puedan ir adhiriéndose al texto. Esto justifica que nos ocupemos en un doble movimiento explicativo de esta estructura verbo-simbólica que es el poema. En primer lugar obtendremos algunas conclusiones de tipo métrico, retórico y lingüístico, que, sin perder de vista la tradición literaria, actuante siempre positiva o negativamente en cualquier texto, nos servirán para, en un segundo momento explicativo, construir una interpretación del posible sentido histórico del texto. Conozcamos, pues, las primeras conclusiones al respecto.

Si bien no salta a la vista, lo que ha de tener una explicación lógica, sí entra por el oído que se trata de un romance, un romance culto o literario, lo que explica la inclusión de algunas estrofas en él. En esta estructura, rimada hasta el ripio (invierno/infierno), tal como señala Gregorio Salvador, los versos y/o hemistiquios llevan el acento final sobre la séptima sílaba, excepción hecha del primer hemistiquio del duodécimo verso, lo que ha sido estudiado también por él. Hay numerosos encabalgamientos.

Desde el punto de vista de los recursos que la retórica conoce y tiene estudiados³², ciertamente el texto no es muy rico

³² Hablo así porque tuve la ocasión de comprobar las carencias de la retórica para analizar determinados modos de hacer poéticos de la postguerra. Precisamente concluía un trabajo mío al respecto con las siguientes palabras: «Esta disciplina en su proceso de literaturización ha ido avanzando fundamentalmente en la medida de las ideologías estéticas del arte por el arte, convirtiéndose así en una disciplina del

en su empleo. Apenas si se usa la metáfora. Llama la atención en cualquier caso el número de exclamaciones, la enumeración y por supuesto el verso conclusivo final: un epifonema.

No hay que ser un experto lingüista para concluir que el texto se presenta fuertemente adjetivado (diecinueve adjetivos en veinte versos), aunque pueda plantearse, como de hecho así ha sido en el caso de Gregorio Salvador, el carácter elemental y pobremente literario de dicha adjetivación. Desde esta perspectiva también resulta fácilmente comprobable el empleo de estructuras oracionales simples, salvo en el verso nueve, y uso de expresiones de impersonalidad. Un detalle no menos significativo es la ausencia del pronombre personal de primera persona como sujeto.

4. Como decía antes –doy paso a algunas consideraciones generales sobre la poética–, la serie de conclusiones a que hemos llegado en una primera aproximación al texto debe tener una explicación histórica que, por supuesto, vaya más allá de la consabida reducción a la «expresiva sencillez» o carácter esencial de la poesía de don Antonio por sí mismos considerados. Así, pues, el hecho de situarse verbalmente frente a un paisaje concreto, que nos es identificado en el poema mismo por las explícitas referencias a Soria y al río Duero, e incluso que el poeta deje constancia manifiesta de la ubicación exacta desde donde mira dicho paisaje, las orillas del río castellano, lo que queda recogido en el título mismo del poema; así como que se refiera finalmente a la tierra descrita como tierra española, describiéndola con cierta pretendida objetividad, que resulta alterada por las matizaciones significativas que introduce la continua adjetivación; también, el empleo de un metro de tan amplia tradición en nuestra literatura como es el romance, el uso no excesivamente figurado de la lengua y el empleo de estructuras sintácticas muy simples, conjunto de rasgos que tiene como efecto global la producción de una poesía en absoluto hermética, debe tener, in-sisto, una explicación histórica.

«buen» estilo, tal como es comúnmente concebida. Por esta razón, al no existir los medios de análisis retórico o al estar inutilizados parte de ellos a la hora de una aproximación a corrientes literarias de «otro» estilo –ni bueno ni malo–, se obtienen resultados hartamente evidentes, llegándose a formulaciones parciales e inexactas de conceptos como el de prosaísmo» («Notas sobre prosaísmo y retórica en la poesía social española», en: GARRIDO GALLARDO, M. A., ed.: *Crítica semiológica de textos literarios Hispánicos*, Madrid, C.S.I.C., 1986, pág. 617).

Claro que, para elaborar una explicación de esta naturaleza, debemos aislar en primer lugar la concepción básica que del fenómeno poético presupone el texto, esto es, una concepción no formulada en este caso salvo por el modo de hacer poético en concreto. En este sentido, y dada la comprensibilidad inicial del texto en una primera lectura, su escasa complejidad formal denotada y el tono viejamente popular de su estructura rítmica, podríamos afirmar con cierta seguridad que el poeta escribe movido por una abierta preocupación comunicativa. Parece querer allanar todos los obstáculos para comunicar a un tú cualquiera el lienzo verbal de ese paisaje concreto, eliminando en cualquier caso toda alusión intimista y conscientemente simbólica, lo que no impide por otra parte que, como tal lenguaje secundario que es en sentido semiótico, mantenga una radical estructura simbólica –de ahí lo arriesgado que resulta ver el paisaje castellano a través de los ojos verbales del poeta, sin tener en cuenta que, si ya en los textos medievales ningún «paisaje» es otra cosa que una traslación de objetos morales, según expone Mainer (1988, pág. 23), un «paisaje» de comienzos de siglo XX no tiene porqué ser un simple paisaje verbal, aunque a simple vista lo sea.

A partir de aquí se obtiene que el poeta, sin dejar de perseguir llamar la atención literaria –no se olvide que, como decía Lázaro (1976, pág. 141), «las perspectivas «ingenuas» y el lenguaje llano pueden ser fuertemente extrañadores en contraste con los procedimientos vigentes, si éstos se basan en una clara exhibición de artificio», y aún más si tenemos en cuenta de cerca la escritura poética modernista inmediatamente anterior y coexistente a la de nuestro poeta– logre una poesía de aspecto realista. Podemos deducir en efecto el carácter poco hermético de su poesía, al tiempo que su fuerte carácter extrañador en relación con su inmediata tradición literaria, por no abusar precisamente de ciertos usos poéticos. La extremada sencillez poética, pues, parece pasar a constituirse en un artificio que viene a desempeñar una función equivalente a la serie de artificios que organiza otros textos poéticos de muy cuidada construcción. Antonio Machado usa la pobreza retórica como un nuevo tipo de retórica, caracterizado por cumplir funciones éticas y estéticas al mismo tiempo. Ese estilo de la sencillez, por tanto, pretende conseguir tanto la comunicación como el extrañamiento.

202 La conclusión a que acabo de llegar no es obviamente un hallazgo de este poema. Baste señalar cómo Machado revisa por

este tiempo la primera edición de *Soledades*, procediendo a eliminar muchos poemas de la misma, de ecos simbolistas y parnasianos, y dándole tiempo a incluir en su segunda edición el mismo «Orillas del Duero», dando cauce así a una nueva concepción de la poesía que culminará con su libro siguiente *Campos de Castilla*, libro éste que incluye a su vez cinco poemas escritos entre 1904-1907, según expone Ferreres en su edición del citado libro.

El poema en cuestión no es que sea un adelantado con respecto a otros poemas, sino que es uno de los síntomas de que esa nueva poética está fraguando en Antonio Machado en contradicción fecunda con una poética modernista, aunque no debemos ignorar la profunda y estrecha relación que ambos movimientos literarios mantienen vistos desde su radical historicidad, tal como ha hecho Antonio Sánchez Trigueros en «Modernismo, noventa y ocho y lucha de clases». De ahí, por ejemplo, que no haya saltos cualitativos a simple vista entre el texto que nos ocupa y otros posteriores. Por ejemplo, hay dos fragmentos de «La tierra de Alvargonzález», uno de la versión en prosa y otro de la versión en verso, que se diferencian entre sí en la utilización de los tiempos verbales³³, que recogen en buena medida esta descripción paisajística y ambiental. Paso a transcribirlos: «El sol de primavera iluminaba el campo verde y las cigüeñas sacaban a volar a sus hijuelos en el azul de los primeros días de mayo. Crotoraban las codornices entre los trigos jóvenes; verdeaban los álamos del camino y de las riberas, y los ciruelos del huerto se llenaban de blancas flores». Claro está que, como vamos a ver en el texto en verso que doy a continuación, este paisaje ya aparece con figuras, la forma literaria del campesino castellano, del que en nuestro poema sólo se perciben sus vestigios y señales, aunque eso no quiere decir, tal como afirma Jorge Urrutia: «[Antonio Machado] asume el latido hondo del paisaje porque sabe mirar a los seres que lo habitan» (1984, pág. 34), que quede fuera del mismo:

Ya están las zarzas floridas
y los ciruelos blanquean;

³³ A propósito del tiempo verbal en el romance, Domínguez Rey dice en el capítulo que dedica a Machado en *El signo poético* (Madrid, Playor, 1987, pág. 110) lo siguiente: «El romance sería un brote “del pretérito imperfecto”. Al ser tiempo cursivo que describe y narra la duración en el pasado, implica un trasplante emotivo del presente en el suceder de entonces».

ya las abejas doradas
liban para sus colmenas,
y en los nidos que coronan
las torres de las iglesias,
asoman los garabatos
ganchudos de las cigüeñas.
Ya los olmos del camino
y chopos de las riberas
de los arroyos, que buscan
al padre Duero, verdean.
El cielo está azul, los montes,
sin nieve son de violeta.
La tierra de Alvargonzález
se colmará de riqueza;
muerto está quien la ha labrado,
mas no le cubre la tierra.

Ahora bien, volviendo a la cuestión de la concepción de la poesía que el texto produce y que, en algo más que un simple juego de palabras, produce dialécticamente al texto, debo afirmar que esa ideología de la comunicación puede ser formulada en otros términos: se trata de una concepción esencial o auténtica de la poesía, de base realista o racional. La poesía es concebida, pues, por Machado como autenticidad expresada y expresiva, en la que palabra y realidad se corresponden, lo que justifica toda la arquitectura poética del texto, su descripción aparentemente objetiva del paisaje. Precisamente Alvar, comentando a Julián Marías, ha dejado escrito a este respecto lo siguiente (1980, pág. 23): «Es decir, función ontológica de la palabra y la cosa representada a través de la propia experiencia del creador. La palabra recupera su valor singular: es palabra, no metáfora, no idea, instrumento apto para escribir poemas esenciales».

Frente a la interpretación anterior de la poética machadiana que late en nuestro texto, Lázaro ofrece algunas matizaciones que, discutibles por lo que respecta a lo que pueda entender por real, esencial y simbólico, resultan de interés: «Está [Antonio Machado] en plena madurez creadora –dice (1975, pág. 122)–, y, en 1912, aparece su segundo libro *Campos de Castilla* de tonalidad bien distinta, aunque presagiada en su hermoso poema de *Soledades*, el titulado «Orillas del Duero» (...) Si, en *Soledades* se trataba

de escribir autobiografía sin anécdota, ahora se trata de cantar a Castilla trascendiendo los modos descriptivos del realismo, convirtiendo paisajes, gentes e historia, también en vibraciones espirituales que muten lo real en esencial. La técnica impresionista domina ahora sobre la simbólica de *Soledades* y hasta se atreve a dar el paso del impresionismo hasta los bordes mismos del objetivismo naturalista en el soberbio romance de Alvargonzález».

5. Esta poética de la palabra esencial en el tiempo, que va de la negación de la metáfora a la afirmación del romance, justifica la «pobreza» retórica del mismo y por tanto la escasez de metáforas del texto: en veinte versos tan sólo una, «espuma de la montaña». Precisamente, el mismo Machado reflexiona sobre la metáfora, con plena conciencia ya del camino poético recorrido, camino que por estos años iniciaba con poemas como el que nos ocupa. La metáfora, para el Machado de *Los complementarios*, está en contra de la poesía directa y sencilla, por su carácter de proceso intelectual y no afectivo. Asimismo pensaba el poeta que, dado que las palabras por sí mismas significan, no es necesario el empleo de metáforas que puedan convertir un texto en extremadamente hermético o puedan responder a los deseos de ornamentación de un texto que en última instancia no vienen a explicar dichas palabras. Así, a propósito del barroco, dice acerca de la metáfora lo siguiente: «Metaforismo y conceptismo suelen ir de la mano, son dos fenómenos concomitantes que expresan una esencial ruina del mundo intuitivo: ¿Quién leyendo a Quevedo o a Góngora culterano no verá claramente que la poesía –no ya la lírica– es algo definitivamente muerto? ¿Quién que sepa leer a Calderón, nuestro gran barroco, no verá en él un punto final? Son, no obstante, los tres grandes maestros de la metáfora. Y estos tres robustísimos ingenios, digámoslo de paso, representan no solamente el agotamiento lírico de la raza, sino *piétitement sur place* de su pensamiento lógico, que retrocede ante las ideas, y se encierra en laberintos de conceptos, de tópicos, de definiciones» (Machado, 1980, págs. 105-106).

Por lo que respecta a la utilización del romance no digo nada nuevo si, como tantos otros críticos, cito las reflexiones de nuestro poeta, expuestas sobre el particular en los años veinte, en su texto sobre Moreno Villa (Machado, 1980, págs. 104-105): «Si la poesía es, como yo creo, palabra en el tiempo, su metro más adecuado es el romance, que canta y cuenta, que ahonda cons-

tantemente la perspectiva del pasado, poniendo en serie temporal hechos, ideas, imágenes, al par que avanza, con su periódico martilleo, en el presente. Es una creación más o menos consciente de nuestra musa que aparece como molde adecuado al sentimiento de la historia y que, más tarde, será el mejor molde de la lírica, de la historia emotiva de cada poeta». Estas palabras, en fin, no ofrecen ninguna duda para comprender cómo el romance, el romance culto en nuestro caso, aparte de ser un buen medio de llegar al tú, de aproximarse al otro, es considerado como la mejor fórmula de nuestra cultura, puesto que había confundido tantas veces lo individual y colectivo, para ese nuevo proyecto poético de cantar y contar, o sea, de fundir lo lírico y lo épico.

Ahora bien, en el caso del poema que nos ocupa, que tiene una disposición gráfica de los versos en diez de dieciseis sílabas y en diez de ocho, parece observarse todavía, al menos por lo que respecta a su disposición escrita, cierta indeterminación en este sentido. Estamos en los comienzos de su nueva poética.

6. Conozcamos ahora por comparación el sentido de la pobreza castellana y del patriotismo español. Justificaba Gregorio Salvador su método estructuralista de la conmutación, aplicado a «Orillas del Duero», diciendo que sólo se conoce por diferencia y que, al no disponer siempre de una criatura literaria con la que establecer la comparación, hay que crear ese término artificialmente. Asimismo venía a caracterizar a Machado como un poeta más del plano del contenido que del de la expresión. El resto de su interesante trabajo es de todos conocido, al haberse hecho uno de los famosos de aquel famoso libro, *El comentario de textos*. Pues bien, si se conoce por comparación, para no errar demasiado comparemos elementos de la misma naturaleza, esto es, elementos poéticos y, a lo sumo, metapoéticos que son los que a la postre aseguran asimismo una eficaz descodificación literaria. Por otra parte, a la hora de determinar aquellos elementos textuales sobre los que operar con la comparación, ni que decir tiene que uno de ellos debe ser el verso final, al tratarse de un verso conclusivo: *¡Hermosa tierra de España!*, así como el posible sentido de algunos adjetivos como 'pobre', etc. Todo ello por una razón simple: independientemente de la significación que cada lector construya del texto, éste tiene un sentido histórico de base que corresponde a la crítica explicar. Aún más si cabe en el caso de Antonio Machado que, como venimos

viendo, escribe ensayando una nueva conciencia poética que se dirige a los otros y persigue una poesía esencial en la que la correspondencia entre palabra y realidad se quiere muy próxima. Claro que, si además tenemos en cuenta que se trata de un poeta más del plano del contenido, tal como afirmaba Gregorio Salvador, una indagación de este tipo por breve que sea no debe resultar despreciable.

A la hora de hallar algunos elementos con los que construir una explicación mínimamente satisfactoria del posible sentido de los dos adjetivos que abrazan el sustantivo 'tierra' del verso sexto, *El sol caliente un poquito la pobre tierra soriana*, no hemos de olvidar, aparte de otras valoraciones que puedan hacerse, como es el caso de la de Jorge Urrutia: «Humanizar las tierras –dice (1984, pág. 33)– para condensar su pobreza y su tristeza es, sin duda, la más grave intuición poética de la época», no hemos de olvidar, digo, versos como los que pueden leerse en «La tierra de Alvargonzález»:

¡Oh tierras de Alvargonzález,
en el corazón de España,
tierras pobres, tierras tristes,
tan tristes que tienen alma!
Páramo que cruza el lobo
aullando a la luna clara
de bosque en bosque, baldíos
lentos de peñas rodadas,
donde roída de buitres
brilla una osamenta blanca;
pobres campos solitarios
sin caminos ni posadas.
¡Oh pobres campos malditos,
pobres campos de mi patria!

El sentido de 'pobre' parece ser doble: por una parte, pobre en sentido material y físico; por otra, pobre «sin caminos ni posadas», es decir, pobres campos huérfanos de intervención humana que vaya más allá de la subsistencia; campos, pues, huérfanos de progreso: una España y una tierra pobremente rural, lo que condiciona a sus habitantes. Machado, más tarde, ya en Baeza, rechazará explícitamente esta España, aludiendo a la necesidad de una nueva España, la del cincel y la de la maza, la del trabajo, lo que expondrá de diversas maneras. Así opondrá el sonido de la campana al sonido del yunque, elementos estos de cierta claridad simbólica. Por esta

razón, tanto el «campanario» como el «caserón solitario» del texto —repárese en el sentido despectivo del último sustantivo—, dos de los escasísimos testimonios históricos de ese humanizado paisaje, apuntan a algo más que a ser simples elementos de un paisaje que llenan esporádicamente la mirada verbal del poeta en su paulatino recorrido por él. De alguna manera incide en esta interpretación José M.^a Azcárate cuando afirma en su artículo «Antonio Machado y la ciudad medieval» lo siguiente (1975, pág. 37): «El caserón, como indicamos, al igual que la muralla es vestigio que subsiste de unos tiempos ya pasados. Su ruina exterior responde a la decrepitud de lo que encierra». Por lo que respecta a las aves que giran en torno a la torre, éstas son los únicos elementos que dan vida a la arquitectura³⁴.

Aparte de esta comparación efectuada, podemos acudir ahora a un texto de don Antonio que tal vez resulte clarificador en este sentido. Se trata de un fragmento de su artículo «Nuestro patriotismo y la marcha de Cádiz», publicado precisamente en Soria y precisamente al muy poco tiempo del poema, en 1908 (*La Prensa de Soria*, 2 de mayo de 1908, recogido por Aurora de Albornoz en su edición de la prosa de Antonio Machado) donde el poeta se descuelga con la siguiente reflexión: «Sabemos que la patria no es una finca heredada de nuestros abuelos, buena no más para ser defendida a la hora de la invasión extranjera. Sabemos que la patria es algo que se hace constantemente y se conserva sólo por la cultura y el trabajo. El pueblo que la descuida o abandona, la pierde, aunque sepa morir. Sabemos que no es patria el suelo que se pisa, sino el suelo que se labra; que no basta vivir sobre él, sino para él: que allí donde no existe huella del esfuerzo humano no hay patria, ni siquiera región, sino una tierra estéril, que tanto puede ser nuestra como de los buitres o de las águilas que sobre ella se ciernen ¿Llamaréis patria a los calcáreos montes, hoy desnudos y antaño cubiertos de espesos bosques, que rodean esta vieja y noble ciudad? Eso es un pedazo de planeta por donde los hombres han pasado, no para

³⁴ En el mismo trabajo citado, pág. 41, Azcárate ofrece una interpretación de la presencia de las aves en los poemas de Machado: «La presencia de la cigüeña en lo alto del campanario se convierte en un motivo repetido de su obra, en lo que hemos de ver algunos matices que nos van perfilando el carácter de estas viejas ciudades castellanas. Unas veces es el elemento activo, que da vida a la arquitectura de la torre, como los pájaros que vuelan en su torno y que en ella anidan».

hacer patria, sino para deshacerla. No sois patriotas pensando que algún día sabréis morir para defender esos pelados cascotes; lo seréis acudiendo con el árbol o con la semilla, con la reja del arado o con el pico del minero a esos parajes sombríos y desolados donde la patria está por hacer».

Este sentido claramente explícito de la pobreza y de la patria nos da pie para tratar el verso último, el epifonema del texto. Pero antes, no lo olvidemos, debemos aclarar en lo posible el segundo adjetivo al que nos referíamos, 'soriana'. Al igual que le ocurrirá en Baeza, desde donde le escribe a Unamuno diciéndole en una ocasión, tras hacer unas críticas de aquellos andaluces, «además esto es España más que el Ateneo de Madrid», el poeta ve en Soria a un tiempo lo particular y lo general. Creo que la larga cita anterior puede contribuir a llegar a una conclusión de este tipo, resultando también sintomáticos, ya que estamos comparando, ciertos cambios de títulos de algunos poemas posteriores de tema soriano. Así, resulta más que curioso que el poema XCVIII, de la edición de *Campos de Castilla* en *Poesías completas*, titulado precisamente «A orillas del Duero», hubiera aparecido antes, en 1910 con el título de «Campos de Castilla» (*La Lectura*, X, 1910, págs. 135-137). Pero estas interesantes variantes, de gran carga significativa, pues afectan al título de determinados poemas, no se detienen aquí, ya que el siguiente poema en dicha edición, el XCIX, titulado «Por tierras de España», había sido publicado anteriormente con el título de «Por tierras del Duero» (*La Lectura*, X, págs. 375-376, y en *Tierra soriana*, 12 de enero de 1911). Pero no acaba aquí esta serie de cambios y otras circunstancias de clara significación, creo, ya que Machado pensaba publicar un libro titulado *Tierras pobres* del que *Campos de Castilla* era el núcleo fundamental, no pudiendo terminarlo por la muerte de Leonor y por su inmediata salida hacia el Sur (v. Fernández, 1982, pág. 36). En fin, si seguimos indagando nos será fácil encontrar otros casos concretos que ratifiquen cuanto digo. No obstante, no creo que merezca la pena. Sí merece nuestra atención en cambio A. Fernández Ferrer quien, aparte de ofrecer una interpretación clara de esta cuestión no baladí y de referirse al poema objeto de nuestra atención, nos abre el camino para referirnos al verso final, al afirmar lo siguiente: «Resulta particularmente interesante el análisis del poema «Orillas del Duero» (IX), por ser en la poesía de Machado el primer cuadro detallado del paisaje soriano. En el apóstrofe final encontramos una identificación generalizadora entre el paisaje cas-

tellano y el español (*¡Hermosa tierra de España!* exclama Machado en el epifonema que nos resume toda su emoción ante el paisaje) notablemente significativa, pues la ecuación Castilla=España será, como veremos, una de las claves de *Campos de Castilla* (Fernández, 1982, pág. 32).

El emocionado verso en cuestión, que ha sido interpretado a la luz de la gran densidad estilística del adjetivo 'claro', en el verso diecinueve, por Gregorio Salvador y como resultado de una emoción de base patriótica provocada por el paisaje por Sánchez Barbudo³⁵, tiene en nuestro caso sus elementos de comparación. Se trata de un fragmento de «La tierra de Alvargonzález»:

La hermosa tierra de España
adusta, fina y guerrera
Castilla, de largos ríos,
tiene un puñado de sierras
entre Soria y Burgos como
reductos de fortaleza,
como yelmos crestados
y Urbión es una cimera.

Tal vez el nuevo adjetivo que utiliza, 'adusta', que significa en su sentido figurado «austera» o «rígida» y en su sentido etimológico «excesivamente cálida», nos sirva para conocer el sentido que pueda poseer el verso en cuestión. Es posible que Antonio Machado, atraído por ese paisaje austero y, en efecto, claro, una vez cerrados los jardines modernistas, viera en él la esencia de la tierra española, lo que explicaría que lo incorporara desde entonces a ese

³⁵ Gregorio Salvador afirma lo siguiente: «Porque lo que el adjetivo *hermoso* significa (...) es la belleza unida a la abundancia, a la exuberancia. Y lo que leemos es todo lo contrario a eso (...) un rosario de parvedades, que pueden justificar la «belleza del campo apenas florido», pero no desde luego la *hermosa* del verso final» (pág. 275). Y más adelante concluye: «La entusiástica y manida exclamación, tan malgastada, vuelve a ser eficaz y concluyente: hermosa por clara» (pág. 280). Por su parte, Antonio Sánchez Barbudo interpreta el verso así: «Y luego viene el verso final: *¡Hermosa tierra de España!*. Con él aparece una emoción que ya no es puramente estética. Es un considerar que esa tierra tan hermosa es parte de España, es España misma. Es una emoción *patriótica*, nos atrevemos a decir, a pesar de la resistencia que sentimos a usar esta palabra. Hay en ese verso algo que quizás sólo los españoles entienden. Y es que no se trata de un simple elogio. Es como si dijera, como si pensara: ¡Qué hermosa es España, *a pesar de todo!* (...) Y esta reflexión final, algo melancólica, va unida a su emoción ante el paisaje» (pág. 123).

proyecto suyo de poesía esencial y que le sirviera de trampolín para darse a los otros.

De cualquier forma, por si no queda la comparación anterior muy clara, disponemos de un nuevo texto en prosa sumamente clarificador, titulado «En estas viejas ciudades de Castilla...», con el que abre Aurora de Albornoz su antología de la prosa de Machado citada. Allí Machado comienza definiendo lo que es lo bello para él en esas ciudades de Castilla: «En estas viejas ciudades de Castilla, abrumadas por la tradición, con una catedral gótica y veinte iglesias románicas, donde apenas encontráis un rincón sin leyenda ni una casa sin escudo, lo bello es siempre y no obstante –¡oh poetas, hermanos míos!– lo vivo actual, lo que no está escrito ni ha de escribirse nunca en piedra: desde los niños que juegan en las calles –niños del pueblo, dos veces infantiles– y las golondrinas que vuelan en torno de las torres, hasta las hierbas de las plazas y los musgos de los tejados». Inmediatamente después afirma: «Soria es acaso la más espiritual de esta espiritual Castilla, espíritu a su vez de España entera. Nada hay en ella que asombre, o que brille y truene; todo es allí sencillo, modesto, llano. Contra el espíritu redundante y barroco, que sólo aspira a exhibición y a efecto, buen antídoto es Soria, maestra de castellanía, que siempre nos invita a ser lo que somos y nada más. ¿No es eso bastante?... Hay un breve aforismo castellano –yo lo oí en Soria por primera vez– que dice así: «Nadie es más que nadie». Cuando recuerdo las tierras de Soria (...) nunca olvido al viejo pastor de cuyos labios oí ese magnífico proverbio donde, a mi juicio, se condensa toda el alma de Castilla, su gran orgullo y su gran humildad, su experiencia de siglos y el sentido imperial de su pobreza; esa magnífica frase que yo me complazco en traducir así: por mucho que valga un hombre, nunca tendrá valor más alto que el valor de ser un hombre».

7. A la hora de ofrecer una explicación global de la poética y del texto que ésta construye no debemos olvidar la ideología de base humanista de Antonio Machado, de origen burgués-liberal, de fuerte acento populista y de base, como también sabemos, institucionista. Por otra parte, no puede olvidarse cómo para nuestro poeta, situado frente al paisaje castellano, la belleza es la vida, «lo vivo actual» que decía antes. A esta belleza se entrega en su poesía: una poesía, por tanto, para la vida, su palabra para la realidad, en sus frentes natural e histórico que confunde al sentir y re-

presentarse a través de este paisaje la realidad histórica española³⁶ en un estado carencial que, y esta es su esperanza, puede regenerarse. De ahí la gran impresión que le produce el paisaje soriano en plena regeneración de la vida, en los comienzos de la primavera. Probablemente todo el poema en cuestión pueda albergar esta gran carga simbólica, terminando por ser algo más que un buen cuadro verbal con sus montañas, su río, sus árboles brotando, sus flores naciendo. Y todo con fondo de claridad azul. Efectivamente, tal como expone Valverde (1975, págs. 93-94), Antonio Machado, en lugar de quedarse en la estricta objetividad pictórica de las cosas, «vio en el paisaje también el alma colectiva y secular que le daba alma y sentido, y eso le llevaría hacia «los otros», justificando e intensificando su tendencia a meditar sobre su propia visión y sobre la visión del mundo en general». Termino. «Orillas del Duero» es, pues, y nunca mejor dicho, un poema fundamental.

(1990)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAR, Manuel: «Prólogo» a *Poesías Completas*, de Antonio Machado, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, 7.^a ed., págs. 7-60.

ALVAR, Manuel: «Introducción» a *Los complementarios*, de Antonio Machado (edición de M. A.), Madrid, Cátedra, 1980, págs. 9-69.

AZCÁRATE, José M.^a: «Antonio Machado y la ciudad medieval», en *Curso en Homenaje a Antonio Machado*, Salamanca, Curso Superior de Filología Hispánica, Universidad de Salamanca, 1975.

BLANCO AGUINAGA, Carlos: «Paisajismo del 98. La tendencia teatral y la excepción», en *Juventud del 98*, Barcelona, Crítica, 1978, 2.^a ed. corr. y aum., págs. 261-284.

³⁶ En relación con esta cuestión, planteada en el conjunto generacional del 98, Blanco Aguinaga ha dejado escrito (pág. 263): «En pureza, la atención que ahora van a dedicar a la naturaleza y a las viejas ciudades casi olvidadas (...) viene a ser un radical rechazo de la Historia y, concretamente, de las atosigantes contradicciones puestas claramente al descubierto en la España de fin de siglo por la cada vez más intensa lucha de clases. Los dos casos más claros serán el de Ganivet y el de Azorín. El más complejo, el de Unamuno. Machado será la excepción, la última lección de realismo –curiosamente desfasada– que nos ofrece la generación del 98».

CANO, José Luis: *Antonio Machado*, Barcelona, Salvat, 1985.

FERNÁNDEZ FERRER, Antonio: *Campos de Castilla. Antonio Machado*, Barcelona, Laia, 1982.

LÁZARO, Fernando: «El último Machado», en *Curso en Homenaje a Antonio Machado*, Salamanca, Curso Superior de Filología Hispánica, Universidad de Salamanca, 1975.

LÁZARO, Fernando: «El realismo como concepto crítico-literario», en *Estudios de poética (La obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1976.

MACHADO, Antonio: *Antología de su prosa. I. Cultura y sociedad* (edición preparada por Aurora de Albornoz), Madrid, Edicusa, 1972.

MAINER, José-Carlos: *Historia, literatura, sociedad*, Madrid, Instituto de España-Espasa Calpe, 1988.

SALVADOR, Gregorio: «Orillas del Duero», de Antonio Machado», en AMORÓS, Andrés y otros: *El comentario de textos*, Madrid, Castalia, 1973, 3.^a ed., págs. 271-284.

SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio: *Los poemas de Antonio Machado. Los temas. El sentimiento y la expresión*, Barcelona, Lumen, 1981, 4.^a ed.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio: «Modernismo, noventa y ocho y lucha de clases», en *Simposio sobre Villaespesa y el modernismo: comunicaciones*, Almería, Comisión del Centenario, 1977, págs. 41-47.

URRUTIA, Jorge: *Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez: la superación del modernismo*, Madrid, Cincel, 1984.

VALVERDE, José M.^a: *Antonio Machado*, Madrid, Siglo XXI, 1975.

DE LOS PRIMEROS CAMPOS POÉTICOS DE
ANTONIO MACHADO: *CAMPOS DE
CASTILLA* (1912)

*Pero el espíritu y la honda verdad poética de
Machado están ya en esa primera edición, tan
sobria y sencilla.*

José Luis Cano

Los críticos solemos hablar muchas veces, con excesiva ligereza, de libros imprescindibles y de poetas insoslayables cuando nos ocupamos de uno u otro libro de poesía o de uno u otro poeta. Hay razones de muy variada índole, espurias muchas de ellas, que tanto justifican los excesos valorativos como obstaculizan una mínima comprensión realista del funcionamiento de la vida e institución literaria en nuestro país. Ahora bien, en el caso de Antonio Machado, independientemente de actitudes hagiográficas, de excesos mitificadores, de entusiasmos esencialistas o civiles y de, racionalizadas o no, devociones lectoras, hemos de aceptar que se trata de una pieza angular del edificio de la poesía española del siglo que ahora acaba. En este sentido, poca discusión tiene la afirmación de que Antonio Machado resulta ciertamente un poeta insoslayable. Más discusión³⁷ ha tenido, sin embargo, la consideración

³⁷ Las discusiones afectan a la existencia misma del libro, debido a que Antonio Machado elimina el título de *Campos de Castilla* a la hora de ordenar sus poemas y organizar y nombrar las respectivas secciones para la primera edición de sus *Poesías completas (1899-1917)* (Madrid, Residencia de Estudiantes, 1917). En dicha ocasión, el poeta establece una numeración en cifras romanas para todos los poemas, que en su base se ha venido manteniendo, y da título a las distintas secciones: «SOLEDADES», «DEL CAMINO», «CANCIONES Y COPLAS», «HUMORISMOS, FANTASÍAS, APUNTES», «GALERÍAS», «VARIA» Y «ELOGIOS». Los poemas correspondientes a la primera edición de *Campos de Castilla*, más los añadidos para la ocasión, se corresponden a los amparados por las secciones «VARIA» y «ELOGIOS». A partir de la segunda edición de sus *Poesías completas (1899-1925)* (Madrid, Espasa-Calpe, 1928), Antonio Machado recupera el título de *Campos de Castilla* añadiéndole entre paréntesis los años que abarcan el arco temporal de ese poemario-sección, esto es, 1907-1917, e incorporándole internamente la sección «ELOGIOS». Si a esta circunstancia no menor, que algunos críticos como Oreste Macrí han tratado de disculpar y otros de valorar con mayor tino —puede verse lo afirmado al respecto por Antonio Ramos Gascón en la introducción a la edición del libro que nos ocupa (Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, págs. 31-32) o lo escrito por Fernández Ferrer en *Campos de Castilla. Antonio Machado* (Barcelona, Laia, 1982, págs. 33-38)—, le añadimos, tomadas al pie de la letra, ciertas afirmaciones epistolares del propio poeta al considerarlo un libro «intermedio», una «obra esbozada»

de que su libro *Campos de Castilla* constituya un poemario imprescindible para comprender y valorar la cultura literaria española de la modernidad finisecular y sus efectos e influencias posteriores. Sin embargo, si se juzga este libro más por lo que ha hecho que por lo que de él ha dicho su autor, esto es, si nos atenemos más a su funcionamiento que a la intenciones y expectativas autoriales, podremos afirmar sin riesgo de equivocarnos gravemente que *Campos de Castilla* es, desde el coherente brote de su primera edición al precipitado a simple vista heterogéneo de los poemas añadidos en las siguientes versiones, un libro imprescindible, además de un libro bien recibido y justamente valorado por muy cualificados lectores y críticos ya en 1912³⁸, lo que llegó a insuflarle fuerzas al poeta para resistir las tentaciones de suicidio que rondaron por su cabeza al morir su joven esposa a primeros de agosto de aquel año, según le cuenta a su amigo Juan Ramón Jiménez en una carta y es de todos conocido. *Campos de Castilla* vino a ser, pues, un renovador libro de madurez, cuyo modo de escritura poética de perfil realista y cuidada sencillez expresiva que no abusa de metáforas y cuyo diálogo en clave estética e histórica con un humanizado mundo natural y paisajístico inmediato, el castellano –repárese en el título mismo–, supusieron la consolidación de la poética machadiana de la palabra esencial en el tiempo, poética que pretende aunar lo lírico y lo épico, proyectándose regeneradoramente sobre su propio medio social.

e incluso un «librito» cuando le habla de él a Juan Ramón Jiménez y a Miguel de Unamuno –Rafael Ferreras se refiere a ello en su buena edición de *Campos de Castilla* (Madrid, Taurus, 1970), a cuyo estudio previo remito–, tenemos dados los elementos de la discusión. En cualquier caso, independientemente de que, para su autor, constituyera un libro *in fieri*, adelante de otro de mayor vuelo, o un precipitado de poemas a simple vista heterogéneos, lo que se explica con los poemas añadidos en 1917, poemas de tema no castellano, eso no elimina la radical novedad del mismo, la unidad temática de la primera edición ni su fuerte impacto en lectores de muy alta valía como Unamuno, Azorín, Ortega y Gasset, etc.

³⁸ Especialmente queridas le resultaron las críticas de Unamuno en una carta, de Azorín en *ABC* y de ORTEGA Y GASSET en *Los Lunes del Imparcial*. Precisamente, este último manifestaría abiertamente sus preferencias por la poesía de Antonio Machado frente a la de su hermano Manuel por tratarse de una poesía «más casta, densa y simbólica», añadiendo a continuación un juicio crítico acerca de *Campos de Castilla* en los siguientes términos: «El cuerpo estético es todo músculo y nervio, todo sinceridad y justeza, hasta el punto que pensamos si no será lo más fuerte que se ha compuesto muchos años hace sobre los campos de Castilla» (José ORTEGA Y GASSET: «Los versos de Antonio Machado», *Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1946-1947, tomo I, pág. 570).

José Luis Cano ya se refirió a este poemario como el libro capital de Antonio Machado en la introducción a la edición del mismo y Fernando Lázaro supo ver en su día la importancia de este libro al afirmar de él lo siguiente: «Está en plena madurez creadora, y, en 1912, aparece su segundo libro *Campos de Castilla* de tonalidad bien distinta, aunque presagiada en su hermoso poema de *Soledades*, el titulado «Orillas del Duero» (...) Si, en *Soledades* se trataba de escribir autobiografía sin anécdota, ahora se trata de cantar a Castilla trascendiendo los modos descriptivos del realismo, convirtiendo paisajes, gentes e historia, también en vibraciones espirituales que muten lo real en esencial. La técnica impresionista domina ahora sobre la simbólica de *Soledades* y hasta se atreve a dar el paso del impresionismo hasta los bordes mismos del objetivismo naturalista en el soberbio romance de Alvargonzález»³⁹. En consecuencia, se trata de un libro imprescindible, a pesar de haber mantenido durante décadas una vida editorial e institucional bastante limitada y a la postre un poco extraña. En este sentido, baste saber que, publicado en 1912 por la editorial Renacimiento de Madrid, *Campos de Castilla* nunca volvió a ver la luz exento hasta 1949, en incompleta edición *post mortem* de la madrileña editorial Afrodisio Aguado⁴⁰, para luego reaparecer, generalmente bien guiado, de la mano de José Luis Cano en Anaya (1964), de la de Rafael Ferreres en Taurus (1970) y así sucesiva y regularmente hasta hoy de la mano de la editorial Cátedra (edición de José Luis Cano y, a partir de 1989, de Geoffrey Ribbans) o de Biblioteca Nueva, en 1998, con introducción de Antonio Ramos Gascón, etc. Pero no acaba aquí su vida editorial, pues cuando Antonio Machado vuelve a editar los poemas de *Campos de Castilla*, a partir de 1917, lo hace poniéndolos a la sombra de unas

³⁹ Fernando LÁZARO: «El último Machado», en *Curso en Homenaje a Antonio Machado*, Salamanca, Curso Superior de Filología Hispánica, 1975, pág. 122. En relación con el poema «Orillas del Duero» a que se refiere Lázaro Carreter en su cita, téngase en cuenta el precedente artículo.

⁴⁰ La edición es incompleta con respecto a la versión de *Campos de Castilla* incluida por el poeta a partir de la segunda edición de sus *Poesías completas* (Madrid, Espasa-Calpe, 1928), base de las restantes ediciones, pues el editor elimina la sección «Elogios», sección que ya figuraba en la primera edición de 1912 con dos poemas, los dedicados a Unamuno y a Juan Ramón Jiménez por su libro *Arias tristes*, y que en 1928 se nutre con poemas dedicados a Giner de los Ríos, a Ortega y Gasset, a Xavier Valcarce, de nuevo a Juan Ramón Jiménez, a Azorín, a Rubén Darío, a Narciso Alonso Cortés, amén del poema «Mis poetas» y de «Una España joven» y «España, en paz».

poesías completas y de unas poesías escogidas, añadiéndoles el peso de unos poemas, hermosísimos por otra parte, cuyo referente andaluz⁴¹ contradice en principio el título mismo del poemario, si bien es cierto que tales poemas se unifican con los primeros en ser consecuencia de una análoga proyección y diálogo con el paisaje (andaluz ahora), en la meditación histórica, en el resultado final de la ecuación que Machado establecía a propósito de Castilla=España (Andalucía=España), intensificando la temática y crítica de la vida provinciana y del tradicionalismo español, en la gravedad sentenciosa de muchos poemas breves, además de en otros aspectos. Quiere todo esto decir que *Campos de Castilla*, al menos en su primera edición y a pesar de su radical importancia, es un libro semioculto por no decir *desconocido* para la generalidad de los lectores, constituyendo ésta una de las razones que nos han animado a recuperarlo facsimilarmente por primera vez desde su publicación de la mano de la Universidad Internacional de Andalucía, con el propósito último de restituir a quienes estuvieren interesados la primera y olvidada versión del mismo, la materialmente sencilla edición primera que tanto bien le hizo al poeta al ver que su palabra no sólo era algo sino que al mismo tiempo servía para algo, reafirmandose así en la vida y en la misión que como poeta debía cumplir en una España yerma, un trozo de planeta donde todo estaba por hacer⁴², según famosa confesión epistolar hecha a Juan Ramón Jiménez. En este sentido, aunque sólo fuera por eso –fue mucho más–, *Campos de Castilla* es un libro poco común, capital y, en consecuencia, imprescindible.

Por otra parte, dada la importante atención crítica que Antonio Machado ha venido despertando desde su irrupción en la vida literaria española y dada la sostenida vigencia media de su obra, así como el tiempo transcurrido desde su muerte –este año de 1999 conmemoramos el sexagésimo aniversario de la misma–, resulta di-

⁴¹ Para el periodo poético baezano del poeta, puede consultarse mi edición *Antonio Machado y Baeza a través de la crítica*, Granada, Universidad de Granada, 1992, segunda edición.

⁴² Antonio Machado expone su clarividente idea de patria vinculada al trabajo y al progreso, lo que permite comprender su honda crítica de la pobreza y austeridad paisajística de Castilla, en su artículo «Nuestro patriotismo y la marcha de Cádiz», publicado precisamente en Soria (*La Prensa de Soria*, 2 de mayo de 1908, recogido inicialmente por Aurora de Albornoz en su edición de la prosa de Antonio Machado, *Antología de su prosa. I. Cultura y sociedad*, Madrid, Edicusa, 1972) y reproducido en el artículo precedente de este mismo libro.

fácil decir algo que el lector ya no sepa al hablar de su trayectoria vital y poética. Por esta razón, más que repetir lo conocido sobre la etapa soriana de su vida y el fuerte impacto que le causa Castilla a partir de 1907, lo que le provoca ciertamente una apretada gavilla de nuevos e intensos poemas⁴³, me limitaré a ofrecer un breve comentario del contenido de la edición que hoy valoramos. Pues bien, el libro contiene los poemas «Retrato»; «A orillas del Duero», publicado antes con el título de, precisamente, «Campos de Castilla»⁴⁴; «Por tierras de España», poema que, también publicado previamente en dos ocasiones, había sido entregado por Machado con diferente título también, «Por tierras del Duero», lo que viene a subrayar el vínculo que establece entre naturaleza e historia, unificando además lo soriano con lo castellano y lo español⁴⁵; «El hospicio»; «Fantasía iconográfica», aparecido en 1908 con el título de «Retrato» (*La Lectura*, VIII, pág. 383); «Un criminal»; «Amanecer de otoño», titulado «Apuntes» en su publicación previa (*La Lectura*, IX, 1909); «Noche de verano»; «Pascua de Resurrección», que también fue dado a conocer en *La Lectura* (IX, 1909); la sección *Campos de Soria*, integrada por nueve poemas; el romance *La tierra de Alvar-gonzález*⁴⁶, con sus cuatro breves poemas introductorios y las partes tituladas «El sueño», «Aquella tarde...», «Otros días», «Castigo», «El viajero», «El indiano», «La casa», «La tierra» y «Los asesinos»; la sección *Proverbios y Cantares*, con un poema-prólogo y veintiocho poemas de tono reflexivo y sentencioso generalmente breves; la sección *Humoradas*, integrada por los poemas «En tren», «Consejos», «Profesión de fe» y «Mi bufón»; y cerrando el libro los dos poemas «A don Miguel de Unamuno, por su libro *Vida de Don Quijote y Sancho*» y «A Juan R. Jiménez, por su libro *Arias Tristes*» que nu-

⁴³ El propio poeta ya dio cuenta de esta etapa soriana de su vida y de su libro *Campos de Castilla* en, entre otros escritos, el prólogo que le pusiera a este libro en su inclusión en las *Poesías escogidas*, también de 1917, editadas por la madrileña editorial Calleja. Pues bien, allí deja escrito: «En un tercer volumen publiqué mi segundo libro, *Campos de Castilla* (1912). Cinco años en la tierra de Soria, hoy para mí sagrada —allí me casé, allí perdí a mi esposa, a quien adoraba—, orientaron mis ojos y mi corazón hacia lo esencial castellano. Ya era, además, muy otra mi ideología».

⁴⁴ *La Lectura*, X, 1910, págs. 135-137.

⁴⁵ *La Lectura*, X, 1910, págs. 375-376; *Tierra Soriana*, 12, enero, 1911.

⁴⁶ Fue publicado este largo romance en *La Lectura*, XII, 1912, págs. 337-354. La conocida versión en prosa se publicó en París, gracias a Rubén Darío, en *Mundial Magazine*, número 9, enero, 1912, págs. 213-220.

tren la sección *Elogios* y que, según razona Rafael Ferreres en su edición del libro, son anteriores a 1907, aunque todo el libro quede fechado a partir de ese año.

Si, frente a esta edición primera, el lector tiene presente la segunda y restantes de *Campos de Castilla*, comprobará la importancia de la de 1912, tal como en su día me hizo notar Antonio Sánchez Trigueros, pues no sólo el poeta mantiene el dispositivo o armazón básico del libro desde el principio, sino que al mismo tiempo respeta los textos sin apenas introducir variantes notables, aunque algunas hay⁴⁷. De igual modo, figuran ya en ella los poemas nucleares de asunto castellano, si bien el poeta enriquecerá voluminosamente su índice de poemas y algunas de sus secciones a partir de 1917 en su fecundo rincón andaluz de Baeza. Así, tras el poema titulado «El hospicio» añadirá seis poesías más –las numeradas en la *Poesías completas*, CI-CVI– y tras *La tierra de Alvar González* incluirá fundamentalmente los poemas del ciclo baezano –del CXV al CXXXV–, así como engrosará la sección *Proverbios y Cantares* con veintiséis nuevos poemas cambiando ligeramente el orden anterior –del XXVII al LIV–; por su parte, la sección *Humoradas* pierde el poema «En tren», que su autor sitúa ahora tras «Amanecer de otoño» y gana uno –el CXXXVII–; finalmente, la parte última, *Elogios*, se ve aumentada con doce nuevos textos poéticos –del CXXXIX al CL, a los que me he referido en la nota 37. Por otra parte, el lector notará que en la sección *Proverbios y Cantares* figura con el número XXIII un poema no recogido en la segunda edición cuyo primer verso es *Eran ayer mis dolores*.

En cuanto a las erratas observadas y el normalizado empleo de tildes de su momento, hoy en desuso en algunos aspectos como en la acentuación de palabras monosílabas, conviene tener en cuenta que aquéllas no han sido corregidas en la edición de que hablo ni éste rectificado, debido a que nuestra edición es facsímil, esto es, una edición que reproduce total y exactamente otra anterior. Por esta razón, me tomo la libertad de advertirle al lector

⁴⁷ Las variantes son escasas y afectan sobre todo a palabras sueltas y a la puntuación. Por ejemplo –cito por la paginación de la primera edición–, en la página 54 usa *violas* frente a *violetas* en ediciones posteriores; página 71, *bozo* frente a *sombra*; página 75, *guedijas* frente a *vedijas*; página 86, *cien* frente a *mil*; página 102, *luengos* frente a *largos*; página 103, *candilejo* frente a *candil* y *entrambas* frente a *las dos*; página 107, *luenga* frente a *negra*; página 132, *a podá* frente a *a pico*, entre otras.

la presencia de las siguientes erratas: página 69, verso 7, donde dice *trujeron* es *trajeron*; página 82, verso 6, *apuñaban* es *apuñalan*; página 123, verso 8, *olas* es *alas*; página 134, verso 11, *Miguel* es *Martín*; página 144, verso 4, *oscura* es *obscura*; página 191, verso 1, *Donquijotesco* es *donquijotesco*; y página 192, verso 9, *anima* es *ánima*, entre otras posibles.

Es momento de que el lector pase la página y recorra por sí mismo, tras su encuentro con el poema «Retrato» –poema liminar de vocación autónoma con respecto al resto del poemario, con el que su autor señala un momento fundacional en su poesía y declara/construye aspectos de sus posiciones personales, éticas y estéticas–, estos verbales campos castellanos que conforman una espacialidad poética autónoma, que no es mera ilustración de una realidad exterior, que no duplica una realidad natural, sino que es el resultado del establecimiento de un *diálogo* con la misma, una espacialidad de naturaleza estética e ideológica, de gran calado crítico, sometida *sígnico-simbólicamente* a un funcionamiento pragmático de acción y comunicación *auténticas*. Es momento de recomendar el contacto con esa suerte de poesía reflexiva, irónica, aforística, de ecos populares, que tanta verdad encierran. Es momento de retomar un libro que ha llenado como pocos en este siglo que ya acaba el paisaje de la mejor cultura española.

(1999)

EL VERSO ÚLTIMO

Es muy conocido el último verso de Antonio Machado, escrito a lápiz en un papel y encontrado por su hermano José en uno de los bolsillos de su gabán, una vez dada la gran lección cívica de su muerte en territorio francés hace cincuenta años. Siempre me llamó la atención sobremanera ese brevísimo texto, tal vez porque, como una semilla, contenga en su breve inmediatez toda la virtualidad de la vida. Es efectivamente un solo verso, pero nadie puede dejar de pensar en el resto del poema tristemente tronchado que esas cuantas palabras apretujadas y mal escritas nos hacen ver en ausencia. Por eso, la significación del verso es extraordinariamente densa en su extrema brevedad poética. En él vemos realidad inmediata, recuerdo y ausencia:

Estos días azules y este sol de la infancia

El texto, un verso alejandrino de clara estructura paralelística en sus hemistiquios, con acentos en primera, tercera y penúltima sílabas, respectivamente, y paralelismo morfosintáctico, aún, de un lado, el recuerdo de un tiempo fatalmente irrecuperable, la infancia y la luz meridional, con la realidad de su exilio francés, con la realidad de una luz prestada similar a la luz definitivamente apagada para Antonio Machado y temporalmente oscurecida para la otra España. Pero no es sólo la luz lo que ilumina el verso, sino muy particularmente la asociación de esa luminosidad con un periodo vital lleno de inconsciencia e ingenuidad, de un vivir porque sí, gratuito y placentero: la infancia, lo que contrasta brutal y dolorosamente con su realidad inmediata: la de un hombre viejo y exiliado, la de un derrotado que palpa conscientemente una a una todas las huellas de la vida y las heridas de la guerra. Esto explica los largos y últimos silencios en que entraba el viejo poeta en Collioure, con el azul Mediterráneo de fondo, contemplando bajo tal luz los desastres de la guerra y su soledad última.

Claro que el verso también puede ser considerado no sólo como el principio de un poema inacabado, sino también como la postrer continuación de su poema «Retrato». Y hago tan llamativa afirmación, con todas las limitaciones que se quiera plantear, porque el verso último *conecta* con aquel poema en la luz primera y en la profecía última de la muerte, profecía con la que se relaciona en lo que tiene de última y breve entrega poética y en su explicitación

de ese estado carencial, de esa desnudez anunciada: es finalmente la luz del recuerdo lo que le queda iluminada por la luz real. Por eso, resulta cuando menos emocionante asociar el verso último a

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
y un huerto claro donde madura el limonero

(...)

Y cuando llegue el día del último viaje,
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
me encontraréis a bordo ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar.

Así, pues, principio y fin del poema y su continuación en unidad en el verso último, en el final de su vida.

Pero ¿por qué la luz? «Como la planta, sólo en parte se nutre de la tierra y recibe el resto del aire cálido y la luz benéfica (...) Es indecible –decía Ortega y Gasset– cuánta fruición extrae el andaluz de su clima, de su cielo, de sus mañanitas azules, de sus crepúsculos dorados». No andaba, en esta apreciación al menos, muy equivocado el filósofo, pues quienes conocemos de la luz meridional cada mañana sabemos de su importancia vital. Por eso estremece más sin duda alguna leer a los cincuenta años de su muerte y bajo esta luz primera su brevísimo legado poético último:

Estos días azules y este sol de la infancia.

(1989)

LA VERDAD DE LAS MÁSCARAS:
ESTUDIOS SOBRE TEATRO Y VANGUARDIA
EN FEDERICO GARCÍA LORCA

Imposible, hermético, irrepresentable, misterioso, difícil han sido algunos de los adjetivos que tanto Federico García Lorca como algunos críticos han aplicado a cierta producción teatral suya, representativa de ese «teatro bajo la arena», esto es, de ese teatro no convencional ni superficial por él promovido. Todos ellos, con su diferente significación, apuntan en una misma dirección: la de calificar unas obras teatrales lorquianas, de azarosa vida textual, *El público* y *Así que pasen cinco años*, escritas en 1930 y 1931, respectivamente, que, plenas de experimentación, apuntan por insólitos caminos vanguardistas en simultaneidad creadora con otras soluciones estéticas teatrales de, a la postre renovado, corte tradicional, tal como expone Antonio Sánchez Trigueros en el primero de los estudios incluidos en el número de *Imprévue* del que me ocupo (1999-1, Montpellier, Centre d'études et de recherches sociocritiques): «Federico García Lorca es un artista que simultáneamente tantea entre muy diversos estilos, y a la vez que está reafirmando el teatro de la tradición, que indudablemente renueva, perfila un tipo de comedia imposible que no sólo pone en entredicho a aquel teatro sino que realmente propone su absoluta destrucción». Tal vez sea esta radical simultaneidad creadora, así como la fecunda relación entre elementos tradicionales y renovadores, entre elementos metafísicos y sociales, entre planos realistas y planos mítico-simbólicos, entre lo personal y lo social, entre el deseo y la realidad, entre lo primitivo y lo actual, entre lo popular y lo culto, con sus diferentes resultados creadores, lo que haya hecho de este poeta y dramaturgo español un autor de proyección universal y de larga perdurabilidad, sin ignorar por ello la rápida difusión mundial de su nombre a raíz de su trágica muerte, en plena madurez vital y creadora, a manos del fascismo español el 19 de agosto de 1936, a los cinco años justos –terrible coincidencia y fatal anécdota–, como me hacía reparar la profesora Michèle Ramond y dejó escrito Gibson en su biografía del poeta, de que Federico García Lorca concluyera y fechara su obra *Así que pasen cinco años*: 19 de agosto de 1931.

En consecuencia, dada la altura-profundidad, calidad, proyección y radical capacidad renovadora de la obra toda de Fe-

derico García Lorca y en particular de las que se ubican bajo ese rótulo de comedia imposible, que alargarán su sombra más allá del complejo siglo XX, todo esfuerzo exegético, toda explicación y todo análisis es poco. La vida de este teatro no sólo se justifica por su relativamente próxima incorporación al río de nuestra cultura literaria y teatral –no se olvide que, aunque escrita en los años treinta, *El público* se publica en 1976–, sino por su apertura de un horizonte y su proyección a un mañana que para nosotros empieza a ser hoy. En este sentido, el propio Federico García Lorca tenía clara conciencia del desajuste temporal de parte de su obra dramática, considerándola en su momento imposible de representar, como es sabido. Por eso, en un texto suyo sobre teatro publicado por la revista *Extra-muros* (núm. 11-12, octubre de 1998, págs. 7-9), tras defender su radical capacidad artística frente a su dimensión comercial, afirma lo siguiente: «Yo sé que la verdad no la tiene el que dice «hoy, hoy, hoy» comiendo su pan junto a la lumbre, sino el que serenamente mira a lo lejos la primera luz en la alborada del campo. Yo sé que no tiene razón el que dice: «Ahora mismo, ahora, ahora» con los ojos puestos en las pequeñas fauces de la taquilla, sino el que dice «Mañana, mañana, mañana» y siente llegar la nueva vida que se cierne sobre el mundo».

El número de *Imprévue*, escrito ya en ese mañana lorquiano –su teatro imposible ha sido finalmente representado–, toma su título del de uno de los estudios que lo integran debido a María Ángeles Grande Rosales. Poca justificación más cabe si se lee dicho trabajo sobre la verdad de las máscaras, entendidas éstas en un sentido interpretativo superador de toda lectura monológica y reduccionista, esto es, entendidas éstas al calor de obras como *El público*, al cuestionarse en la misma, como expone Grande Rosales, la posibilidad de verdad y actuación auténtica tanto en el teatro como en la vida, evocando las máscaras que la hacen elusiva. Esto supone, afirma la autora, «entender la poética teatral lorquiana como apuesta por una verdad plural e irresoluble; el teatro como construcción de mundos posibles especifica un sentido de verdad pirandelliano que indaga sobre la posibilidad de subversión no sólo de la iconicidad de los signos escénicos, sino también de las categorías unidimensionales de lo masculino y lo femenino sometién-dolas a un cuestionamiento sin precedentes». Ésta es la verdad de las máscaras que desde el título mismo pretendemos subrayar.

Por lo que respecta a las colaboraciones con que cuenta dicha publicación, todas ellas provienen de destacados profesores universitarios, españoles en su mayor parte e inglés en un caso, el de Richard Cardwell, especialistas en el estudio de la literatura y del teatro españoles contemporáneos, ámbito en el que resulta una pieza angular la plural obra de García Lorca. Estos profesores, vinculados a la Universidad de Granada (Sánchez Trigueros, Grande Rosales, Carvajal y Martínez Romero), a la de Málaga (Gómez Torres) y a la de Nottingham (Cardwell), ofrecen un excelente conjunto de estudios sobre el teatro de Federico García Lorca, haciendo especial hincapié en la vertiente vanguardista y poética del mismo, lo que conduce a tratar no sólo acerca del teatro imposible, sino también acerca de las representaciones que han hecho de las obras más realistas de Lorca espectáculos de vanguardia, lo que constituye una original línea de investigación ensayada en este caso por Antonio Sánchez Trigueros, cuyo estudio viene a proporcionar elementos de comprensión de las posibilidades escénicas del teatro lorquiano a raíz del análisis de la vida teatral de la famosa trilogía lorquiana –*Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*–, dado que la representación puede seguir no sólo las pautas del texto, sino que también se le puede aplicar al texto la investigación escénica más arriesgada como consecuencia de la dimensión creadora de la dirección teatral.

Por su parte, Richard Cardwell analiza el elemento vanguardista del teatro de García Lorca en su relación con el expresionismo europeo, sin practicar una búsqueda de influencias por cuanto las experimentaciones teatrales lorquianas estaban a la altura de las europeas de su tiempo. Por esto, el hispanista inglés prefiere examinar las ideologías subyacentes presentes en las ideas, recursos, técnicas y metáforas dramáticas del autor granadino en el contexto de las teorías expresionistas europeas, entendiendo que este movimiento vanguardista supuso una rebelión frente a los conceptos tradicionales y fue cauce de una honda preocupación por la inquietante condición del hombre moderno.

Ana María Gómez Torres se ocupa del estudio del teatro imposible de Lorca, partiendo de una afirmación básica consistente en que el poeta y dramaturgo granadino lleva a cabo en este teatro el difícil experimento de la dispersión de la estructura del drama en una pluralidad no orgánica, el de la supresión del personaje «monolítico», por lo que el consecuente fragmentarismo, elevado a prin-

cipio compositivo, permitió articular un esquema dialógico adecuado para efectuar a la vez una comprometida reflexión sobre la escritura teatral en la sociedad moderna y una indagación profunda, de estirpe metafísica, en la interioridad de los seres humanos. A partir de aquí, analiza con agudeza, entre otros aspectos, el sentido de los elementos metateatrales y principios escénicos en *El público*, así como su composición fragmentaria; también, el funcionamiento del problema de la identidad en *Así que pasen cinco años*.

El público es objeto de un minucioso y denso análisis por parte de María Ángeles Grande Rosales. Considera que lo más paradójico de la obra es que une estructuralmente el discurso sobre el amor y la teatralidad a través de la actualización de un modelo trágico y metadramático, disolviendo su autor las fronteras entre mundo interior y mundo exterior. Se detiene en el análisis de la anécdota argumental a través de los diferentes cuadros de la obra como modo de acceso a dicha dualidad discursiva y aborda el problema del sentido del vanguardismo del texto y los aspectos dualistas del mismo, así como analiza la función de la máscara y el profundo sentido renovador de este teatro, lo que le lleva a criticar ciertas lecturas simplistas y reduccionistas, monológicas, que se han hecho del mismo. Por último, da entrada al tratamiento de la tan breve como intensa historia escénica del texto.

El poeta y profesor Antonio Carvajal presenta un novedoso y documentado estudio de la dramaturgia y de la lírica de García Lorca. Partiendo de la guía de unos versos de Lope de Vega sobre adecuación métrica a los asuntos dramáticos, trata de desenmarañar las no siempre claras formas de que Federico García Lorca dota su producción teatral, analizando las décimas presentes en *Doña Rosita la soltera*, las redondillas en *El maleficio de la mariposa* y *Mariana Pineda*, el madrigal en la primera obra teatral del granadino; así como los monólogos en verso de *Mariana Pineda*, *Bodas de sangre* y *El público*, etc. Una parte especialmente valiosa de su estudio es la dedicada al romance en muchas de sus variantes, dominantes en la versificación teatral de Lorca y que representan logros poéticos autónomos, por lo que ofrece algunas lúcidas conclusiones interpretativas. También se ocupa de las letrillas y canciones, presentes en diversas obras suyas, así como en *Así que pasen cinco años*.

226 «Hacia un nuevo concepto de lo teatral. Teoría y analítica de la escena moderna» es el título del único artículo de ex-

clusivo perfil teórico aplicado del número de *Imprévue*, debido a Carmen Martínez Romero. Su presencia se justifica por venir a proporcionar algunos instrumentos de conocimiento obtenidos a partir de la moderna teoría del teatro y de su aplicación al análisis de ciertos espectáculos actuales, de cuya necesidad apenas si hay duda si tenemos en cuenta las obras lorquianas a que nos venimos refiriendo y el debate sobre la teatralidad que, entre otras obras contemporáneas, éstas han posibilitado. De ahí que Carmen Martínez comience afirmando en su trabajo la radical importancia que las estrategias teatrales propuestas por García Lorca en una obra como *El público* han tenido para fecundar lo que la escena actual entiende como teatralidad. A partir de aquí, comprenderemos el interés de sus reflexiones sobre las estructuras textuales –texto literario dramático, representación y código icónico– y las discursivas –la representación como estrategia, la recurrencia textual como construcción de sentido, la puesta en escena como sujeto de la enunciación–, entre otras.

(1999)

VICENTE ALEIXANDRE Y GABRIEL CELAYA: DOS POETAS ENCONTRADOS

Todas las ocasiones son propicias para hablar de Vicente Aleixandre. Pero ésta, en que celebramos el primer centenario del nacimiento de este poeta cósmico, cordial y solidario, lo es especialmente, pues conviene, dada la altura y calado tanto de su poesía como de su persona, arrastrar la memoria de su nombre y de su obra, sentarse a su paradisíaca sombra verbal, y así celebrar el hecho no menor para nuestra cultura de su nacimiento. Por otra parte, es mucho lo que puede decirse a propósito de su obra y no son pocas las *resistencias* que ha de vencer la crítica, a pesar de todo lo que se ha escrito sobre la misma.

En cualquier caso, voy a ocuparme ahora de un encuentro entre poetas, poniendo especial atención en un texto no poético que Aleixandre publicó en los años cincuenta, formando parte de su libro *Los encuentros* (Madrid, Guadarrama, 1958), un texto cuya lectura me resultó muy beneficiosa cuando empezaba a trabajar sobre la obra ensayística de otro poeta no menos cósmico, cordial y solidario, un poeta que también abrió las puertas de su casa de par en par –Velintonia, 3, y Nieremberg, 21, se mantuvieron abiertas para la poesía y para la política en una España cerrada a cal y canto–, llegando a coincidir prácticamente ambos en la bisagra de las décadas de los cuarenta y cincuenta en la formulación de la expansiva concepción de la poesía como comunicación que tanto forzado revuelo provocó en manos de los jóvenes barrales de los cincuenta. Me refiero, como el lector ya sabe, a Gabriel Celaya. Pues bien, «Gabriel Celaya, dentro y fuera» es el título que puso Vicente Aleixandre a unas penetrantes páginas que el propio poeta vasco volvió a utilizar, poniéndolas al frente, como prólogo, de sus *Poésias Completas* (Madrid, Aguilar, 1969), pues tanto le llegaron a satisfacer. Este texto y los publicados por Celaya sobre Aleixandre y *con* Aleixandre nos hablan por sí mismos de un mutuo afecto y de una continuada atención lectora, convirtiendo a ambos en dos poetas positivamente encontrados, esto es, encontrados en el universo de la poesía y convenidos en los afectos, aparte, claro está, de que ambos constituyeran dos generosos –en este aspecto también hay coincidencia– puntos de referencia para los jóvenes poetas de nuestro país y de que los dos hubieran iniciado sus trayectorias poéticas arran-

cando del surrealismo para ir calándose del flujo rehumanizador que se intensifica en la postguerra.

En las no tan frecuentes, como me hubiera gustado, conversaciones que tuve la oportunidad de mantener con Gabriel Celaya, el nombre de Vicente Aleixandre acababa saltando con frecuencia al espacio común de nuestro diálogo por una u otra razón literaria o extraliteraria. Recuerdo que contaba una vez los tan continuados como infructuosos esfuerzos que había hecho en cierto momento para atraer al autor de *Sombra del paraíso* al seno del Partido Comunista, partido que por entonces soportaba el peso de la oposición al franquismo y en el que muy activamente militaba el autor de *Cantos iberos*. El ejemplo civil de Vicente Aleixandre y el camino poético que ensayaba su libro *Historia del corazón*, de 1954, camino sembrado de huellas humanas y recorrido por una brisa de solidaridad colectiva que explica, por poner un solo caso, el poema «En la plaza», hicieron del mismo unpreciado bien político y poético, sin que ello llegara a suponer minusvaloración, pienso, de otras aportaciones poéticas suyas, tales como la que supuso el espléndido libro *Sombra del paraíso*, publicado en plena postguerra, en 1944, un poemario que en la medida de sus fuerzas venía a convertir la victoria de Franco en *sólo* una victoria militar, pues arrastraba con grandísima calidad poética uno de los más importantes modelos de cultura literaria de preguerra que nutrió el republicanismo cultural en un tiempo en que todo era posible y se veía despejado el horizonte de una mayor cota de solidaridad y justicia entre los hombres que habitaban nuestro país.

En todo caso e independientemente de la decisión de Aleixandre, dejando a un lado estas significativas cuestiones y anécdotas, el poeta vasco se había ocupado ya de su poesía en diversos artículos –el primero data de 1948– y en algunos libros, a los que voy a referirme brevemente. Asimismo, en su faceta creadora, había llegado a publicar un libro transparentemente titulado *Cantata en Aleixandre* (Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, 1959), una suerte de poesía dramática en la que, junto a los personajes poéticos colectivos de «Las Madres Primeras» y de «Los Otros», aparece treinta y siete veces un personaje llamado «El Poeta» en cuya verbal boca pone el autor, por lo general, extensos textos tomados literalmente de los distintos libros publicados por Aleixandre, lo que convierte a esta cantata en un libro ejemplar de uso intertextual y

de comunicación-comunión poética. En pocas palabras, lo que pretendía Celaya con este libro era dar voz, a través de esos personajes poéticos, a los principios indestructibles que luchan en Aleixandre, adecuándose a su interna evolución. Pero no quiero detenerme ahora en consideraciones acerca de este libro que, por cierto, tuvo un significativo eco crítico en su momento, ni voy a insistir demasiado en algo que ya publiqué –concretamente en *Gabriel Celaya frente a la literatura española* (Sevilla, Alfar, 1987) y en *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya* (Granada, Universidad, 1989). De momento bastará con recordar sus títulos y ofrecer en todo caso los trazos maestros de las explicaciones críticas y valoración en los mismos contenidas, con idea de que el lector comprenda la serie de razones que hace que estos dos poetas se hallen positivamente encontrados. En «Veinte años de poesía (1927-1947)» (*Egán*, núm. 2, 1948), se refiere a la generación del 27, con la que mantuvo una actitud contradictoria de reconocimiento, defensa y crítica, valorando allí *La destrucción o el amor* como una obra extraordinaria y significativa. En «Notas para una *Cantata en Vicente Aleixandre*» (*Papeles de Son Armadans*, XXXII, 1958), en «Penúltimas noticias de Vicente Aleixandre» (*El Universal*, Caracas, 24/04/1962), artículo más circunstancial, y en *Castilla, a Cultural Reader*, manual escrito en colaboración y publicado en Nueva York, en 1970, Celaya afirma que la obra de Aleixandre es un canto a las fuerzas vitales, estando escrita en un estilo irracional con profusión de imágenes, si bien observa que a partir de *Sombra del paraíso* y especialmente de *Historia del corazón* su obra poética ha ido paulatinamente humanizándose, lo que explica la mayor presencia de aspectos vinculados a la vida cotidiana frente a las fuerzas vitales y universales que llenaban su primera obra poética. Por lo demás, considera que esta poesía, de tono noble y elevado, es resultado de una muy cuidada construcción. Por todo ello y por el magisterio ejercido sobre los jóvenes poetas españoles, acaba juzgando a Aleixandre como el único poeta válido y honrado del 27 que quedaba entonces en España.

Por su parte, Aleixandre comienza su «encuentro» recordando las circunstancias en que conoció al poeta donostiarra y efectuando una suerte de fino retrato literario, esto es, dando entrada a elementos de descripción puramente externos junto a otros internos –no se olvide el título de su encuentro: «Gabriel Celaya, dentro y fuera»–, denotando la paradójica coexistencia de un ser abierto y comunicativo, dado a manos llenas, con un interior en pe-

numbra sólo entrevisto a través de una mirada brillante. Ofrece después incluso un informado perfil biográfico y unas intuitivas notas bien fundadas de lo que en su día llamé la prehistoria literaria de Celaya para terminar esta parte de su aproximación al poeta señalando el momento en que éste vence su radical soledad situándose en mitad del mundo: «La fantasía —escribe— «se atenía», y en medio de la vida y de los hombres el poeta despertaba, se ponía en pie, miraba a los demás. Sí, Gabriel Celaya, también entre los demás». La segunda parte de este cordial encuentro tiene otro tono y proyección, por cuanto Vicente Aleixandre, apoyándose en los recuerdos puntuales de un paseo juntos, en los que se percibe su tan sensible como escrutadora mirada, subraya con sus palabras la estrecha comunicación en que entran mutuamente y valora la inmensa humanidad del poeta vasco con una hermosa hipérbole cuando escribe: «Los rayos finales de Poniente cogían la sombra de Gabriel y la tendían blandamente en el suelo. Y me dí cuenta de pronto de que la sombra del árbol, a su lado, tenía la misma longitud; quedaba, sencilla, a medida humana». Pero sus palabras no se agotan aquí. Resulta curioso observar cómo un poeta que apenas salía de su casa y, por razones de salud, pasaba largas horas en su cama, en soledad visitada, se complace en describir en un largo párrafo el hecho de hallarse inmerso junto a Gabriel Celaya y Amparo Gastón fundidos en un río de gente cualquiera que bulliciosamente llena las calles de la ciudad en una tarde de domingo y en destacar el íntimo sentimiento de solidaria comunicación no verbal establecido: «Pero la luz se acababa y emprendimos el regreso. Era un domingo y bajaba mucha gente de los altos de la Moncloa. Hombres, mujeres, niños (...) En la riada que ya casi era llevada en las ondas últimas de la luz, mezclados nosotros con todos, Amparito hablaba y empezó a cantar (...) Fundidos con aquel fluir marchamos un gran rato, hasta que en la orilla, en el borde de la casa, quedamos los tres. El cauce seguía ondas abajo y se oía allá lejos todavía, como un comunión, el fragor. Gabriel se había vuelto. Me pareció oír algo. «¿Qué?», exclamé. No dijo nada, pero yo lo oí muy claro, o quizás las letras aparecieron sobre la frente. Aquel clamor a lo lejos se había extinguido; un gran silencio comunicador parecía haberle heredado, habernos rodeado».

Después de esta cita, después de esta escrita lección de solidaridad colectiva con el hombre cualquiera, los lectores de estos poetas tenemos más elementos de comprensión de la auten-

ticidad originaria de sus voces, de cuán estrechamente convergen en los mismos los círculos de lo que se dice y se hace. Por eso, el hecho de que fuera Celaya quien en un artículo titulado «El Arte como lenguaje» (*Gaviota*, mayo, 1949), extracto de una conferencia dada poco tiempo antes, luego editada completa bajo el mismo título en 1951, quien primero hablara de la idea de la poesía como comunicación frente a Vicente Aleixandre quien lo hiciera en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, titulado *Vida del poeta: el amor y la poesía*, en 1950, carece de toda relevancia, pues lo que realmente importa es el punto en que ambos convergen y el río de la vida poética que sus palabras nutren. En este sentido, son dos poetas realmente encontrados en el espejo de los hombres a quienes brindan su palabra creadora... y unidos en la conciencia de pertenencia telúrica y de proyección humana. Son dos poetas encontrados, en efecto, dos poetas de voz genuina, tan a la postre diferentes como en el fondo iguales, humanamente iguales. Esto explica que Celaya tome de Aleixandre numerosos intertextos, invocándolos e identificándose con ellos, y que Aleixandre termine su «encuentro» con un intertexto de Celaya, un intertexto que rubrica unas vidas, en lo biológico extinguidas y en lo poético muy vivas todavía, cuando Aleixandre afirma con una negación una actitud poética y vital solidarias al decir *con* Celaya: «No seamos poetas que aúllan como perros solitarios en la noche del crimen».

(1998)

VICENTE ALEIXANDRE, PREMIO NOBEL
(DE LA PRENSA Y DE LA CRÍTICA LITERARIA)

Se cumplen ahora dos años de la concesión del Premio Nobel de Literatura correspondiente a 1977 al poeta Vicente Aleixandre. Desde 1956, año en que se había concedido dicho premio al poeta exiliado Juan Ramón Jiménez, ningún otro escritor español había sido distinguido con tal galardón, aunque sí se había premiado a los escritores hispanoamericanos Miguel Ángel Asturias y Pablo Neruda, en 1967 y 1971, respectivamente. La noticia, por sí misma importante, cobró nuevo valor debido al efecto sorpresa –los rumores previos a la concesión del premio no apuntaban a nuestras letras–, a la personalidad literaria distinguida y a la oportunidad política que supuso conceder esta distinción a la literatura española en un momento político constituyente. Estas fueron alguna de las razones que coadyuvaron al importante revuelo informativo que se organizó durante los días 6 y 7 de octubre de 1977 en todos los medios de comunicación. Particularmente en la prensa escrita, coexistieron la mera información con los urgentes artículos de opinión sobre la figura de Aleixandre. Mi afirmación tiene un claro fundamento: en la prensa madrileña y granadina –*El Alcázar*, *Arriba*, *Diario 16*, *Informaciones*, *Pueblo*, *Ya*, *El País* e *Ideal*– fueron publicados una veintena de artículos de las más diversas firmas.

Ahora, en que toda la urgencia informativa es sólo un recuerdo, tal vez resulte de interés navegar por los periódicos de aquellos días y analizar el tratamiento que dieron los diarios citados a la noticia desde sus respectivas tendencias, al tiempo que celebramos en voz alta el segundo aniversario de esta concesión. Claro está que la lectura que voy a emprender no puede ser exhaustiva.

Pues bien, el día 6 de octubre, a las pocas horas de conocerse la noticia, los vespertinos *Pueblo* e *Informaciones* se hacían eco de la misma en primera página, siendo *Pueblo* el que empleó grandes titulares en la misma. Uno y otro diario emplearon la página de «Última hora» para ofrecer información complementaria y, en el caso de *Pueblo*, una colaboración de Dámaso Santos y dos entrevistas muy breves a Leopoldo de Luis y a Guillermo Díaz Plaja. Estas páginas, que respiran satisfacción general, destacan ciertas cualidades personales y literarias del poeta sevillano. En concreto, Dámaso Santos y Leopoldo de Luis insisten en que

el premio debe considerarse extensivo a los demás componentes de la generación del 27, calificada por Santos como nuevo siglo de oro de nuestra literatura y, en particular, de la poesía. Díaz Plaja expone que el premio es «la confirmación del ingreso de España en la orden de los pueblos libres de Occidente», afirmación ésta política que da paso a algunas consideraciones sobre la poesía y estilo poético alexandrinos. *Informaciones* apenas se extiende al respecto en su página de «Última hora», limitándose a recoger muy breves opiniones de Pedro Sáinz Rodríguez, Gerardo Diego y Dámaso Alonso.

Al día siguiente, el 7 de octubre, todos los diarios dieron la noticia con desigual tratamiento tipográfico y distribución espacial dado que con ésta competían otras de alcance nacional (acuerdo parlamentario sobre el proyecto de amnistía y manifestación obrera de cientos de miles de asistentes que había tenido lugar la tarde anterior en Madrid). *El Alcázar* ofrece con grandes tipos el titular «La ultraizquierda amenaza» junto a dos fotografías de la manifestación y en el ángulo inferior derecho una pequeña fotografía de Aleixandre y el titular, tomado de unas declaraciones del poeta, «Me imagino a Suecia blanca y azul». *Arriba*, por el contrario, ofrece una fotografía del premiado que ocupa un sesenta por ciento de la primera página con el titular «El Nobel habla español» y un amplio pie de fotografía construido con pretensiones literarias, mientras que la noticia de la manifestación ocupa el ángulo inferior derecho. *Diario 16* destaca en primer lugar y con grandes títulos «Amnistía total para los vascos» y da la noticia de la concesión, sin fotografía, como tercer titular, haciendo sobresalir las palabras de Aleixandre «Quiero ser un poeta para todos, no para uno». *El País* da la noticia en el ángulo superior derecho, reproduciendo una fotografía del académico, con el siguiente titular: «Vicente Aleixandre, Premio Nobel de Literatura», mientras las noticias restantes ocupan una extensión similar, si bien la fotografía de la manifestación es tres veces superior a la de Aleixandre. *Ya*, en primera página también, le dedica una extensión tres veces superior a la empleada para el resto de la información, reproduciendo una fotografía del poeta rodeado de periodistas. Por último, *Ideal* destaca un gran titular «Nobel para Andalucía».

234 Conocidas las primeras páginas, me ocuparé de esa veintena de artículos críticos que, suscritos por escritores y críticos

reconocidos⁴⁸, incluyeron los diarios entre sus páginas restantes. Pues bien, *Arriba* dedica cinco de sus páginas interiores a Vicente Aleixandre, ofreciendo además de cuatro artículos sobre el poeta y la noticia de la concesión, una entrevista con él, una biografía y una breve antología de sus versos, al tiempo que una amplia encuesta sobre el poeta premiado y las reacciones producidas en distintos medios nacionales y extranjeros ante esta distinción. *Diario 16* emplea solamente tres páginas para dar cuenta de este hecho informativo, incluyendo una entrevista con el poeta andaluz, la colaboración de Caballero Bonald y las opiniones de algunos componentes de la generación del 27, si bien se echan de menos las palabras de Rafael Alberti, y las de «Otros colegas en el verso», como titula el propio diario, dando cuenta de las reacciones internacionales. *Ideal*, diario regional de Andalucía, ocupa a su vez tres páginas que incluyen dos no muy extensos artículos, la biografía del poeta y unas declaraciones suyas, además de una encuesta con distintos poetas granadinos. *Informaciones* utiliza cinco de sus páginas en las que ofrece un contenido similar al del resto de periódicos comentados, siendo el que mayor número de artículos críticos ofrece con un total de seis. El resto de la prensa diaria no rebasa el marco informativo ya conocido, diferenciándose en la extensión prestada al mismo: *El País*, tres páginas, y *Pueblo*, dos. No obstante, es de destacar que los rotativos *Ya* y *El Alcázar* dediquen el mayor y menor número de páginas a

⁴⁸ Salvo el artículo de Dámaso SANTOS: «En el cincuentenario de la generación del 27, al poeta que iluminó nuestra posguerra», aparecido en *Pueblo*, el 6 de octubre de 1977, el resto de artículos se publicó el día 7 de octubre. *Arriba* ofreció cuatro artículos: Manuel ALCÁNTARA: «Vicente, no en la tierra»; José BLANCO AMOR: «Entre dos fuegos»; Félix POBLACIÓN: «Palabras como espadas», y Julia SÁEZ-ANGULO: «El hombre de la metafísica alejandrina». *Diario 16* dio una colaboración de José Manuel CABALLERO BONALD: «El maestro Vicente Aleixandre». *Ideal* publicó dos artículos: uno de Antonio GALLEGO MORELL: «El Nobel en el Parque Metropolitano», y el otro de RUIZ MOLINERO: «Vicente Aleixandre». *Informaciones* incluyó seis colaboraciones críticas: Dámaso ALONSO: «El Nilo (Visita a Vicente Aleixandre)», que había sido publicado originalmente en la valenciana revista *Corcel*, en 1944; Antonio COLINAS: «Aleixandre: un nobel ejemplar»; Pablo CORBALÁN: «...ilumina la condición del hombre»; Isaac MONTERO: «Utilidad»; Alfonso SÁNCHEZ: «Al fin, el Nobel»; Gonzalo TORRENTE BALLESTER: «Vicente Aleixandre». *El País* contó con los artículos de Rafael CONTE: «La construcción del amor», y de Francisco UMBRAL: «Aleixandre». Finalmente, *Ya* recogió cuatro artículos: Andrés AMORÓS: «Un premio para el veintisiete»; José María JAVIERRE: «Aleixandre: carne y espíritu»; Leopoldo DE LUIS: «La intimidad de un Premio Nobel»; y Juan SAMPELAYO: «Don Vicente y su sillón».

este acontecimiento informativo: el primero, de la Editorial Católica, presta su atención en nueve páginas, con cuatro artículos, noticias, fotografía y una selección antológica; y el segundo, órgano de la Confederación Nacional de Combatientes, es el que menos atención presta a este asunto con una sola página, en la que se incluye entrevista, notas biográficas y reacciones.

En cuanto a los artículos críticos, puedo afirmar que todos ellos están escritos desde el reconocimiento y admiración previos de la figura de Aleixandre, uno de los más destacados poetas de la generación de la amistad cuyo comportamiento civil tras la guerra lo convirtió en un valor y en un símbolo de resistencia. No extrañará por tanto que Caballero Bonald, por ejemplo, titule su colaboración de manera harto expresiva «El maestro Vicente Aleixandre», señalando las razones de su magisterio: «De sobra —afirmamos todos, o casi todos, hasta qué punto puede identificarse a Vicente Aleixandre con un maestro. No me refiero ya al ejemplo majestuoso de su obra (...) sino a su persistente capacidad de convivencia, a su sustancial humanismo, a la limpia y pródiga conducta de quien abrió siempre sus puertas a la solidaridad y a la liberalidad». Está claro, pues, que no son sólo razones poéticas o de gusto literario las que intervienen en la pluma del escritor jerezano.

Los artículos poseen no sólo una función divulgativa, sino que responden a la emoción ante la noticia de esta distinción —recíproca, según Conte— con el nobel, ofreciéndose como público testimonio de admirada amistad. Éste es el caso de Leopoldo de Luis, biógrafo del poeta, que en su artículo «La intimidad de un Premio Nobel» abunda en aspectos biográficos y anecdóticos. En semejante dirección se orienta el artículo de Dámaso Alonso recuperado para la ocasión tras haber sido publicado en los años cuarenta con motivo de un temprano homenaje rendido a Aleixandre. Otros críticos hacen hincapié en la adecuación que existe entre la poesía y la vida de Aleixandre, entre su poesía y su conducta (Alfonso Sánchez y Francisco Umbral, por ejemplo). Algunos más, sin llegar a cuestionar el magisterio y la personalidad aleixandrinos, depositan su atención crítica en aspectos que rebasan la circunstancia personal, desplazando su interés a la propia obra. Es el caso de Sáez-Angulo: «El hombre en la metafísica aleixandrina»; de José Blanco Amor, «Entre dos fuegos (barroquismo/surrealismo en Aleixandre)»; de José María Javierre, «Aleixandre: carne y espíritu»; y de Félix Po-

blación, «Palabras como espadas», donde insiste en la consideración aleixandrina de la poesía como comunicación. Por su parte, Corbalán señala en su artículo «...iluminar la condición del hombre» el compromiso humano que los académicos suecos han puntualizado tan certeramente. Abundan, por lo demás, los artículos que insisten en que este premio es un reconocimiento de hecho a toda una generación literaria, la del 27, al cumplirse su cincuentenario –1927/1977–, tal como lo razonan Gallego Morell en «El Nobel en el Parque Metropolitano», Torrente Ballester, Dámaso Santos y, con meridiana claridad, Andrés Amorós en su artículo «Un premio para el 27».

A la vista de cuanto aquí se describe y expone, habrán de ser los lectores los que se elaboren sus propias conclusiones. No obstante, por mi parte, estoy con quien afirmaba por aquellos días de octubre de 1977 que este premio es un premio para una cultura determinada personificada en la excelente figura de Vicente Aleixandre, al tiempo que sirve de reconocimiento y estímulo a una España democrática. Pero dejemos que sea la palabra poética de Aleixandre, un fragmento de su poema «En la plaza» de *Historia del corazón*, la que cierre este artículo:

Hermoso es, hermosamente humilde y confiante,
[vivificador y profundo,
sentirse bajo el sol, entre los demás, impelido,
llevado, conducido, mezclado, rumorosamente
[arrastrado.

No es bueno
quedarse en la orilla
como el malecón o como el molusco que quiere
[calcáreamente imitar a la roca.
Sino que es puro y sereno arrasarse en la dicha
de fluir y perderse,
encontrándose en el movimiento con que el gran
[corazón de los hombres palpita extendido.

(1979)

VIVIR PARA VER (LITERARIOS)

Hubo un tiempo felizmente lejano en que Francisco Ayala, a pesar de su importante obra literaria, necesitó ser presentado en su propio país. Los largos años de exilio, la propia manera de ser del escritor, tan poco dada a posturas narcisistas y actitudes huecas, lo que ayuda a explicar esa escritura suya no pedante ni, en el caso de su producción reflexiva, con las peores señas de identidad académicas, amén de otras circunstancias históricas que el lector puede suponer, hicieron de él una rareza en aquel periclitado horizonte literario. Ahora bien, no sólo fue una rareza por el cuantitativo desconocimiento de su obra, sino muy especialmente también por la extensión y diversidad de la misma, tal como ha dejado dicho H. Carpintero. En efecto, Francisco Ayala ha escrito mucho. Ha escrito además, reconocida en primer término su producción narrativa, por la que él siente comprensiblemente mayor estima al poseer, dice, unas estructuras capaces de preservar un sentido esencial desligado en alguna manera de circunstancias concretas, de muy diversas materias y disciplinas, literarias, sociológicas, políticas, cinematográficas, etc.

Hoy, en cambio, resultaría un acto de atrevimiento por mi parte presentar al lector a nuestro escritor granadino, ya que se encuentra plena y fecundamente instalado en nuestra vida literaria y con gran frecuencia nos tropezamos con extensos artículos suyos sobre lo divino y lo humano literario y social en las páginas de los periódicos, así como podemos adquirir reediciones y ediciones críticas de sus obras, aparte de refundiciones y nuevos libros (*Las plumas del fénix*, de 1989, y *El escritor en su siglo*, de 1990, por citar sólo dos de teoría y crítica literaria), en colecciones de fácil acceso. Sin embargo, tal vez sí resulte necesario ofrecer en tan pocos como fundamentales trazos uno de sus más sobresalientes perfiles: el de teórico y crítico literario, toda vez que el Departamento a que pertenezco ha convocado un Simposio para el estudio de esta importante faceta del autor y toda vez que, como ahora después insistiré en ello, el conocimiento de la misma puede dotarnos de ciertos elementos que procuren una eficaz descodificación y estimación literaria de su obra de ficción. No en balde uno de los más importantes trabajos sobre su obra toma como objeto de estudio precisamente la íntima relación de teoría y creación literaria en nuestro es-



Francisco Ayala, Doctor Honoris Causa de la Universidad de Granada.
Padrino, Antonio Sánchez Trigueros.

critor. Me refiero al estudio de Estelle Irizarry *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala* (1971).

Pero, antes que nada, vaya por delante una afirmación de principio: haber especificado esta faceta para su estudio concreto no supone, no debe suponer al menos, una sobrevaloración de la misma –siempre será en definitiva un lenguaje segundo con respecto a la obra de creación– ni debe conducirnos al desprecio consecuente del resto de la producción con la que comparte mesa, entre otras razones porque en la obra de Francisco Ayala existe un móvil y una unidad de base que dan sentido a su producción toda, independientemente de los deslindes disciplinares, que tan escasamente preocupan al autor de *Muertes de perro*, a que, siempre por razones de limitación cognoscitiva, nos vemos abocados a establecer. Ayala se sitúa de principio frente al espectáculo del mundo e intenta explicarse y explicar lo que ve, esto es, persigue dar su razón del mundo, que no es sino variante de la orteguiana razón narrativa. Esto explicaría, entre otras cosas, la extensión de su obra, consecuencia de la identificación del acto de vivir y del acto de escribir; consecuencia, pues, de esa permanente tensión intelectual de explicarse y explicar lo que le rodea. Esto hace que la pluma de Ayala se pasee

por este y desde este convulso, crítico y caótico siglo XX plena de desamparo y de angustia, llena de dudas sobre la condición humana, persiguiendo finalmente intervenir en su medio social a través de la orientación de sus lectores, practicando una crítica de valores, como bien dice Lázaro Carreter en un reciente artículo, así como a través de la creación de estructuras artísticas con vocación de perdurabilidad, estructuras éstas fundamentalmente narrativas al concebir nuestro escritor el discurso narrativo como un discurso ético, precisamente como género ejemplar, lo que explica tanto su obra narrativa como su obra crítica en la que alcanzan protagonismo nombres bien representativos de la novela española: Cervantes, Galdós, Unamuno, entre otros.

Pero la producción teórico y crítico literaria de nuestro autor no sólo mantiene esta unidad en origen, sino también unidad con respecto a su creación literaria, como decía antes. Me refiero a que se trata de un teoría esencial y de una crítica de valores conforme a muy concretos criterios ideológico-estéticos, esto es, de unos elementos reflexivos y críticos sustentados en una concepción esencial de la literatura que viene a establecer unas normas de escritura/lectura más que a explicar abstractamente los procesos de escritura/lectura sustentándose en una base disciplinar, lo que explica su continuado interés por el creador de la novela moderna, por ejemplo, y sus reflexiones sobre la central cuestión del realismo a propósito de Galdós, tal como Lázaro expone en «Con Francisco Ayala, tras el fénix» (*Saber leer*, 38): «Los deslindes que establece Ayala, fundados en cotejos muy pertinentes, contribuyen al esclarecimiento de aquel ambiguo concepto historiográfico, pero más todavía a la postura del propio Ayala ante la realidad novelable y el modo de captarla literariamente». Esta producción, pues, es en última instancia el efecto de una racionalización de posiciones ideológico-estéticas, lo que no impide la existencia de aspectos teóricos coincidentes con otros provenientes de una base de reflexión no estética como puede ser la semiótica y, más concretamente, la narratología (piénsese si no en sus reflexiones sobre la estructura narrativa, el lector, etc.). Claro está que no debemos olvidar, por otra parte, la existencia de un proceso inverso en su obra: la racionalización de posiciones estéticas tiene el reverso de la *estetización* de posiciones racionales, de lo que en su obra narrativa hay continuos casos concretos, lo que le ha llevado a decir a Irizarry lo siguiente en su libro antes citado: «A veces en las ficciones de Ayala convergen las actividades de in-

ventar y criticar o teorizar a tal punto que resulta difícil calificarlas de crítica imaginativa o de ficción discursiva, según que el énfasis parezca estar en el puro discurrir teórico o en el relato novelesco».

He de terminar necesariamente. Quedan pendientes de presentación, no digo ya de tratamiento, numerosas cuestiones de interés a este respecto (concepto de crítica y metodología crítica en Ayala; autores, obras y aspectos estudiados más concretamente, etc., etc.). No obstante, invito desde estas páginas a los lectores interesados a las sesiones del simposio en las que se dará buena cuenta de este programa de trabajo.

(1991)

FRANCISCO AYALA O LA INTUICIÓN, RAZÓN Y ACCIÓN CRÍTICAS

Francisco Ayala es un escritor de extensa y diversa obra al que le mueve una constante y global actitud crítica que le ha llevado a, como él dice, sondear el fondo de lo humano y contemplar los abismos de lo inhumano, sin perder de vista el marco de la historia. Él ha intentado siempre comprender y hacer comprender el mundo que le rodea, incluido el mundo literario, por supuesto, eligiendo en todo momento la forma (narrativa, ensayística, crítico literaria, etc.) más conveniente de hacerlo para ver logrado su claro propósito de raíz ética. Ni que decir tiene que esto no impide que él mantenga una preferencia personal por su prosa narrativa, por sus escritos imaginarios. Desde este punto de vista, su producción teórica y crítico literaria, a pesar de ser un lenguaje segundo en sentido estricto, alcanza un protagonismo compartido estrechamente con su obra de creación, lo que justifica la conveniencia de que nos ocupemos de la misma. En este sentido, qué duda cabe, estoy con Ricardo Gullón cuando afirma: «El Ayala de que aquí hablo [el crítico] es parte importante del Ayala total, del Ayala que, junto a novelas y cuentos, fue escribiendo páginas de que no podrá prescindir quien se proponga estudiar en serio la teoría y crítica literaria de nuestro tiempo». Ahora bien, comenzaremos a hacerlo descriptivamente en esta ocasión, lugar habrá de hacerlo teórico-críticamente, con la necesaria brevedad, rastreando tanto la relación interna que en su caso guarda el discurso creador y la originaria actitud global crítica referida como exponiendo su concepto de crítica literaria con algunas alusiones metodológicas al respecto.

En cualquier caso, debo recordar algo que he dejado escrito en otro lugar: el escritor granadino ha venido practicando una crítica de valores, una crítica que, a tenor de lo afirmado, pretende intervenir socialmente a través de una determinada orientación de los lectores, una crítica deudora de esa preocupación esencial suya acerca de la condición humana y, por lo tanto, efecto de esa necesidad de moralización subsiguiente que nuestro escritor considera prioritaria. Este tipo de crítica entra en colisión aparente con el propugnado por algunas corrientes actuales de teoría literaria que, caladas por una orientación científica y/o científicista, han procurado la asepsia de la explicación literaria, eliminado de su horizonte la valoración, etc., esto es, han procurado una crítica no crí-



Francisco Ayala y Antonio Carvajal.

tica. Pero digo colisión aparente, porque en realidad se trata de discursos diferentes que no admiten comparación, pese a sus inevitables relaciones de parentesco. Podríamos decir que la crítica de Ayala entra en lo que es el marco de una poética normativa, tan legítima como inevitable.

Dicho esto, estamos en condiciones de comprender la estrecha y fecunda relación que mantienen en origen el discurso creador y crítico del autor de *El jardín de las delicias*. Así, si leemos con atención la siguiente cita, podremos hacernos una idea de su funcionamiento y raíz comunes: «Desde edad muy precoz comencé a ejercer lo que pudiera llamarse actividad crítica, y siempre consistió ésta en una meditación y comentario al margen de mis lecturas. Es otra faceta de mi interés por la literatura. En ella, la actitud del escritor se invierte, pero entran en juego las mismas aptitudes que uno emplea en la labor de creación imaginativa. Quiero decir que cuando he escrito ficciones originales el punto de partida ha sido siempre la intuición de unas ciertas posibilidades que prefiguran una obra en perspectiva; y durante el proceso de redactarla he puesto en juego mi juicio crítico acerca de los recursos idóneos para que dicha obra adquiera cuerpo y realidad efectiva. En cambio, frente a la obra ajena, sea contemporánea o clásica, y tras

de percibir intuitivamente su sentido, he procurado partir de los recursos técnicos empleados por su autor, para confirmar o rectificar aquella intuición primera que como lector recibí, y darme cuenta de lo que él ha querido hacer y ha hecho en su proyecto».

Ayala, pues, lleva a cabo todo un proceso interpretativo de base racional que, pasando por la estructura verbal, le lleva a averiguar el proceso creador a través de medios históricamente dados. Ahora bien, por lo que respecta a la misión de la crítica, considera que no es otra que una misión mediadora, esto es, la de acercar la obra de arte a la comprensión del público a través de las explicaciones que dan acceso a la estructura verbal en busca de su íntimo sentido. No obstante, este acercamiento no es gratuito, ya que el crítico procede a la elección de la obra, a la singularización intuitiva de un texto, lo cual supone ya un juicio de valor, efectuándose esta selección mediante la intuición estética, asentada en una base ética. Una vez efectuada esta elección, el crítico examina los procedimientos más apropiados para alcanzar dicho valor estético y guía al lector hasta ponerlo en condiciones de alcanzar por sí mismo la comunión estética.

Se trata, como el lector supone, de una concepción del acto crítico en tanto que acción ideológico-estética, sin la aplicación de barnices cientificistas o, de otro lado, excluyentemente literarios. Se trata de una concepción clásica de la crítica.

(1991)

FRANCISCO AYALA EN SUS VOCES Y EN SUS ECOS

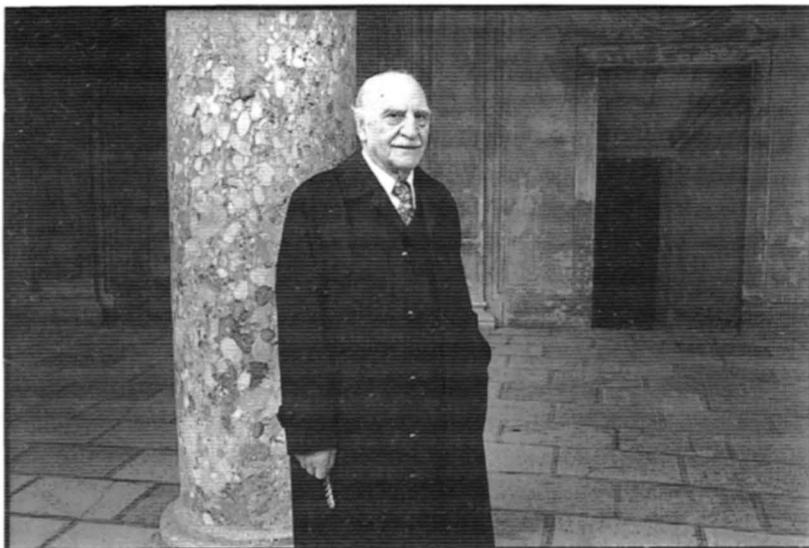
La muy próxima aparición de la publicación *Francisco Ayala, teórico y crítico literario*, editada por la Diputación Provincial, en la que se recogen los trabajos presentados al simposio que sobre nuestro escritor se celebró el pasado año en la Universidad de Granada, llena de inmediata actualidad granadina el nombre de Francisco Ayala. En dichas actas que, como coeditor de las mismas, no me cumple a mí valorar, se dan cita estudios sobre su teoría de la novela y el cuento, sobre el intelectual crítico de la crítica, sobre algunos conceptos y procedimientos narrativos, sobre sus ensayos acerca del cine y de la poesía, etc., esto es, se agrupan ciertos *ecos* provocados por ciertas *voces* del escritor de Granada.

Ahora bien, haber hecho referencia a lo que resulta verdaderamente sustantivo, las *voces* de Francisco Ayala, me lleva a hablar, aunque sea muy brevemente, de las mismas. En este sentido, para comenzar, me vienen a la memoria unos conocidos versos de un poeta que, al igual que nuestro escritor, no ha padecido del mal endémico del *flatus voci*. Estos versos, recordemos, dicen así:

Desdeño las romanzas de los tenores huecos
y el coro de los grillos que cantan a la luna.
A distinguir me paro las voces de los ecos,
y escucho solamente, entre las voces, una.

Seguramente he recordado estos versos del poeta de la palabra en el tiempo, porque, en efecto, tampoco gusto del grillerío literario (sobre todo cuando, además de grillerío, es malo) ni de los textos plagados de, a la postre, cenicientos fuegos artificiales (sobre todo cuando éstos tardan en prender), tan atractivos como fútiles, tan brillantes como breves. Entre tantos ecos –otro tipo de ecos a los referidos al principio, esa es la verdad– y voces literarias, la voz básica de Francisco Ayala ha terminado siendo oída y reconocida después de una larga y fecunda carrera literaria que, con algunos dientes de sierra en su trayectoria, justificables a un tiempo por razones personales y tristemente históricas, escrita a caballo entre el Viejo y el Nuevo Mundo, sigue *contemporánea de sí misma*, viva. Pero no es que, como algún lector pueda deducir, prefiera cierta literatura rayana en un realismo pedestre. No es eso.

Cuando hablo de Francisco Ayala en sus voces no hago sino reconocer la diversidad en la unidad de su pasión por la



Francisco Ayala.

escritura, una escritura de múltiples registros, viva, como digo, vivificadora y actuante: una escritura que discurre por el cauce de la naturalidad, sin hacerse notar en exceso ni llamar estrafalariamente la atención, aunque se trata de una naturalidad difícil, plena de inteligencia y cálculo creador que adecua, hasta donde esto es posible, medios expresivos, historia y fines, en la que, a modo de una transparente trampa, los lectores hemos ido cayendo sucesivamente. Me refiero a ese escribir como si hablara, a ese decir liso y llano, de aparente facilidad, mediante el que construye complejas redes textuales literarias y complejos razonamientos, ya se trate de dar serena y fluvente salida a su voz imaginaria o a su no menos importante y no menos literaria voz ensayística, sin despreciar su voz teórica a propósito de cuestiones sociológicas, literarias, etc. Hablar, pues, de las voces de este también andaluz universal y ciudadano del mundo, supone el reconocimiento de una escritura elaborada, aunque sin alborotos ni estridencias, una escritura que en sus diversos registros es fruto del deseo de comprender y hacer comprender lo que ve, como tantas veces, con razón, se ha dicho.

Este unificador rasgo de su hablar literario, coexistente con el que supone el cultivo de una lúcida actitud crítica frente a lo real, no debe llevarnos a desconocer, como resulta lógico, la existencia de una pluralidad de voces en su obra toda, pluralidad entendida no

sólo al interesante modo bajtiniano, sino también en sentido descriptivo, pluralidad temática y disciplinar. Así, a partir de esos ya referidos y bien arraigados troncos creadores, el imaginario y el ensayístico, sin olvidarnos del más específicamente teórico, se desarrollan fuertes ramas alabeadas por el granado fruto de novelas, cuentos, estudios literarios, tratados de sociología y derecho, trabajos sobre el cine, artículos políticos y sobre política, deliciosos textos sobre los mil y un aspectos de lo real, amén de su secreto poetizar de adolescente del que algunos frutos habrán quedado entre sus recuerdos y olvidos.

No es, para terminar, mala voz la de quien dejara por escrito, esto es, virtualmente hablando siempre, que *el poder ejercido por el hombre sobre su prójimo es siempre una usurpación*, regalándonos además la serie espléndida de relatos sobre usurpadores. No es mala voz aquélla que ha hecho radicalmente críticas, por decirlo así, hasta sus cualidades materiales de tono, timbre, amplitud y fuerza.

(1992)

CARTA APÓCRIFA DE F. DE PAULA
A. G. DUARTE, PROLOGUISTA DE
LOS USURPADORES, DE FRANCISCO AYALA

No sabe el lector lo que me costó dar con F. de Paula A. G. Duarte que, como es conocido, fue durante muchos años periodista y archivero municipal de Coimbra. Gracias a la ayuda del profesor Carlos Reis y de una alumna mía que pasó unos meses en la centenaria Universidad de Coimbra, becada por el programa «Erasmus», conseguí saber de la ya anciana existencia de quien tuvo a bien prologar por insistentes razones de amistad *Los usurpadores*, de Francisco Ayala, nuestro excelente escritor granadino. El motivo que me movió a iniciar mis pesquisas era solicitarle a tan experto como aficionado crítico, de cuya existencia yo nunca dudé, pues no dí crédito a quienes, como Carolyn Richmond, vienen afirmando que se trata de un desdoblamiento del narrador, con firma disimulada, era solicitarle, digo, unas palabras con las que abrir el libro *Francisco Ayala, teórico y crítico literario* que editamos hace unos años Antonio Sánchez Trigueros y yo. Mi secreto deseo era enriquecer el volumen con la verbal antesala de quien conoce bien a nuestro premio Cervantes, al tiempo que prestigiar la publicación.

Pues bien, llegué a ponerme en contacto postal con él, por lo que le mandé carta a la Rua Alburquerque de Coimbra, pidiéndole dicha especial colaboración. La verdad es que, probablemente por su delicado estado de salud o por sus menudas pero constantes ocupaciones, me imagino, nunca me hizo llegar aquel deseado prólogo. Pero, cuál no fue mi sorpresa cuando una mañana al abrir mi buzón me encontré con una carta portuguesa, escrita a mano y en un buen español, franqueada por toda la brisa del Atlántico, en la que se lee lo siguiente:

Coimbra, 15 de noviembre de 1992.

Estimado profesor:

Lamento mucho comunicarle que me resulta imposible colaborar en el libro cuyo original recibí hace tiempo. Una de las razones reside, entre otras, en lo difícil que me resulta elucidar las «intenciones latentes» de tantas y tan variadas colaboraciones recogidas en el libro. Observo, en la paciente lectura que he hecho de las fotocopias que usted me ha enviado, no muy claras para mi cansada vista esa

es la verdad, mucha heterogeneidad teórica y crítica, no exentas de algunas sueltas conceptualizaciones menores, y mucha y enriquecedora variedad temática. Mire usted, yo un día prologué las invenciones novelescas de un amigo del alma, nacido en su preciosa ciudad por cierto —no sabe cuánto lamento, pues ya no viajo, no poder volver al blanco Albaicín desde donde ver de nuevo la Alhambra varada en la colina bajo el ancho azul del cielo, como cuando la vi antes de la guerra de ustedes—, para poner en claro los motivos del narrador de novelas que venía a romper con la trayectoria del sociólogo, lo que no es gratuita ni mala evolución, créame. No me pida usted ahora que prologue lenguajes terceros, como escuché decir a un profesor en una conferencia a la que hace poco asistí aquí en Coimbra, que ayudarán a sostener el buen nombre de mi querido Paco Ayala, de eso no me cabe la menor duda, pero que cualitativamente resultan incomparables. Perdóneme usted si le soy tan sincero, pero no me merece la pena hacerlo.

De todos modos, aunque sólo sea por la edad que tengo, hágame caso en una cosa: no ponga prólogos: deje que los lectores juzguen y valoren por sí mismos. No los atosigue con tanta palabra previa. Lo importante es zambullirlos en el libro directamente, estimulando el pensamiento y espoleando la razón para comprender el juego de relaciones de la literatura y de la vida, lo que les ayudará a evitar caer en usurpadoras manos de enanos y en las de tanto macaco que anda suelto, según leo con demasiada frecuencia en mi habitual diario de Lisboa, cuya paciente lectura llena mis luminosas y tibias mañanas en esta antigua Coimbra. No caiga en un error similar al que yo cometí prologando un libro de mi admirado y querido Paco Ayala, libro que tan poco necesitaba de mi pobre pluma de archivero. Lo importante es que ese libro que usted edita sirva para leer a Ayala, merece la pena.

Si, y termino, ve usted a mi viejo amigo Ayala en Granada alguna vez, dele efusivos recuerdos de mi parte.

Afectuosamente su amigo,

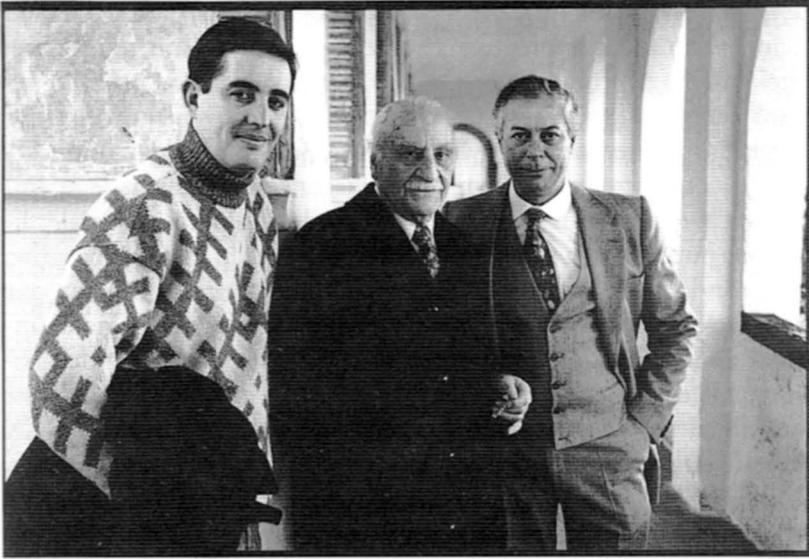
F. de Paula A. G. Duarte

(1996)

FRANCISCO AYALA Y LA MITAD DEL CIELO

Durante las últimas semanas, la navegación por el mar de libros y papeles de mi mesa de trabajo no ha resultado tranquila. La aguja de marear no ha parado de señalar rumbos, orientando hacia el puerto de algunos, muy hermosos, libros o señalando hacia el recuerdo de un poeta que nos falta o apuntando hacia algunas cuestiones generales de pensamiento literario que no cesan. Esta aguja quería haber saludado el nacimiento de un libro de poesía sin adjetivos, *Sabor a sombras*, de Manuel García; quería haber anunciado la aparición de la granadina colección «Jizo de Literatura para Niños», inaugurada con *Pan y leche para niños*, nutritivo alimento poético salpicado de estrellas preparado por Francisco Acuyo; quería haberse demorado en la inteligencia literaria de Andrés Neuman presente en *Bariloche*; también, rodear verbalmente la figura de Gil de Biedma y traer al recuerdo de sus lectores la obra poética de un maestro que el toro de la vida hirió mortalmente hace ya diez años, entre otros asuntos. Sin embargo, la aguja se ha quedado quieta ante Francisco Ayala, nuestro escritor universal, por haberme proporcionado la ocasión de una experiencia inolvidable.

Hace pocos días, un grupo de mujeres —la mitad del cielo, según el proverbio chino— del Centro Sociocultural «Zaidín», con el amparo de la Unidad de Bibliotecas del Ayuntamiento de Granada (M.^a Ángeles Jiménez) y el Centro Unesco de Andalucía (María Sánchez Arana), realizó la ruta literaria «Francisco Ayala en Granada», en la que participé. Estoy seguro de que Ayala hubiera disfrutado recorriendo los espacios de Granada que en un tiempo presidieron y ordenaron su vida al calor de un grupo de personas que se había introducido por primera vez en su obra. No me cabe la menor duda que le hubiera gustado escuchar las resumidas exposiciones biográficas, con su pizca de fabulación en algún momento, y las lecturas de algunos fragmentos de sus obras en boca de unas mujeres que, en muchos casos, hablaban en público por primera vez y por primera vez se acercaban de esta manera al universo de la literatura. Le hubiera encantado recibir bajo un vespertino sol de primavera, a las puertas de la casa natal, los muy dulces comentarios sobre la figura de su madre y su proyección literaria, así como el chisporroteo festivo de palabras en la zona de la destruida Manigua. Le hubiera emocionado observar cómo, en la Plaza del Carmen, el recuerdo de la callada melancolía infantil frente a tantos gritos rituales de gloria



Luis García Montero, Francisco Ayala y Antonio Carvajal

que en su día nuestro escritor escuchara con ocasión de la Fiesta de la Toma volvía melancólicas las miradas. Se hubiera sorprendido del amor con el que manos forjadas en el trabajo más anónimo e instrumental recogían y se pasaban las copias de su expediente escolar conservado en el Instituto «Padre Suárez». Le hubiera impresionado comprobar la agudeza expositiva de algunas personas, con las inflexiones de voz que denotaban comprensión, valoración y juicio, esto es, participación, a la hora de contarnos las historias narradas en cuentos como «San Juan de Dios». Sé que le hubiera gustado esta experiencia, porque conozco cuánto ama Francisco Ayala la vida y su verdad donde quiera que éstas se encuentren. Y en ese paseo literario hubo vida y hubo verdad.

Desconozco cuántas personas de este grupo acabarán leyendo la obra de Ayala y cuántas quedarán atrapadas por esa escritura que no aspira al puro deleite estético ni al entretenimiento más simple, sino a cifrar una visión del mundo y una presencia activa y crítica en él mediante la cuidada elaboración de obras de invención literaria plenas de inteligencia creadora. Pero sí sé que la puerta de entrada estratégicamente elegida, un recorrido por los espacios vitales del escritor con el auxilio de su obra, resulta muy adecuada, puesto que, si bien en un principio los lectores comprenden

las obras en función de sí mismos, usando los textos para sí, cuando se formulan algunas preguntas sobre los mismos éstas se orientan inicialmente al propio autor y a su trayectoria humana y vital. Pues bien, si tenemos en cuenta que Ayala plantea la conveniencia de tratar la relación entre literatura y vida superando la idea de contradicción o contraste entre las mismas, discurriendo acerca de la importancia que poseen en nuestra sociedad los objetos culturales literarios que vienen a funcionar como modelos de efecto preceptivo en la conducta de la gente, comprenderemos la decisiva función que las creaciones literarias juegan en la realidad de la vida humana: indagar en la condición de la vida y buscar respuestas acerca del sentido de la existencia. Ahí radica la efectividad de la ficción. En este sentido, si tenemos en cuenta además que Ayala, con el paso del tiempo, ha ido estrechando los vínculos entre narración y narrador, comprenderemos no sólo cuánta vida hay en su obra literaria, sino muy especialmente cuánta literatura hay en su vida. Esto explica la preciosa consistencia de sus obras narrativas, la verdad y ejemplaridad de su ficción, así como el difícil equilibrio creador a la hora de fraguar unas obras en las que las estrategias de verosimilitud se multiplican, practicándose un fecundo hibridismo entre lo que llamamos ficción y lo que conocemos comúnmente como realidad. Esto explica que el juego de la literatura ayaliana haya de jugarse a la verdad.

He contado esta experiencia reciente para homenajear de este modo al viejo escritor granadino y celebrar así el reciente aniversario de su nacimiento con los/mis lectores. También, cómo no, para dar cuenta de lo bien que se respira con la literatura de la mano fuera del aula y de cuánto sigue brillando la estrella literaria de Ayala, una estrella que en plena tarde llenó esa mitad del cielo de Granada.

(2000)

ELENA MARTÍN VIVALDI: CIENCIA DE ABRIL

Distinta noche (Granada, Colección Literaria Extramuros, 1999) es el título del libro póstumo de Elena Martín Vivaldi que recoge en buena parte su poesía dispersa e incluso obra inédita suya, con el que sus editores, literarios y materiales, rinden una suerte de homenaje a esta extraordinaria mujer granadina justo al año de su muerte. Junto al olor de la tinta reciente, las hojas del libro emanan la fragancia de la amistad. Los nombres de José Espada, que la muerte nos ha arrebatado también, Antonio Carvajal y Francisco Acuyo han sido los responsables de que en esta nueva primavera podamos recibir una hermosa parte de su legado poético y poder así paliar su ausencia física con la cordial presencia de su palabra poética, paradójicamente palabra de tanta transparencia como densidad significativa. Por eso, no quiero que mis palabras se tiñan de tristeza en esta luminosa mañana de abril en que escribo estas líneas, sino que deseo sirvan de estímulo lector a quienes desconozcan todavía el libro o a quienes todavía ignoran la excelente obra poética de Elena Martín Vivaldi.

El libro se acompaña de varios preliminares que abren plaza a los poemas. Una muy sentida «Nota del editor», firmada por José Espada, justifica la publicación, hablándonos tanto del proyecto editorial que se culmina como de la sensibilidad, generosidad y lozanía intelectual de quien la firma. «Elena Martín Vivaldi: Poesía, su figura» es el título que pone Antonio Carvajal a su introducción, incorporando a la misma un esclarecedor texto crítico de Trina Mercader que dormía entre las páginas de un ejemplar suyo de un libro de Elena. La estrecha relación de amistad de Carvajal y de Elena Martín Vivaldi, dos cumbres de la poesía granadina, i. e., española, y la devoción lectora de aquél orientan el resto de su texto preliminar, llenándolo de sabias precisiones y de muy útiles informaciones sobre los poemas recogidos y su disposición interna. Finalmente, Francisco Acuyo, director de la colección, subraya en «El tiempo en la palabra» con apretada prosa crítica de poeta las excelencias de nuestra poetisa y los valores ciertos de su poesía. El libro también se acompaña con una suerte de parte final, muy útil e informada, destinada a recoger la bibliografía de y sobre Elena Martín Vivaldi debida a Manuel Martínez Gómez.

Por lo demás, *Distinta noche*, título tomado del poema final del libro, doloroso y sentido poema escrito por Elena Martín Vivaldi con ocasión de la muerte de un íntimo amigo suyo, Carlos Villarreal, se presenta dividido en seis secciones poéticas sin título, hermosamente ilustradas con los dibujos, de motivo floral, de Marite Martín-Vivaldi. En ellas, Antonio Carvajal, editor literario, agrupa los poemas según criterios que tratan de hermanarlos por razón de su equiparación métrica, respetando las agrupaciones que en vida realizara la poetisa, tales como las glosas lorquianas de la sección cuarta y los siete espléndidos sonetos de «Desengaños de amor fingido», que nutren la sección quinta, escritos al abrigo de la poesía de Soto de Rojas. Pero, si bien la poesía toda de Elena posee en su intimismo y permanente calidad formal una hondura a veces insondable, no siempre se encuentra traspasada de melancolía, no siempre está pendiente de la fugacidad de la vida y de su sentido, no siempre palpa el hueco que deja el amor o el hijo deseado. Precisamente, muchos de los poemas de este libro, especialmente los dedicados a su entorno familiar y los de perfil poético autorreferencial y erudito, se presentan calados por el ingenio expresivo y por la gracia y el juego verbales. Tal vez sea este libro modélico en el sentido de mostrarnos la voz poética plural de Elena Martín Vivaldi, la voz que, con ocasión de la navidad, por ejemplo, se cala, sin sensiblería, como dice Carvajal, de un espíritu religioso; o la cómplice voz de la amiga; o la cariñosa y solidaria voz familiar, especialmente con los más pequeños, sin que falte la presencia de esas otras voces suyas más conocidas por habituales, voces que en su tristeza interpelan a la naturaleza, que toman conciencia del tiempo, etc.

Queda aquí el testimonio de un lector que ha recibido el regalo de la poesía de Elena Martín Vivaldi en este momento –abril– de renacimiento del ciclo de la vida como una fuente de constante sabiduría poética y de profunda experiencia estética, como una suerte de *ciencia* en un sentido análogo al que la poetisa deja dicho en una de sus instantáneas poéticas: *Ay, por tu ciencia, abril, me descubrí en el tiempo.*

(1999)

SEÑAL POÉTICA DE ENRIQUE MOLINA CAMPOS

En la tarde de hoy, 19 de noviembre de 1991, va a tener lugar la presentación del libro *La señal que nos valga. Obra poética completa (1952-1990)*, de Enrique Molina Campos. Hoy es, por tanto, un día de puertas abiertas de ese recinto cerrado que viene siendo la poesía, discurso escrito al margen de esta página social. Hoy es un día también de celebración. No siempre se nos brinda una ocasión de este tipo: ver cómo culmina hasta el presente momento una obra gota a gota creada, silenciosamente, con muy alta dignidad personal por parte del poeta, en un boscoso y hostil ambiente social e histórico. No siempre se le ofrece al lector el camino expedito para acceder de nuevo a un apretado haz de poemas de toda una vida, bien escritos poemas, plenos de versos presentados naturalmente en mangas de camisa, solidarios poemas nutridos por la experiencia y contruidos con la palabra en tanto que «caliente señal de existencia», esto es, poemas que, con calidad y ternura, «cifran un vivir y un desvivirse».

El malagueño Enrique Molina Campos, como muchos lectores saben, es, además de poeta, crítico literario y profesor de la Universidad de Granada. Ha venido desarrollando una importante actividad crítica centrada fundamentalmente en la poesía española contemporánea y, con particular insistencia, en la actual poesía andaluza (precisamente, acaba de aparecer, también en Ediciones A. Ubago, su volumen crítico *Nueve ensayos sobre poesía española contemporánea*). Ha estado vinculado estrechamente a revistas literarias tan importantes como *Caracola*, *Camp de l'Arpa* y *Hora de Poesía*. Hasta la edición del libro que hoy se presenta, ha publicado siete poemarios: *En verdad os digo* (1956); *La puerta* (1959), accésit del premio Adonais en su convocatoria de 1958; *Historia natural* (1965), premio Ausias March; *Siete cartas de juventud y una elegía* (1965), I premio Rocamador de Poesía; *Poemas del hilo* (1967); *En medio de todo* (1974); y *Visiones y lástimas* (1983), aparte de *Siete poemas* (1988), un adelanto de un futuro libro aún inédito. Todos estos títulos levantan el hermoso edificio de *La señal que nos valga*, sustentado en unos *Primeros poemas*, parte que ofrece poemas sueltos aparecidos en diferentes medios entre los años 1952 y 1955.

Para comprender esta poesía en su lógica interna, no puede dejarse de lado la consideración de la poética en que se sustenta. En este sentido, y en muy pocas palabras, para Enrique Mo-

lina, el poeta es un hombre que, en cuanto tal, se ve impelido a decir la verdad por medio de la certera y encendida palabra reveladora, palabra dicha para todos. La palabra poética, pues, existe únicamente en cuanto señal necesaria. De no existir la verdad, nada hay mejor para el poeta y hombre que el silencio. A partir de aquí, podremos comprender la concentración significativa del título que ampara su poesía completa. Un título, pues, muy calculado, *exacto* con arreglo a los presupuestos a que acabo de referirme. Ténganse en cuenta si no los dos siguientes cruciales versos de su «Arte poética (II)»:

Cuando la vida acuda,
la señal que nos valga diré entero.

Dicho esto, no es difícil observar el fondo ético que mueve la estética de sus versos. Por poco conscientes que seamos de la realidad y por poca memoria histórica que guardemos de las décadas pasadas, comprenderemos no sólo su imposibilidad de mantenerse en silencio poético, sino muy especialmente el envolvente tono elegíaco de sus poemas. En este sentido su poemario *Visiones y lástimas*, una de las mejores piezas del libro que nos ocupa, es ejemplar desde el título mismo, pues, como ha dejado dicho el poeta, la visión tiene el valor de testimonio interiorizado y la lástima posee un valor de lamento, de «*compasión* y desconsuelo ante la creciente e implacable mutilación que es el vivir, o más exactamente, el convivir». Por otro lado, comprenderemos también el alto grado de solidaridad humana con que están escritos sus versos. Así pues, para el poeta, consciente de su singularidad social, tal como podemos leer en la siguiente cita,

Piensa que el don te ha sido dado, que posees la palabra,
luminosa y volante como una luciérnaga en tu fosca
conciencia de hombre,

no tiene ningún valor la palabra dicha para sí mismo:

La palabra que únicamente
me cumpla a mí, no cumple a nadie.
La palabra
decisiva se dice para todos.

Estas consideraciones globales, que habrían de ser completadas con otras particulares relativas a la escritura poética y red temático-simbólica del libro sólo pretenden asomar al lector a un paisaje poético digno de ser recorrido.

RAFAEL GUILLÉN: MEMORIA Y POESÍA

Tiempos de vino y poesía (prosas granadinas) (Granada, Port-Royal, 2000) es un hermoso y bien editado libro en el que Rafael Guillén confiesa que ha vivido a la vez que cristaliza en una ágil prosa de poeta la memoria de ciertos instantes que en su conjunto construyen el cuadro verbal de un tiempo de silencio en el que, por encima de todo, el sol seguía derramando su luz cenital sobre el cuerpo muerto de la Alhambra y las blancas cumbres de la sierra y un tiempo en el que el imparable corazón de la vida seguía latiendo entre las cuatro paredes de la casa, entre los blancos muros del Albaicín y entre las plazas de Granada.

Este nuevo libro no viene a ocupar un sitio más en la bibliografía de nuestro poeta, sino que, como si se tratara de un moderno cañón de luz, viene a iluminar de una u otra forma o desde determinado ángulo algunos de los pliegues de su obra, los nítidos perfiles de su poética y, en definitiva, aspectos de la vida de un hombre que ha acompasado su andadura vital a la de la poesía. No en balde para Rafael Guillén, y lo ha dicho muchas veces, la poesía es una manera de respirar, esto es, un modo de hacer la vida y de relacionarse con lo real. Pero es más, este nuevo libro viene a proyectar luz sobre los lectores que en mayor o menor medida transitaron por aquellos agrídulces años que nutrieron un pretérito absolutamente imperfecto de alas cortadas y repetidos ensayos, a veces ingenuos, de alto y bajo vuelo.

El libro se abre con una introducción, plena de sabiduría, en la que el autor de *Los estados transparentes* no rehuye el tratamiento de nada que pueda interesar o servir al lector, utilizando hábilmente para ello el recurso de las interrogaciones retóricas. A estas alturas de su vida, después de haber transitado con dignidad por el espacio minado de una larguísima postguerra, el poeta escarba en los huecos de la memoria para rescatar los ecos vitales de lo divino y lo humano, el sonido ya apagado de las juveniles carcajadas y los restos de una grave y esencial mirada sobre el universo granadino sin engaños, mirada que nuestro autor quiere inmisericorde pero que se torna a veces compasiva y en todo caso llena de inteligente ternura. Esto explica que aborde el radical problema de la naturaleza de su discurso, señalando el amplio territorio existente entre mentira, ficción y verdad. Por esta razón se resiste a identi-

ficar el cultivado arte de la memoria con la verdad, no confundiendo por ejemplo persona con personaje, pero tampoco desprecia la verdad de sus recuerdos. Este bien escrito libro, como toda obra literaria, nos da en efecto un cierto conocimiento de lo real, un conocimiento que pasa inicialmente por el interpretante. De todos modos, no olvidemos que, por una parte, la memoria y su cultivo es lo que nos hace seres sígnicos, históricos y a la postre verdaderamente humanos y, por otra, que ésta es el resultado de una construcción. Este razonamiento justifica el doble interés del libro como ejercicio memorial y como pieza literaria e incluso, como veremos, metaliteraria.

Tiempos de vino y poesía se presenta estructurado, tras la referida introducción, en dos partes y un epílogo. En la primera, que da cabida a ocho secciones o, como bien dice su autor, relatos, en su mayor parte inéditos, se inicia un viaje con diversas escalas por la memoria de los años de juventud, coincidentes con los años cincuenta, un viaje por un tiempo sobre el papel recobrado en que el vino y la poesía corrían a raudales por las gargantas de unos jóvenes poetas que, hechos a sí mismos a golpe de error y de vida, aprendieron el arte de la poesía y el arte de su edición, creando la colección «Veleta al Sur». Lo curioso es que Rafael Guillén apenas dedica su atención a hablar de esta importante empresa literaria, prefiriendo recrear un friso en el que se van engarzando mastros y aprendices impresores con las peripecias de la vida pcara de la imprenta de la que milagrosamente nacían los sucesivos números de «Veleta al Sur». Todo ello subrayado con el trazo del humor. No me extraña que nuestro poeta granadino haya tomado prestado el título de este relato, lleno de gracia y frescura, para nombrar el libro todo.

Continúan «Una escena para la memoria», denso y breve relato en el que el autor recrea no sólo la escena de una película de su juventud de honda huella en él, una escena de *El tercer hombre*, sino que al mismo tiempo discurre sobre su global valor simbólico y la significación de los recuerdos. Con «Triste y hermosa juventud», Rafael Guillén recorre el dial de la radio de su primera juventud y escudriña los recuerdos de actores y actrices que por determinado tiempo llenaron la pantalla de la vida, completando su relato con la narración festiva de ciertos elementos costumbristas de la vida amorosa de la Granada de aquellos años, si bien no puede impedir que en un momento de su discurso aflore una grave refle-

xión sobre el diferente sentido y orientación de la melancolía que a veces asalta a jóvenes y viejos, reflexión que me permito transcribir: *La melancolía de los jóvenes es una melancolía hecha con niebla, con ficción, con proyectos; tiene algo de desesperanza y de desidia. La de los viejos, en cambio, es una melancolía hecha a golpes de recuerdo, de realidades, de desengaños; se nutre de lo perdido y de lo que nunca llegará* (Guillén, 2000: 37). Pero, aunque no faltan en el resto de relatos la aparición de ciertas reflexiones e intuiciones de similar tono, así como fundadas y realistas explicaciones de lo que fueron sus orígenes literarios y los del grupo al que pertenecía, como en «La carátula de Beethoven», donde afirma: *En realidad no se puede decir que fuéramos malas personas. Sorteábamos las censuras y las restricciones como podíamos al tiempo que crecía nuestra pasión por el arte, nos afanábamos en la lectura e intentábamos, escribiendo o pintando, cada cual a su manera, traducir nuestros sentimientos y nuestras emociones sin otro magisterio, orientación o ayuda que nuestra propia incomprendible vocación* (Guillén, 2000: 63); o bien fundadas disquisiciones sobre las diferencias que puedan existir entre lo popular y lo típico, lo que podemos poner en relación con el pensamiento lukacsiano, según el cual —recuérdese— lo típico en el arte es lo que une lo individual y social, lo general humano y lo históricamente determinado, previas al tratamiento de una tipología del tipismo albaicinerero, tipismo del que se ocupa operativamente y previo aviso no en el sentido de lo que sintetiza unos rasgos comunes, que bien claramente lo expone, sino en el de apartamiento de lo común, como ocurre en el relato titulado «Los antepasados de El Mollo»; o una atinada y fundamental idea de la cultura como un conjunto de prácticas y saberes colectivos que va de abajo hacia arriba y no al revés, como se puede leer en «Versos para el pueblo», por referirme sólo a algunas de esta primera parte, pero aunque no faltan, digo, en el resto de relatos la aparición de reflexiones de similar tono, lo cierto es que el libro nos muestra varias artes bien distintas como, por ejemplo, el arte de merendar gratis, de relacionarse y enamorarse caminando, de sentar plaza en una taberna albaicinerera, de convertir a un policía secreta en poeta, de poner juntos y en diálogo el amor divino y el amor humano como en «Hogueras para el Cristo», de traer ante nuestros ojos la fría y minuciosamente estrellada nochebuena de otro tiempo, entre otras que podría citar.

Pero continuando con esta primera parte, ésta se nutre de otros textos de interés como «El poeta de estaño», salpicado de

anécdotas, los citados relatos «Los antepasados de El Mollo» y «La carátula de Beethoven», cruzándose en éste la narración de la prehistoria del grupo poético granadino con la hilarante historia de lo acontecido en un estudio de pintura, historia de perfiles eróticos, así como «Versos para el pueblo», un tan desmitificador como divertido relato de la vida literaria y su proyección por las hermosas tierras del Sur de Granada, concluyendo con «Hogueras para el Cristo», relato que, con fondo de Semana Santa, da cuenta de hondas emociones sentidas en plena primavera de la vida.

En la segunda parte del libro, afirma Rafael Guillén, *los temas son más literarios –o son tratados más literariamente– y abordan situaciones, asuntos o vivencias igualmente relacionados con Granada y, cómo no, hacen referencia a García Lorca* (Guillén, 2000: 13). En efecto, los siete textos que recoge, de los que cuatro son inéditos, son los de mayor interés literario y, lo que resulta especialmente interesante para mí, de clara proyección metaliteraria algunos de ellos siendo estos últimos los que proporcionan a críticos y demás lectores ciertas claves para la más recta comprensión en su lógica interna del universo poético rafaeguilleniano. En cualquier caso, «De belenes y villancicos» es un texto que rezuma ternura en su defensa de lo mejor de la tradición navideña y en sus glosas de villancicos cultos y populares. Sin embargo, el titulado «Retrato con fondo de otoño granadino», una semblanza del periodista Pepe Corral, es el más otoñal y desolado texto de su libro, donde la conciencia de la muerte, la angustia por la ausencia definitiva del amigo y por el tiempo ido se filtran por los poros de las palabras. De todos modos, la entrega al recuerdo de la publicación de su primer poema, publicado en una revista literaria de Jaén, *Paisaje*, en 1951, y a otras reflexiones sobre la finalmente salvadora palabra poética disipan la niebla de la tristeza. En «Un Albaycín literario», Rafael Guillén reflexiona sobre la idea de la poesía como conocimiento, tan importante para los poetas del medio siglo, sobre las relaciones entre poesía y realidad, su poesía y la blanca realidad del Albaycín en este caso, y sobre todo ofrece unos textos antológicos de su hermoso cancionero en este sentido. «Convivir con la Alhambra» es un homenaje íntimo y poético a ese impresionante espacio arquitectónico, artístico, histórico y mítico que reposa sus cuidadas ruinas sobre la colina roja y que deja impresionadas para siempre las retinas de quienes alguna vez lo han observado. «Poeta al fin y al cabo» es un interesante texto metapoético en el que

nuestro poeta define lo que para él es poesía –intuición de lo oculto, exteriorización de un sentimiento primigenio–, subrayando con acierto la función de extrañamiento que le cabe cumplir para asegurar su eficacia estética, extrañamiento que el creador asegura mediante la cuidada elaboración del discurso poético, sin que ello suponga caer en un huero formalismo. Y concluye afirmando: *La poesía, pues, es intuición y es conocimiento a un tiempo; es emoción y es exactitud y dominio en la palabra, que a veces se desboca bordeando precipicios; es una manera, una de las pocas maneras, de sentirse vivo en este valle de lágrimas y de supermercados. Porque, eso sí, primero es la vida y después la poesía* (Guillén, 2000: 117). Concluye la segunda parte de *Tiempos de vino y poesía* con la inclusión de un fino comentario de algunos aspectos de la poesía de Federico García Lorca, algunas imágenes que tienen a Granada como telón de fondo. Y Granada, mejor dicho *lo granadino* es el eje de su reflexión epilodal escrita desde la distancia, lo que explica el título de la misma, «Granada vista desde San Petersburgo».

Llegamos al final. Sé que mis palabras resultan insuficientes para dar cuenta del libro y de sus posibilidades y múltiples frentes de virtuales lecturas. *Tiempos de vino y poesía* es lo que he dicho y mucho más. Espero que en todo caso sirvan para que muchos de los lectores salgan a su encuentro. Se alegrarán de recorrer las páginas de un libro a la vez íntimo y distanciado, de una alegría tocada por la melancolía, que no convierte en buenos los recuerdos de todo lo que fue pero tampoco ignora lo que fue el arte de defenderse de la dureza de la postguerra sonriéndole a la vida, un libro que levanta el edificio de la memoria de un tiempo alegre y luminoso a la vez que oscuro y manchado como la luz provocada por la ignición del magnesio y el negro rastro que deja su combustión. Si se tiene en cuenta esta serie de afirmaciones, se comprenderá que en determinado momento de su gozosa narración de las aventuras musicales del *Macetón* y de lo acontecido por obra y gracia de los etílicos porteadores de su piano, lo que hace en «Versos para el pueblo», introduzca un breve excursus de un párrafo para decir lo siguiente: *Releo lo escrito y me apresuro a decir que no quisiera se entendiese que aquel tiempo pasado fue mejor, porque no lo fue. Ser joven no significa necesariamente ser feliz, y ver el lado esperpéntico de las cosas no significa estar de acuerdo con la situación* (Guillén, 2000: 73). Cualquier tiempo pasado, en efecto, no es mejor, pero de una u otra forma es el tiempo que conforma los es-

tratos de la memoria y la acción presente. Por eso está bien acudir a él y reír y callar entre sus párrafos, reflexionar y recordar con él y vivir a su costa emociones que de puro concretas y particulares, *Prosas granadinas* se subtitula el libro, no se olvide, resultan universales como la alegría de vivir, los deseos de un mundo mejor, el amor, el dolor por la pérdida de un ser querido, la profunda huella que deja un paisaje natural o artístico, el amor por la verdad, ya se halle ésta entre la gente o entre los libros, la cegadora pasión por la poesía como instrumento de salvación, de conocimiento y de superación de la finitud existencial.

(2001)

ORGANIZACIÓN TEXTUAL MÉTRICA Y SEMANTIZACIÓN EN LA POESÍA DE ANTONIO CARVAJAL (ASPECTOS GENERALES)

CUESTIONES PRELIMINARES

Si no perdemos de vista que la semiótica viene a ser una estrategia interdisciplinaria para estudiar la producción de sentido, esto es, lo que de lenguaje, sin reduccionismos, hay en toda manifestación de cultura, el estudio de las cuestiones métricas a propósito de la poesía en general o a propósito de cualquiera de sus manifestaciones resulta necesario en el seno de este ámbito cognoscitivo. Cualquier razonamiento o argumento que se exponga supondrá llover sobre mojado si tenemos en cuenta la larga serie de estudios métricos aportados por la semiótica de procedencia eslava —piénsese en la aportación de Lotman, por citar ahora un único ejemplo—, o las reflexiones generales expuestas al respecto por uno de los mejores conocedores españoles de la métrica, José Domínguez Caparrós, en su libro *Métrica y Poética. Bases para la fundamentación de la Métrica en la Teoría Literaria Moderna*, de 1988, al que remito, o en su artículo «Semiótica de la poesía», de 1992.

Por esta razón, y habiendo conocido además en su día que el poeta Antonio Carvajal hablaría de métrica en el congreso —lo hizo justo después de la exposición de la primera versión de esta comunicación— y aprovechando que por aquellos meses previos al desarrollo del Congreso me encontraba inmerso en la elaboración de un estudio más amplio sobre su poesía que tenía la función de abrir plaza a una selección antológica de su obra, que a los pocos meses ha visto la luz con el título de *Una perdida estrella* (1999), me decidí a llevar al espacio de discusión que abría nuestro VIII Congreso de la Asociación Española de Semiótica una aproximación a la *re metrica* carvajaliana por ser ésta una cuestión fundamental cuyo conocimiento resultaba —resulta— absolutamente necesario a la hora de penetrar en el impresionante universo de su poesía.

Pues bien, puesto que había dado a conocer por primera vez este trabajo en las sesiones de nuestra reunión, aunque luego lo incorporara al conjunto de dicho estudio previo, lo ofrezco hoy con la secreta esperanza de que sirva a los conocedores de esta poesía

para reconocer el calado de la organización textual métrica carvajaliana, uno de los recursos fundamentales que el poeta emplea para la producción de sentido, y de que sirva al mismo tiempo para estimular la aproximación al hermoso edificio de esta poesía en los lectores que han carecido de esta oportunidad.

DE RE METRICA CARVAJALIANA

No sin fundamento, la crítica ha venido hablando de las excelencias del poeta en cuanto a, entre otros aspectos, su conocimiento teórico y empleo práctico de la métrica, constituyendo éste uno de los signos más visibles de su originalidad, una seña de identidad poética como solemos decir ahora, en el panorama poético español de las tres últimas décadas en el que ha sobresalido el empleo del versolibrismo. Su dilatada obra habla por sí misma, a la que ahora aludiré. Igualmente, sus estudios al respecto, tal como evidencia la publicación basada en la que fue su tesis doctoral, *De métrica expresiva frente a métrica mecánica (Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe)*, con la original aportación del concepto de rima *en caída*, entre otras, no dejan de señalar en esa dirección.

Ahora bien, aunque planteada esta excelencia e incluso estudiada con detalle en el caso de algunos de sus libros (Prat, 1983, especialmente), tal vez no se haya insistido lo suficiente en señalar que los conocimientos métricos de Carvajal y su indudable pericia creadora no deben pensarse accesoria o externamente en relación con el conjunto de su obra y global proyecto poéticos. El lector de su obra debe hacer un esfuerzo por evitar todo reduccionismo al respecto que pueda conducirlo a formarse un juicio previo o incluso un prejuicio acerca de su producción como una elaboración artificiosa resultado final del pragmatismo de ciertas operativas destrezas técnicas. Máxime si tenemos en cuenta que Antonio Carvajal no sólo es poeta, sino también un infatigable lector, lo que le ha permitido tener conciencia de ciertas estructuras mentales rítmicas que condicionan y terminan fraguando convenientemente en una dirección los discursos poéticos, lo que subraya otro rasgo sobresaliente de su obra: el fecundo e intenso diálogo que establece con la tradición literaria. Por esta razón, ha afirmado alguna vez que la forma métrica no es resultado de una imposición arbitraria, sino de su conveniencia, poniendo de ejemplo en una ocasión las distintas soluciones métricas empleadas por Lorca, adecuada, y Alberti, inad-

cuada, en sus respectivos poemas que se ocupan de un mismo asunto, «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías» y «Verte y no verte» (Carvajal, 1997a). Así pues, para Carvajal, cada poema nace por su forma y con ella, siendo resultado más de una necesidad expresiva que de un capricho (Carvajal, 1997b). En este sentido, la justificación que efectúa de la elección del sexteto, frente a otros modelos estróficos posibles, como la estrofa más adecuada, y del verso endecasílabo, por su capacidad de registros, para desarrollar el poema *Casi una fantasía* no dejan lugar a dudas. Lo elige por su agilidad para contar –téngase presente su radical epicidad– y por ser «pareados que se van alternando con versos que generan un eco, lo que le proporciona mucha más fluidez a la estrofa» (Carvajal entrevistado por Valls, 1995b: 169-170).

En este sentido, los críticos del poeta y los conocedores de su obra no albergan ninguna sombra de duda al respecto. Todo lo contrario. Valgan como botón de muestra algunas valoraciones espigadas al azar. Por ejemplo, José Mercado afirma del aspecto métrico a propósito de *Extravagante jerarquía* lo siguiente: «No obstante me atrevo a afirmar que un aspecto notable consiste en la recuperación de la métrica de la que hace oficio de maestría Antonio Carvajal. Con la vuelta, vuelta revolucionaria y renovadora de la preceptiva clásica, el autor se somete a la dura prueba de la pericia, del dominio del oficio. Lo consigue pues el conocimiento seguro de los resortes que articula el verso lo incita y no se deja llevar por prosaísmos poetizados (...) Una proeza que pone a prueba el portentoso dominio del verso lo manifiesta en la hábil utilización del encabalgamiento. Su verso adquiere una candenciosa ductilidad, lima las asperezas que pueden crear las aristas de la rima y le hace fluir cálido, ardoroso, casi táctil, por supuesto musical, acreciendo el ritmo» (Mercado, 1996: 15). Por su parte, Sánchez Ibáñez hace una suerte de síntesis valorativa al respecto que no me resisto a citar: «Se equivocaría quien considerara todo ese entramado [se refiere a su pericia técnica y recursos expresivos] como mera pirotecnia ornamental. Nada tan lejos de la realidad. Carvajal opera por *aemulatio* antes que por simple *imitatio*, estableciendo así un vivificante diálogo con sus modelos y referentes literarios (...), que son básica aunque no exclusivamente los clásicos de lengua castellana, en un sentido lato» (Sánchez Ibáñez, 1996: 42-43).

CONCEPTO DE VERSIFICACIÓN

Pero, una vez efectuada esta advertencia y con objeto de allegar medios de comprensión de lo que para nuestro poeta pueda consistir la *re métrica* y su funcionamiento en el proceso y resultado creadores, lo que nos puede facilitar el mejor conocimiento de una de sus claves creadoras básicas, nada mejor que acudir a los razonamientos del propio poeta. En primer lugar, conviene reparar en su concepto de versificación: «Para expresar como poema —escribe— lo que se piensa, imagina o siente, agrúpanse palabras, que se organizan en lenguaje métrico: sus sílabas se sujetan a número y se subordinan a unos acentos predeterminados; el primer acento no tarda en aparecer y, con su fuerte golpeo, somete a la sílaba a la que hiere y a las que le suceden, hasta que aparece el siguiente, que repite la misma acción. Al llegar a un acento previamente fijado y señalado por la presencia de un silencio, las palabras, que han dejado de sonar como lo hacían por sí mismas para someterse a una melodía premeditada, o prefigurada o presentida, impulsada por un dinamismo ajeno, pierden su individualidad y se dejan arrebatar sus sonidos, que se organizan de otro modo, en grupos silábicos, y dan como resultado una frase musical llamada verso. El dinamismo ajeno que arrebató las palabras es el ritmo, que se satisface cuando el verso conseguido se percibe como adecuado a la previa determinación que ha impulsado a organizar las palabras en lenguaje métrico, pero que, como tal ritmo, tiende a repetirse, bien en versos sucesivos iguales, bien en otros que le den consonante respuesta, hasta que todo aquello que se pensaba, se imaginaba, se sentía, se ha trasvasado a una forma nueva, que resalta única, con sus sílabas contadas, sus acentos rigurosos, sus convenientes pausas, su cadencia; este proceso de trasvase de un magma interior a una obra material, artística, se llama versificación» (Carvajal, 1995a: 77-78).

Parece quedar clara su radical concepción de la métrica como métrica expresiva frente a otras concepciones puramente mecánicas de la misma. Confirma lo dicho su propia obra poética y el ancho arco en que se mueve en este sentido, pues, desde un principio, alterna múltiples estructuras rítmicas y múltiples compases, llegando hasta el cultivo del verso libre y de los versículos. A partir de aquí, alcanza coherencia también su concepción del verso como frase musical formada por sucesivas sílabas de palabras preexistentes, con su significación previa, que se someten regularmente a una sucesión de tiempo fuerte y tiempo débil hasta lograr una línea

melódica, terminando en pausa o silencio que resulta significativo (Carvajal, 1997b: 29).

APROXIMACIÓN A LA ORGANIZACIÓN TEXTUAL MÉTRICA DE SU POESÍA

Efectuadas estas consideraciones de proyección general, es hora de referirnos más concretamente a algunos aspectos particulares desde la perspectiva escogida, teniendo muy presente en todo momento que nuestro poeta prefiere la oralidad del poema a su visualización, aunque en absoluto desprecie esta última como puede comprobar el lector por ejemplo tomando entre sus manos la primera edición de *Casi una fantasía*, y que, para él, el metro es un recurso expresivo fundamental en función de ese principio estético, positiva o negativamente empleado, que es la armonía. En este caso, armonía sonora de los textos. Pues bien, si el verso es una frase musical, el poema resulta una canción. El poeta Carvajal elabora con cuidada paciencia ese elemento distintivo que hace de la poesía un arte autónomo frente a otras prácticas artísticas, aunque mantenga una continuada atracción por el resto de las artes, llevándolas incluso al tamiz de su poesía lírica, verbalizándolas, aunque guste del sincretismo de las artes, tal como puede comprobarse fácilmente con la lectura de los numerosos poemas que dedica a las bellas artes de la música, pintura, arquitectura, escultura y fotografía, presentes en diversos planos en los textos y no sólo en los obvios planos temático y referencial. En este sentido, basta con el claro y contundente ejemplo de su largo y ambicioso poema «triplemente» musical –desde el título a la estructura y disposición internas, pasando por la radical musicalidad de los versos– *Casi una fantasía*, que se ofrece internamente en cinco partes musicales: Preludio, Tema, Adagio, Scherzo y Allegro. Así lo supo ver el malogrado crítico Ignacio Prat en uno de sus artículos sobre el poeta (Prat, 1983: 294-297), sentando el punto de partida de otras aproximaciones críticas a este poema, como la de Pilar Celma quien ha dejado escrito lo siguiente: «La musicalidad no está sólo en la estructuración formal del poema, sino también en el contenido –todo «suen» en el poema– y en la materia expresiva, mediante un ritmo muy logrado y mediante frecuentes repeticiones de todo tipo (aliteraciones, anáfora, paronomasias...)» (Celma, 1995: 464-465). Esto explica la simetría interna de las tres partes últimas del poema, de dieciocho sextetos

simétricos cada una, que siguen a los ocho sextetos también endecasílabos del «Preludio» (v. Prat, *ibidem*).

El empleo de determinadas formas métricas por parte de Carvajal es consecuencia, pues, de concretas necesidades expresivas y resultado a un tiempo de ese vivificador diálogo que mantiene con la tradición poética tanto finisecular como áurea. Así, tanto la poesía del ciclo clasicista y barroco como la que inicia la modernidad poética en nuestra lengua a finales del siglo XIX, poesía que Carvajal ha leído fructivamente –permítaseme la anécdota: suele Carvajal llamar, con inteligente gracia, a Rubén Darío Rubén *Diario*, señalando con ello la conveniencia cotidiana de contacto con su poesía–, le suministran ciertas estructuras rítmicas que actúan como moldes mentales a la hora de dar forma definitiva al magma prepoético de que se nutre el poema. No resulta extraño, pues, el protagonismo que alcanza por ejemplo el uso del soneto, con versos de tan larga andadura modernista como el alejandrino, en su primer libro publicado, *Tigres en el jardín*, algo oportunamente valorado por Elena Martín Vivaldi a poco de salir el poemario (Martín Vivaldi, 1969), ni extraña tampoco el uso de breves versos libres al comienzo de la parte tercera del libro junto a otras estrofas tradicionales. Esta apertura a todo molde rítmico, a todo modelo estrófico, ya sea de corte tradicional o moderno e incluso innovado, es uno de los rasgos más sobresalientes del poeta en toda su producción por esa apertura radical a las necesidades expresivas propias de cada poema. En este sentido, la combinación en un mismo libro de recursos métricos que van desde las estrofas tradicionales a las series de versos libres que llegan incluso al ritmo prosístico como en el caso del poema inicial de *Serenata y navaja* (Celma, 1995: 460), constituye uno de los más sobresalientes rasgos del poeta, lo que tiene además una explicación por su parte al haber dejado dicho lo siguiente en su «Noticia de los poemas» con que abre la preciosa antología *Ciudades de provincia*: «Cualquier lector de mi poesía puede apreciar, con una simple mirada, la evidente quiebra de las formas, manifestación sensible de una subversión más honda: El acompasado fluir de los alejandrinos, los equilibrados endecasílabos, casi siempre unos y otros agrupados en sonetos [en *Tigres en el jardín*], se ven sustituidos en *Serenata y navaja* (1973) por una versificación generalmente abrupta, en que la melodía del verso y el fluir de los conceptos entran en colisión. La lira, la silva, otras estrofas polimétricas, delatan una nueva visión,

alterada, deformada, del mundo» (Carvajal, 1994: 7). En consecuencia, no extraña la variedad métrica de libros como *Siesta en el mirador*, una constante en su obra, coexistiendo el cultivo de silvas, setenas, sextinas, cuartetos, tercetos, romances heroicos, etc., junto a versos libres y versículos y otros modelos estróficos como las décimas, además de otros por él ensayados e incluso autoanalizados y autocriticados (v. Carvajal, 1995b: *passim*). Tampoco extraña que esta actitud creadora de radical apertura le conduzca a romper muchas veces las inercias rítmicas de un poema con la inclusión de algún verso con acentuaciones irregulares o que la misma afecte al uso de la lengua en los niveles morfosintáctico y léxico-semántico. La conciencia que el poeta posee de las radicales posibilidades expresivas de estos recursos métricos se puede comprobar no sólo en las citas transcritas, sino también en su artículo «Imagen de la luz», homenaje a Elena Martín Vivaldi, en el que el poeta explica el proceso de elaboración de un poema acróstico (Carvajal, 1997c), así como en el siguiente breve poema «Octava de consonancias en caída», en el que experimenta con las posibilidades expresivas de las rimas asonante y consonante *en caída*, según este criterio métrico no se cuenta la sílaba tónica para la rima sino la postónica y la final, perteneciente a *De un capricho celeste*, que dedica a Ángel Crespo:

Desdeñan los halagos de la rima
 –sordos de corazón– quienes los ópalos
 del verbo no perciben: timbres, óptima
 caricia de la idea, vagos sándalos
 en cuyos humos se adormece última
 rosa de la creación: Sus tenues halos
 ángeles crespos son del labio herido,
 toque en el alma, bálsamo al sentido.

Con estas formas métricas, esto es, con estas formas de organización textual que acaban, como afirmaba Lotman (v. Chicharro, 1997), semantizándose, Antonio Carvajal ha recorrido un largo camino expresivo de sonidos, de significativos silencios y, en definitiva, para decirlo con él, de perplejidades que probablemente constituya el más fecundo camino métrico recorrido por la poesía española de la segunda mitad de siglo, un camino felizmente inconcluso que en el tramo iniciado por *Testimonio de invierno* (1990) y seguido por *Silvestra de sextinas* (1992), continuado

ejemplo de magistral dominio en el manejo expresivo de esta no fácil estrofa, *Miradas sobre el agua* (1993), con renovado protagonismo del soneto, *Raso milena y perla* (1996) y *Alma región luciente* (1997), parece abrirse a un ancho horizonte creador de libertad métrica coincidente con la aparición de una mayor gravedad y sobriedad poéticas.

(2000)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVAJAL, Antonio: *Tigres en el jardín*. Madrid-Barcelona: Ciencia Nueva, 1968, col. El Bardo.

CARVAJAL, Antonio: *Serenata y navaja*. Barcelona, Saturno, 1973, El Bardo.

CARVAJAL, Antonio: *Casi una fantasía*, Granada: Universidad de Granada, 1975, col. Silene.

CARVAJAL, Antonio: *Siesta en el mirador*, San Sebastián-Bilbao, Ediciones Vascas, 1979, Ancia.

CARVAJAL, Antonio: *Extravagante jerarquía (1968-1981)*. Epílogo de Ignacio Prat, Madrid, Hiperión, 1983.

CARVAJAL, Antonio: *De un capricho celeste*. Notas de Carlos Villarreal, Madrid, Hiperión, 1988.

CARVAJAL, Antonio: *Testimonio de invierno*, Madrid, Hiperión, 1990.

CARVAJAL, Antonio: *Silvestra de sextinas*, Madrid, Hiperión, 1992, Los Cuadernos de la Librería Hiperión.

CARVAJAL, Antonio: *Miradas sobre el agua*, Madrid, Hiperión, 1993.

CARVAJAL, Antonio: *Ciudades de provincia*, Jaén, Diputación Provincial, 1994.

CARVAJAL, Antonio: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica (Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe)*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, 1995a.

CARVAJAL, Antonio: «Vida y tradición: La poesía de Antonio Carvajal» [Entrevista], por Fernando Valls. *Turia*, núm. 34, 1995b, 163-188.

CARVAJAL, Antonio: *Raso milena y perla*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1996.

CARVAJAL, Antonio: «Entrevista a Antonio Carvajal, poeta», por Juan Vellido. *Artes y Letras. Suplemento de Cultura de Ideal*, Granada, 8 de marzo, 1997a, pág. 3.

CARVAJAL, Antonio: «Conversación con Antonio Carvajal» [Juan Carlos Fernández Serrato]. *Asi Roithamer*, núm. 5, noviembre, 1997b, 45-47.

CARVAJAL, Antonio: «Imagen de la luz», *Extramuros. Revista Literaria*, núms. 5-6, 1997c, 79.

CARVAJAL, Antonio: *Alma región luciente*. Prólogo de José Antonio Muñoz Rojas y viñetas de María Teresa Martín-Vivaldi, Madrid, Hiperión, 1997d.

CARVAJAL, Antonio: *Una perdida estrella*. Selección, edición y estudio previo de Antonio Chicharro, Madrid, Hiperión, 1999.

CELMA, María Pilar: «Antonio Carvajal». En *Mundo abreviado (Lectura de poetas españoles contemporáneos)*, María Pilar Celma (coord.), Valladolid, Ámbito Ediciones, 1995, 455-475.

CHICHARRO, Antonio: «Organización textual y comportamiento receptor: Aspectos de la teoría semiótica de Lotman en la teoría empírica de la literatura de S. J. Schmidt», en *En la esfera semiótica lotmaniana. Estudios en honor de Iuri Mijáilovich Lotman*, Manuel Cáceres (ed.), Valencia, Ediciones Episteme, 1997, 111-123,

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS: *Métrica y Poética. Bases para la Fundamentación de la Métrica en la Teoría Literaria Moderna*, Madrid, UNED, 1988.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: «Semiótica de la poesía», en *Introducción a la Semiótica*, Antonio Sánchez Trigueros y José R. Valles Calatrava (eds.), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1992, 73-96.

MARTÍN VIVALDI, Elena: «Tigres en el jardín, de Antonio Carvajal», *Árbol de fuego*, Caracas, enero, 1996, 26.

MERCADO, José: «Informe extravagante para una Extravagante jerarquía», *Poesía en el Campus: Antonio Carvajal*, núm. 34, 1996, Zaragoza, 12-15.

PRAT, Ignacio: «Epílogo», en *Extravagante jerarquía (Poesía, 1968-1981)*, Antonio Carvajal, Madrid, Hiperión, 1983, 291-307.

SÁNCHEZ IBÁÑEZ, José Ángel: «El texto y sus escolios: Bibliografía de Antonio Carvajal», *Poesía en el Campus: Antonio Carvajal*, núm. 34, 1996, Zaragoza, 40-45.

LUCES POÉTICAS Y ECOS
ANTONIOMACHADIANOS EN LA POESÍA
DE ANTONIO CARVAJAL

¿O el corazón sí es lúgano, y aspira a la comunicación total, a la comunión de la belleza? ¿A repetir la voz, que aprendió como súbito relámpago? Sí, el corazón es lúgano, produce un eco, desdobra nuestras vidas: significa una entrega.

Antonio Carvajal

Hablar de Antonio Machado y de Antonio Carvajal supone hablar de dos poetas habitados por un corazón fraterno y dotados, como pocos, de una mirada estética y de un dominio poético que han conformado una respectiva obra poética de insólita calidad en el panorama de la poesía española del siglo XX. Yo no seré quien se atreva ahora a hablar por más tiempo de las excelencias de Antonio Machado ni tampoco de la sostenida vigencia media de su obra a lo largo del siglo que ahora acaba, máxime cuando he tenido ocasión de hacerlo en algunos trabajos. Tampoco me extenderé al respecto en el caso del poeta granadino Antonio Carvajal, de quien he publicado una antología con un extenso estudio previo, entre otros trabajos⁴⁹. Lo que pretendo en la presente ocasión es ofrecer unos trazos que ayuden a conformar el más que interesante dibujo de la presencia de Antonio Machado en la poesía de Antonio Carvajal, toda vez que la obra poética del sevillano fecundó los inicios de su actividad poética, y no exclusivamente por la vía del préstamo intertextual, reverdeciendo con fuerza luego en un desolado libro de madurez como es *Testimonio de invierno*, libro que, publicado por Hiperión en 1990, mereció el Premio de la Crítica y en el que la gravedad, verdad y magisterio poéticos del autor de *Campos de Castilla* se hacen notar abiertamente, lo que provocó en su día la atención de un crítico machadiano como Gaetano Chiappini⁵⁰ a uno de los poemas allí recogidos, «Una figura herida», dado a la luz pre-

⁴⁹ Antonio CARVAJAL: *Una perdida estrella. Antología* (Selección, edición y estudio previo de Antonio Chicharro), Madrid, Ediciones Hiperión, 1999.

⁵⁰ «Tres poetas sobre un poeta (Antonio Carvajal, José Agustín Goytisolo y Luis Antonio de Villena sobre Antonio Machado)», *Machadianas* (edición de Jacques Isorel), Perpignan, Université de Perpignan, 1993, *Marges*, 12, págs. 37-50.

viamente en la revista *Ínsula*, en 1989⁵¹, el año de la conmemoración del cincuenta aniversario de la muerte de Machado en el exilio francés de Collioure. En cualquier caso, el dibujo de esta presencia acabará por hablarnos, junto a otros muy relevantes aspectos, de la identidad y autonomía del proyecto poético de Antonio Carvajal en relación con los de sus poetas coetáneos, los llamados poetas novísimos.

Pero, como digo, la huella antoniomachadiana no se agota en su caso con una abierta presencia que llena de intertextos o de motivos temáticos algunos poemas, a los que me referiré. La huella llega a ser tan profunda que o bien cala la originaria mirada estética del poeta granadino o bien, actuante, queda semiocultada por la dermis de las palabras que tejen los poemas de Carvajal. En este sentido, me atrevo a adelantar un rasgo de su poesía en el que creo notar el ejemplo y lección de Antonio Machado: la equilibrada solución que halla entre ética y estética. En efecto, Carvajal persigue aunar en su poesía bondad y belleza. Pues bien, fuera de los tópicos acerca de Antonio Machado como hombre bueno, por supuesto en el buen sentido de la palabra, lo que verdaderamente resulta de interés es la bondad que su poesía rezuma por todos los poros y en todos los planos discursivos, una bondad que se ejecuta no sólo mediante vías positivas, sino muy especialmente mediante vías negativas, esto es, vías críticas que alimentan en el lector una profunda emoción estética, una convulsión que no tiene que ver en absoluto con lo simplemente agradable. ¿Dónde radica la bondad y belleza del romance «La tierra de Alvargonzález? ¿Dónde radica la bondad y belleza, por citar un solo poema de Carvajal, de «Reflexiones de un español perplejo»?⁵². Para cualquier lector atento de la obra de uno u otro poeta, estas preguntas alcanzan el estatuto de interrogaciones retóricas. La palabra poética de Antonio Machado se ofrece, pues, como inteligente palabra hospitalaria a la que siempre acaba volviendo Carvajal precisamente por la solución allí dada a tan difícil ecuación planteada, tratando de emularla.

Otra lección machadiana bien aprendida por Antonio Carvajal podríamos nombrarla como la del sentimiento del paisaje.

⁵¹ *Ínsula*, núms. 506-507, febrero-marzo, 1989, pág. 38.

⁵² El poema pertenece al libro *Alma región luciente*, Madrid, Hiperión, 1997, el más importante de los publicados por Carvajal en la última década.

Para el poeta granadino, el paisaje no es un mero escenario ni un torpe elemento exterior decorativo como nunca lo fue para quien escribiera precisamente *Campos de Castilla* ni para quien tratara de aunar lo subjetivo y objetivo, haciendo del paisaje uno de los pilares de su proyecto poético de la palabra esencial en el tiempo. Para comprobar empíricamente lo que digo, basta con asomarse a mi antología de la poesía de Carvajal, *Una perdida estrella*, en la que presento los poemas seleccionados en diez secciones temáticas que se inauguran con una extensa parte dedicada al paisaje, paisaje que no es nombrado tampoco en vano. Carvajal, como Antonio Machado, no levanta paisajes poéticos míticos, sino que a partir de un mundo natural inmediato vivido en plenitud construye una poesía que no es un simple doblez verbal de lo exterior, sino el resultado de una proyección y un diálogo íntimo, moral y estético. Los poemas que nutren el primer bloque de la citada antología son resultado, pues, de una comprensión estética del mundo natural y de un diálogo con él en clave de autenticidad. Por eso, al igual que en Antonio Machado, Carvajal llega a titular algunos de estos poemas con los topónimos —es el caso de «Vega de Zujaira» y «Paso de Tíscar»—, para obrar consecuentemente en el lector, señalándole el espacio natural que le sirve de referente, si bien los poemas no *dicen* un simple paisaje, sino que construyen un verbal y humanizado paisaje, que trasciende lo real y el instrumento poético del simple realismo, esto es, los poemas acaban construyendo unos paisajes estéticos-ideológicos, de vocación autónoma, resultado de un estrecho *diálogo* con un mundo natural inmediato.

Pero no se agota aquí la presencia más que intertextual de Antonio Machado en la obra poética de Antonio Carvajal. Antonio Machado está presente también como temprano modelo, junto a Unamuno, de humanizado tratamiento de la figura de Jesucristo, de recurrente presencia de la cultura católica en su poesía y de poeta al que no le es ajeno, en su laicismo, el sueño de Dios. Carvajal, a pesar de su radical agnosticismo, mantiene también un intenso diálogo con el cielo negado y sueña machadianamente el sueño de Dios, produciendo una honda emoción la humanización radical a que somete a la figura de Cristo, tal como puede comprobarse en numerosos poemas seleccionados para la sección de *Una perdida estrella* que titulo «Del espacio celeste y del cielo negado». En fin, que Carvajal haya asumido, con mayor o menor conciencia, estas luces poéticas antoniomachadianas, a las que convendría

añadir la tendencia que en sus últimos libros muestra por la simplificación formal y por la búsqueda del solidario latido cordial, justifica plenamente su reconocimiento crítico con objeto de calibrar en concreto el calado y proyección estética e histórica del poeta de la palabra esencial en el tiempo. Por otra parte, si como hemos leído en la cita inicial del granadino, su corazón de poeta es una suerte de lúgano, pájaro que imita los cantos de otras aves, el hecho de producir estos ecos no merman su originalidad, porque lo que para él más vale de un poema es su autenticidad, el patrón que modula como propios los elementos de todo tipo que haya podido tomar de otros, significando a la vez efectivamente un desdoblamiento y una entrega.

Pues bien, efectuadas estas consideraciones generales, paso a dar cuenta en la parte restante del presente trabajo de los poemas más relevantes de Carvajal en los que la plural presencia de Antonio Machado se hace notar de modo patente. Así, en primer lugar, me referiré al titulado «Diferencias sobre el verso de Antonio Machado: *Estos días azules y este sol de la infancia*»⁵³, poema de nuestro interés escrito en 1964 y publicado en 1997. Lo compuso, como digo, en la primera mitad de los años sesenta cuando el joven e inédito poeta granadino andaba ensayándose con gozosos textos poéticos que poco más tarde nutrirían, tras una implacable selección, su decisivo primer libro *Tigres en el jardín*, publicado en 1968 en la prestigiosa colección El Bardo. El arranque del poema lo proporciona la lectura del libro *Poesías de guerra de Antonio Machado*⁵⁴, cuyo prólogo y selección estuvieron a cargo de Aurora de Albornoz, y más concretamente la lectura del soneto que comienza con el verso «Otra vez el ayer. Tras la persiana»⁵⁵, así como la del impre-

⁵³ Este poema, escrito en 1964, se publicó por primera vez en el libro-homenaje *El Instituto de Baeza a Machado*, Baeza, Instituto «Santísima Trinidad», 1997, págs. 17-18. Posteriormente, el autor lo ha recogido en su libro *Columbario de estío*, Granada, Diputación de Granada, 1999, págs. 43-45, libro que cuenta con una excelente introducción de Francisco Díaz de Castro titulada «Palabras para Antonio Carvajal».

⁵⁴ San Juan (Puerto Rico), Asomante, 1961. El libro le había llegado al poeta a través de unos familiares de Puerto Rico, a quienes Carvajal en signo de gratitud les dedica el poema: Agnes Fuertes y Francisco Carvajal.

⁵⁵ Este poema apareció junto con otros de Antonio Machado bajo el título genérico de «Verso» en la revista *Hora de España*, núm. XVIII (1938), págs. 5-11, habiendo sido incluido en la edición citada de Aurora de Albornoz y en otras numerosas ediciones.

sionante verso último⁵⁶ recogido en el título mismo de su poema. Carvajal efectúa una suerte de glosa vivificadora de la poesía de Antonio Machado, una poesía que en el caso de ese verso alejandrino suelto, «Estos días azules y este sol de la infancia», así como en la del soneto citado, comienza situándonos en el territorio del recuerdo de la infancia y de la intensa luz meridional que la presidía, recuerdo que recurrentemente vuelve a su cabeza ahora que el poeta siente cercana la muerte y ve a su país en fratricida guerra. El soneto, pues, se ampara en los recuerdos del jardín, del limonero, del azul del cielo y su dormido reflejo en la fuente⁵⁷, de su Sevilla natal mientras interpela al hermano ausente. En los tercetos, el poeta republicano participa de la común idea de la patria vendida por el otro bando a los alemanes, italianos y magrebíes, concluyendo con un canto al campesino andaluz. A partir de aquí, levanta Carvajal un largo poema de 69 versos, distribuidos en cuatro partes, en el que comienza dando cuenta en tiempo poético presente de la paz ambiental que se respira, cifrada la misma con preferencia en elementos de la vida natural, para dar un brusco giro al final de la primera décima, con la primera «diferencia» sobre el verso último:

Pero no son los mismos días azules
ni éste es el mismo sol que hubo en tu infancia.

La segunda parte es una glosa de los tercetos antes comentados, glosa poética que, tras referirse en clave crítica a un himno oficialista del régimen franquista, denuncia la venta de la patria por parte de la peor de las Españas:

Al pobre sol de carnaval vestido,
al pesado teutón hipotecado,
al sajón displicente malvendido,
al hambre mora antes entregado

⁵⁶ Sobre este citado verso puede verse el trabajo de Jacques Issorel, «Le dernier vers d'Antonio Machado», *Machadianas* (edición de Jacques Issorel), Perpignan, Université de Perpignan, 1993, *Marges*, 12, págs. 59-69.

⁵⁷ El viejo poeta no sólo vuelve al paraíso de la infancia, sino que recupera ocasionalmente los modos simbolistas de sus primeros poemas. Así, el verso cuarto del soneto, «el puro azul dormido en la fontana». Para un análisis del sentido de la práctica simbolista en Antonio Machado, puede verse, entre otros, el trabajo de Richard CARDWELL: «Espejo y sueño: La práctica simbolista en España», *La metáfora en la poesía hispánica (1885-1936)*, de Hans Lauge Hansen y Julio Jensen, editores, Sevilla, Alfar, 1997 págs. 19-35.

que al hijo desnutrido,
le alzaron aras, asolando lares,
encenegando mares,
desventrando montañas,
y hoy, por marcos, por libras, por dinares,
lo mancha lo peor de las Españas.

En la tercera parte del poema, el poeta glosa muy señalados versos de los cuartetos del soneto machadiano, los versos que recuerdan su Sevilla infantil y su luz e introduce la segunda «diferencia» sobre el verso último, demorándose en una aguda crítica de la religiosa y tradicional Sevilla franquista y de los valores de la misma, resultando poéticamente muy eficaz el uso de los elementos simbólicos que Antonio Machado empleara para caracterizar las dos Españas, la campana frente al yunque, en el primer verso de la misma, si bien ahora queda incumplido el deseo del poeta republicano —*¡yunque sonad, enmudeced campanas!*—, ante la realidad presente que Carvajal enuncia poéticamente así: *Campana al viento, el yunque silenciado*. Finalmente, la parte cuarta y última del poema, que incluye una nueva «diferencia» sobre el verso último, denuncia en clave poética la dictadura y sus excesos, su condición de enemigo interior que traiciona la patria, al tiempo que ofrece unos versos finales que suponen una hermosa relectura de *Campos de Castilla*:

¿Te fías
del azul de estos días,
del áureo sol?
 El enemigo acecha,
¡Alerta!
 ¡Alerta!
 ¡Alerta!
 Ya la nieve,
almendro en tierra, mariposa en río,
inicia su descenso
último, acorralada por los lirios,
derretida en las brasas de las gemas,
en la luna febril de los espinos,
delirante de siesta en las aulagas,
melada en el romero y en el tomillo,
igual que fue en los días de tu infancia
cuando creció a tu vera tu enemigo.

«Imagen fija», que se acompaña del paratexto que dice: *Ante mi retrato de barro hecho por Bernardo Olmedo*, de su libro *Serenata y navaja*⁵⁸, es un poema cuyo clima se inspira en los poemas paisajísticos del Duero y recuerda el poema de Antonio Machado «Al escultor Emiliano Barral», en ambos los sujetos poéticos dan cuenta de sus reacciones al observar cómo de la piedra y del barro respectivamente van surgiendo sus retratos tridimensionales. No obstante, este texto, con ser hermoso, no alcanza la dimensión machadiana de los incluidos en el libro *Testimonio de invierno*, cuyo título posee ya una clara simbolización al ser el invierno la estación final, la que simboliza la soledad y la muerte, significando el mismo el comienzo de una nueva dirección poética en Carvajal, cuya orientación es meditativa, de mayor sobriedad expresiva, que da entrada a elementos referenciales de su propia e inmediata geografía vital y que cala de desolación la mayoría de los poemas. Consta el libro de tres secciones, «Enero en las ventanas», «La presencia lejana» y «Una figura herida». Pues bien, en esta última aparecen tres poemas titulados de igual modo, «Una figura herida», siendo el segundo de los así nombrados el de nuestro interés. Los dos poemas restantes del libro de clara huella antoniomachadiana se titulan «Testimonio de invierno» y «Los labios que soñara».

«Una figura herida» es un título pictórico, pues alude a aquello que representa un cuerpo humano en su forma exterior. El adjetivo necesita poco comentario más: la humana figura vista a determinada distancia aparece afligida. Este título en tanto que nombra la sección poética tercera de *Testimonio de invierno* nos pone sobre la pista acerca de cómo se siente el sujeto poético, de cómo *desdoblada* su imagen, vista a cierta distancia por medio de los recuerdos urdidos por una angustiada situación presente o mirada en el espejo verbal del poema, aparece como una figura herida. Ahora bien, en el poema segundo de los así titulados, el poeta por medio de la figura herida de un viejo poeta como Antonio Machado, que le va suministrando algunos motivos temáticos e intertextos, termina no sólo tratando poéticamente la figura de ese poeta, sino también, por proyección, la propia del sujeto poético, de lo que da la clave el verso último: «su palabra dolor en otra herida». Aclarado este aspecto inicial, podremos adentrarnos en los 26 versos del

⁵⁸ Barcelona, Saturno, 1973.

poema, que guardan cierta regularidad endecasilábica y acento dominante en la sexta sílaba, roto en el verso 23, que lo tiene en la quinta, como modo, probablemente, de enfatizar los contenidos conclusivos que a partir de ese verso ofrece el poema. Pues bien, el poeta señala el hastío que esa figura muestra una vez sostenida la mirada frente a «la faz terrible», que Gaetano Chiappini interpreta como la muerte, y cómo buscó consuelo en los hombres y se proyectó en la naturaleza y en el cielo y cómo hurgó ya viejo en los recuerdos del padre y cómo, finalmente, marchó entre exiliados a otro exilio, para concluir con cuatro impresionantes versos que valoran al poeta en su verdad y bondad auténticas, tal como puede leerse en el poema que transcribo completo:

Cara a cara miró la faz terrible
y el rostro no volvió ni hurtó los ojos.
De aquella lid sin luz quedóle un hielo
de bello nombre y dura huella: hastío.

Buscó en los hombres paz, buscó en los hombres
la hospitalidad que no le pudieron
ofrecer, la amistad que raras veces
aplacó su inquietud.

Miró los campos,
las colinas, las cumbres, las estrellas,
y definió su angustia como amor,
como tristeza.

Vuelto el rostro un día,
los ojos de su padre vio en su frente
posarse con piedad. Gritó. Y el grito
fue un estertor postrero de caduco
viejo entre cuyos labios la sed pone
algo así como hervor, lágrima acaso.

Se le vio caminar entre exiliados
hacia otro exilio, y en el breve espejo
que retuvo sus ojos un instante
algo entregó de sí que alguien persigue.

Ni duende, ni ángel, ni gracia tuvo,
pero estuvo habitado de verdad
con la desolación del hombre bueno,
su palabra dolor en otra herida.

Chiappini nos proporciona en su citado trabajo un rastreo textual para dar cuenta de los poemas que han suministrado los principales intertextos y motivos temáticos a Antonio Carvajal. En todo caso, yo quiero destacar el eficaz uso de un verso del poema «El crimen fue en Granada», escrito por Machado a partir de la noticia del asesinato de Federico García Lorca, verso que comienza «Se le vio caminando entre fusiles». Pero, sobre todo, lo que el crítico italiano aporta es una aguda interpretación desde su conocimiento del autor de *Soledades* que, dado el juego especular del poema, sirve para caracterizar también al poeta de Granada. Llama la atención sus consideraciones sobre el hastío, el mirar y el ver machadianos, tan recurrentes, la piedad paternal, etc., a las que remito. No obstante, no puedo dejar de citar la reflexión que introduce sobre la significación de Carvajal y de su poema: «Carvajal le sigue en su búsqueda fuerte y resuelta [...] Testimonio directo y sostenido sobre admirada y auténtica admiración y solidaridad, no juicio crítico. Sin embargo, la actitud de Machado y su temperamento coinciden con su poética y con su mundo (del sentimiento y del rigor moral)». En efecto, este poema es testimonio, un testimonio por cierto de invierno.

«Los labios que soñara» es el título de un poema de este mismo libro, título tomado por Carvajal de Antonio Machado, poema que dedica al escultor Jesús Martínez Labrador, por razones que se desprenden de lo que expongo a continuación. El interés machadiano del poema estriba en que el sujeto poético, tras unas emocionadas y densas primeras estrofas que dedica, en tiempo pasado, a recordar el ambiente de invierno último que le rodea a él y al escultor que le está haciendo un dibujo, reconoce en una determinada fase del mismo y tras un trazo no el dibujo de su boca, sino el de la boca de otro poeta, el amado poeta Antonio Machado, lo que le llena de rubor y de halago, conmoviéndole esta fusión, esta boca que no es sino una «rosa de fuego» en el todavía blanco invierno. El poema acaba así:

Era el atardecer de un día con nombre
de un añorado amigo y yo miraba
sobre el blanco papel –blanco y tan duro–
aparecer mi rostro por tu mano.

Y, al dibujar mis labios, vi la boca
de otro poeta amado que decía
mi silencio.

Un rubor que en sólo el alma
de quien sintió el hallazgo como halago
pudo arder, me abrasó:

Rosa de fuego
florida ante colinas aún nevadas,
hecha con la emoción de otras palabras
que ya puedo repetir como mías.

Estos sentidos ecos machadianos no se terminan aquí, pues Antonio Carvajal, al igual que el viejo poeta de la palabra esencial en el tiempo, ha escrito madrigales y lo ha traído sutilmente a su poesía en múltiples ocasiones. Pero, a la vista de los anteriores poemas brevemente presentados, poco van a añadir a la deuda de gratitud lectora y a la comunión estética que nuestro poeta de Granada mantiene con Antonio Machado. No obstante, no quiero terminar este trabajo sin aludir a un último poema titulado del mismo modo que el libro al que pertenece, «Testimonio de invierno», por cuanto Carvajal efectúa en él una transposición de elementos machadianos como medio de llenar de eficacia estética su poema, un poema de cierto hermetismo, en el que el sujeto poético plantea la dolorosa cuestión de la juventud y de la vejez, de la inmortalidad y de la certeza de la finitud existencial, haciendo que los intertextos machadianos de perfil paisajístico signifiquen poéticamente el paisaje de un rostro, de una cabeza, un rostro y una cabeza, coloreados según dictan las leyes del tiempo: las plateadas canas y la rubefacción. El poema concluye de este modo:

Hablan y nos subyugan sus ideas;
mucho tiempo después, tal lento oboe
meloso en los cristales de la escarcha,
evocamos sus timbres, su manera,
pero no conseguimos recordar
las melodías.

Y de aquel mensaje
que no supimos escuchar, una noticia
sombria le queda al corazón:
«Mañana, tú».

Colinas plateadas,
grises alcores, cárdenas roquedas,
por donde traza un río,
nuestra vida, su curva de ballesta

en torno a otro dolor, otra esperanza,
aun sin saber si acaso habrá un mañana.

Las luces poéticas y los ecos antoniomachadianos que acabo de exponer nos están hablando del sentido profundo que Carvajal tiene de la cultura y de la cultura literaria como algo que va más allá de ser un fin en sí mismo, esto es, nos hablan del valor que para él alcanza la cultura como una elaborada respuesta humana para la vida. No es casualidad la devoción lectora que siente Carvajal por el poeta que apostó fuertemente por la vida. Así pues, estas presencias no son resultado de un exhibicionismo cultural y erudito, sino consecuencia de una vivificación y en todo caso resultado de quien en algún momento descubrió que su boca era también otra boca. La luz de Antonio Machado ilumina esta poesía. La luz de esta poesía ilumina al poeta habitado de verdad que es Antonio Marchado. En todo caso, uno y otro poeta son dos rosas de fuego intenso en el blanco invierno de los días.

SIETE VECES SIETE (ACERCA DE LA POESÍA
ÚLTIMA DE ANTONIO CARVAJAL)

Tengo para mí que con mucha frecuencia el escritor empieza a depurarse a partir del momento en que (...) deja entrar una gran dosis de incertidumbre en sus opiniones y en sus doctrinas, tanto como en sus métodos de trabajo y en sus criterios estéticos se vuelve más riguroso y exigente.

Juan Benet, *La inspiración y el estilo*.

1. Aspiro a que esta entrada benetiana sirva para que el lector empiece a hacerse una idea de por dónde van los tiros poéticos últimos del granadino Antonio Carvajal. A mí, desde luego, violentado y extrapolado de su matriz el texto citado, se lo apliqué de inmediato a nuestro poeta, pues él no sólo no ha bajado la guardia en lo que es su exigente trabajo creador sino que la ha fortalecido en los últimos libros, a pesar de los tiempos que se viven y a pesar de las incertidumbres y dudas que llenan nuestra madurez social. De ahí que en su reciente «Arte poética» (María Victoria Atencia y Antonio Carvajal, *Poetas en el aula*, Sevilla, Consejería de Educación, 1993, pág. 20) comience reafirmandose en la necesidad de establecer un depurado control de la creación:

Arte poética,
lección primera:
cuerda y tijera.

Ahora bien, tal depuración no debe dar en unos resultados poéticos unívocos, sino que éstos deben ser tan mudables y engañosos como exactos y únicos,

Arte poética,
lección segunda:
Que la palabra sea
como la luna,
mudable y engañosa
y exacta y única.

El último Antonio Carvajal, pues, tan dialógico y poéticamente variado, nutre, creo, su mejor y más genuina voz poética, una voz que, *velis nolis*, se viene haciendo escuchar desde hace una treintena de años.

Es un poeta de viva palabra, de poética viva, atenta a la vida misma y no un constructor de artificiosos artefactos retórico-verbales, tal como podemos leer en el poema cuyo primer verso es «Quizá de la poesía sea yo el mejor obrero», un poema reflexivo que suministra ciertas claves al lector acerca del principio creador básico o fuerza motriz de su poesía, una poesía concebida más como medio que como fin en sí, una vía de (re)construcción y (re)conocimiento de la propia experiencia vital. El propio poeta, pues, ha suministrado de palabra y de obra unos poemas que arraigan fuertemente en este principio, sin que por ello baje la guardia de la alta tensión creadora que soporta para que éstos no desfallezcan ni pierdan en su calidad estética ni, en consecuencia, acaben devaluados éticamente. Por esta razón, puedo afirmar que la madurez de nuestro poeta radica en querer resolver la difícilísima ecuación poesía=vida, y en ella implícita la de estética=ética, afirmación esta con la que pretendo colaborar en el proceso de clarificación de ciertas verdades a medias, medias mentiras, que tópicamente arrastran algunas interpretaciones de la poesía carvajaliana. Pero no solamente se plantea de manera abierta la capital cuestión vida y poesía o verdad y belleza vitales y belleza verbal en este poema. Si leemos «En el cuaderno de Fina Cabezas», uno de los poemas recogidos en *Poetas en el aula* (pág. 16), lograremos percatarnos de una nueva modulación poética de tan hondo problema según la cual hace prevalecer explícitamente la vida sobre la palabra:

Si mi pluma valiera
lo que valen las flores
que hasta esta tarde estaban escondidas
a la mirada, diera
por ellas –ruiseñores
de luz– todas mis rimas encendidas.
Y así te ofrecería
algo más que un poema:
la vida misma que su curso sigue.
Tal vez llegue ese día
que por dentro me quema
y convertirse en verso no consigue.

2. Efectuadas estas consideraciones preliminares, paso a ocuparme concretamente de su poesía última. Lo haré en esta ocasión aproximándome a *Miradas sobre el agua* (Madrid, Hiperión,

1993). Pues bien, debo comenzar justificando las razones que me han llevado a titular estas notas de lectura de tan aritmética manera. Aunque *Miradas sobre el agua* es un libro de libros o un libro que ampara en su unidad editorial o más que editorial, unidad al cabo, diferentes partes autónomas, como ahora veremos, tiene una calculadísima estructura septenaria que afecta para empezar al título mismo que, medido, es un perfecto heptasílabo como heptasílabos son también los títulos de alguna de sus partes «Rimas de Santafé», «Rimas desde otra luz» y «Vísperas de Granada». «Siete veces siete» responde, pues, a la necesidad de hacer caer en la cuenta al lector del tan depurado como exigente sentido constructivo —«cuerda y tijera», recordemos— que cala la madurez poética de Antonio Carvajal, uno de los más grandes arquitectos de la palabra con que contamos. Comprobémoslo: el libro consta de siete partes —«Rimas de Santafé», «Rimas desde otra luz», «Correspondencia», «Vísperas de Granada», «Elegías», «Salmos» y «Paráfrasis de las Siete Palabras de Cristo en la Cruz»—, integradas por, respectivamente, catorce, catorce, siete, siete, catorce, siete y siete poemas que suman en su totalidad setenta poemas (no incluyo el soneto de la emocionada dedicatoria, pues va exento del resto del libro), de los que más de la mitad son sonetos, esto es, poseen catorce versos (la estructura septenaria se repite obviamente en los múltiplos de siete).

A la hora de interpretar tal estructuración básica, no debemos caer en explicaciones simplistas que hagan sobresalir la dimensión caprichosa del poeta, porque en cualquier caso los caprichos creadores pasan a desempeñar una función simbólica en las prácticas culturales, una significación añadida que puede llegar a contradecir incluso la voluntad creadora, lo que hace suponer que tal gratuidad aparente tenga en definitiva un valor histórico. Por esta razón, los juegos en poesía, si es que lo fueran, terminan siendo una especie de ruleta rusa literaria, sin olvidar claro está que acaban por entrar en contacto con una larga cadena de símbolos que siembran de oscura significación nuestra memoria histórica. No debe ser mero azar en este sentido que el techo del Salón de Embajadores de la Alhambra —recuérdese la serie de poemas de tema alhambrista incluida en *Testimonio de invierno* bajo el hermoso y sugerente título heptasílabo de «La presencia lejana», así como la mirada poética sobre el agua en los poemas «Estanque entre arrayanes» y «Patio de los arrayanes»— represente en su magnífica carpintería la bóveda del cielo, las siete esferas celestes, en series de paños de madera de cedro

cubiertos de lacería y uno cerrándolo, con gran cubo de mocárabes en el centro, todo sembrado de figuras estrelladas, tal como explica Gallego Burín, en su actualizada edición de *Granada (Guía artística e histórica de la ciudad)* (Granada, Don Quijote, 1982, pág. 86). Tampoco es casualidad que tal visión septenaria del mundo empape no sólo la cultura árabe sino también las culturas judía y cristiana, tan particularmente importante esta última en nuestro horizonte así como en el propio del libro (el soneto de la dedicatoria, «Salmos» y «Paráfrasis de las Siete Palabras de Cristo en la Cruz», por ejemplo). No es casualidad, finalmente, que tal ordenación septenaria, que en el caso de la poesía de Carvajal está presente desde el principio, tal como supo ver Rafael Valverde en su inédita memoria de licenciatura, *Aproximación al ángel en la poesía de Antonio Carvajal* (Universidad de Granada, 1986, págs. 23-24), se refuerce con datos de la experiencia: «El siete, número mágico, está presente en la cultura cristiana-occidental desde muy antiguo, su valor simbólico viene dado desde el Génesis –los siete días de la creación–, la fórmula bíblica del perdón recomendada por Cristo –setenta veces siete–, y se refuerza con datos de la experiencia, como la duración de las fases de la luna, los días de la semana y (...) la escansión de la vida en periodos de siete años». Así pues, el orden formado por siete elementos posee un simbolismo tan variado como complejo que, según expone Cirlot en su conocido *Diccionario de símbolos* (Barcelona, Labor, 1991, pág. 405), tiene su fundamento último en las siete direcciones del espacio, resultando ser cristalización de un orden celeste. En síntesis, «el siete se considera como símbolo de la transformación y de la integración de la gama de jerarquías en su totalidad; por ello hay siete sonidos en la escala habitual, siete colores en el arco iris, siete esferas planetarias y siete planetas que les corresponden».

Planteadas, más que resueltas, las cuestiones relativas a tan calculado orden septenario, pasaré a ocuparme tanto de las partes que constituyen el poemario como del posible sentido de su teresiano título, pues el libro se abre con una cita de Santa Teresa donde se lee: «Me paso mucho tiempo mirando el agua y no sé qué es».

3. *Miradas sobre el agua* está integrado por las siete partes citadas que en algún caso llegaron a tener una proyección pública y/o vida editorial propia. Así, por ejemplo, «Rimas de Santafé» (1990), que se editó con serigrafías de la pintora María Teresa

Martín Vivaldi; «Vísperas de Granada» que, con música de José García Román y por encargo del Ayuntamiento de Granada, se concibió para integrarse en un proyecto común de la ciudad de Granada y los festivales de Aviñón y Hammamet; y «Paráfrasis de las Siete Palabras de Cristo en la Cruz», también de encargo, leída por el poeta entre los cuartetos de Haydn, en el concierto conmemorativo del quincuagésimo aniversario de la marcha de Manuel de Falla de Granada a la Argentina, celebrado en Granada el 28 de septiembre de 1989. Pues bien, estas partes junto con las «Rimas desde otra luz», «Correspondencia», «Elegías» y «Salmos» integran el libro que alcanza así una estructura de cancionero.

Ahora bien, tal estructura en este caso, frente a a lo que suele ser una simple acumulación de series poéticas, provoca una significación global cualitativa. De ahí que, así lo creo, sea algo más que un cancionero amoroso al que se le añaden «Vísperas de Granada» y «Paráfrasis de las Siete Palabras de Cristo en la Cruz» para darle una dimensión trascendente, según expone García de la Concha en su crítica del libro (*ABC Cultural*, 12 de noviembre, 1993, pág. 8). *Miradas sobre el agua* reúne una serie de partes, con su diverso sentido contrario entre sí a veces y común orden septenario, lo que le da una unidad superior. Por otra parte, la dimensión trascendente del libro proviene de todas y cada una de sus partes, pues éstas tienen en común, aparte de un por lo general sostenido tono elegíaco –cancionero «doloroso» de amor ha sido considerado por algún crítico–, ser consecuencia de una concepción de la palabra poética como superior y salvadora práctica estética. Las partes se complementan además internamente entre sí –no olvidemos que un poeta tan depurado no actúa a la ligera quitando y poniendo poemas ni necesita «fabricar» un libro más, dado el volumen de su obra–, no sólo por razones de reiteración temática o mantenimiento del ya referido tono elegíaco, sino muy especialmente por ser consecuencia de una tensión creadora que ya pone su acento en la dimensión personal o ya se pone en el lugar del otro, ya escribe desde su propia necesidad o ya lo hace desde un tema impuesto. Así se explican y complementan mutuamente, por ejemplo, las «Rimas de Santafé» y «Rimas desde otra luz» con «Correspondencia», partes en que el amor es tratado desde la propia experiencia o tomando como base la experiencia ajena, respectivamente; también, «Vísperas de Granada», de tema obligado, con ese juego de «voces» y tono épico, con «Elegías» cuyos poemas son autorreferentes; y, finalmente, las dos

partes de inspiración religiosa del libro, «Salmos» por suponer la interiorización con aparente fe católica de la «Paráfrasis de las Siete Palabras de Cristo en la Cruz», parte de encargo escrita pensando no sólo en la obra de arte ajena –los cuartetos de Haydn– sino también en los textos bíblicos del Nuevo Testamento.

Por otra parte, a la hora de explicarnos el posible sentido de la dimensión religiosa de estas dos partes, de clara base cristiana, en un libro escrito por un poeta agnóstico, conviene tener en cuenta no sólo la próxima tradición literaria (la de Unamuno y, muy especialmente, la de Antonio Machado) sino también la inevitable presencia de esa religión en el horizonte de nuestra cultura, de la que se sirven propios y extraños, creyentes y no creyentes, para «reflexionar sobre la muerte –sobre la vida– como agonía», por decirlo con palabras del poeta Rafael Juárez dirigidas al autor del libro en una carta.

Toda vez que he puesto el acento crítico en mostrar los aspectos unificadores del libro, reconocida eso sí la autonomía funcional de cada una de sus partes, voy a dedicar el resto de mi atención a tratar de los mismos, dejando para otra ocasión la explicación y seguimiento de los poemas en su lógica interna. Para comenzar, nada más oportuno que referirnos al elemento unificador por excelencia que nombra al todo tomando su sentido de las partes: el título del poemario. *Miradas sobre el agua* constituye un título de muy alta concentración significativa por cuanto hace uso de uno de los símbolos de mayor presencia y calado en nuestro horizonte cultural. Si el poeta se apropia de las palabras de Santa Teresa, está claro que es para subrayar el valor del agua como símbolo de lo oculto, secreto o desconocido o incluso símbolo del juego de la realidad y de su reflejo, cambiante imagen fugaz de sí misma, de lo que existe y no existe. Así pues, los poemas-miradas constituyen vías estéticas de conocimiento de una realidad cambiante e inasible, oculta o secreta, de una realidad en cualquier caso efímera, tal como expone abiertamente en el soneto «Como un ciprés erguido en medio la mañana». *Miradas sobre el agua* puede interpretarse, pues, como intentos de conocimiento –y goce frutivo subsiguiente– por vía estética –de ahí el empleo del plural ‘miradas’ para amparar a todos y cada uno de los poemas– de la vida, lo que explica el uso del singular ‘agua’, símbolo por excelencia de la vida, como he dicho.

Ahora bien, cómo ignorar otros valores simbólicos de validez general y particular que ampara: el agua en tanto que pro-

fundidad insondable; en tanto que superficie especular en la que contemplarse a sí mismo, narcisianamente o para indagar en el flujo del inconsciente; en tanto que principio y fin de todas las cosas, que acoge su estado preformal o su disolución definitiva, entre muchas otras. Pero, además, la presencia de este símbolo en el poemario se distribuye, con muy diversos valores textuales, valores sustantivos o adjetivos, en forma de río (págs. 18, 85), en forma de profundo río negro con el que compara su alma (pág. 15); en su quietud especular (pág. 65); en quieto estanque, cuajando la alegría de un momento (pág. 39); en charco frío, metáfora de su particular estado (pág. 94); oculta en pozo, símbolo de soledad definitiva (pág. 81); rosigando en la acequia, metáfora de continuada melancolía (pág. 28); o en forma de nieve, con diversas tonalidades simbólico-metáforicas, entre las que se apunta la del poeta que se deshace en el líquido de sus versos (págs. 18, 64, 66, 68, 78); en forma verbal de lluvia benefactora (págs. 25, 38, 74, 91, 103); o saciadora y abundante fuente (págs. 22, 27, 47, 78); o mar, poderosa totalidad ignota e ingobernable (págs. 27, 54, 74, 82); o nube, negativo elemento interpuesto (págs. 22, 33, 44, 91); o escarcha, metáfora de apagada quietud, de soledad y muerte (págs. 61, 77); o rocío (págs. 84, 94); o, si ampliamos con generosidad crítica este círculo, llanto (págs. 11, 21, 84, 91, 95, 104, 106) y lágrimas (págs. 37, 67, 76, 85, 103, 104, 105).

A partir de aquí, a partir del dialéctico cruce de elementos simbólicos y construcciones metafóricas particulares, podremos entrever los valores últimos de ese macrosímbolo que es el agua, así como podremos comprender también dialécticamente en más acertada medida la impresionante paráfrasis poética de la quinta palabra de Cristo en la cruz, *Tengo sed* (pág. 103), de la que me ocupo a continuación en este libro. Así como la paráfrasis poética sexta, *Todo acabó*, en la que el llanto se vierte hacia dentro (págs. 104-105). O también el poema cuyo primer verso es *Al fin, se dijo, lloverá esta tarde* (pág. 25), en el que nos pone a temblar la mirada verbal del poeta con los ojos secos.

4. *Miradas sobre el agua* es, pues, un libro de absoluta madurez y de clara lucidez poéticas, un ancho y reposado libro, como corresponde al cauce medio del río de la vida del poeta, cuya poesía, alimentada por la existencia-experiencia, resuelve magistralmente las difíciles ecuaciones que, redivivas, se plantean entre

la poesía y la vida, entre el poeta y el hombre, entre el artista y el artesano-artífice, entre la tradición y el cambio poéticos, entre lo particular y lo universal, entre lo intrascendente y lo trascendente. Se trata de una poesía tan vitalmente sincera como eficiente constructora de la sinceridad poética; una poesía que tanto orienta nuestra atención lectora a cuanto significa como tira de nosotros hasta enredarnos en su propio tejido verbal; una poesía emocionada y emocionante, elaborada al artístico calor de la verdad del poeta, una verdad vital que, cada vez más desdibujada y reducida en sus contornos, se levanta sobre los pilares del amor, de la amistad, de la solidaridad, de la belleza natural y bondad humana efímeras –con angustiada conciencia de la cara oculta, con dolorida conciencia de las miserias del hombre (léase el poema que comienza con el verso *Miré la honda miseria de los hombres* o la paradigmática segunda estrofa de «Madrigal de invierno, I»)– vividas en su corta plenitud a través de los cinco sentidos, con especial protagonismo de los sentidos del tacto y de la vista (no se olvide a este respecto el título del libro). El poema que comienza con el verso *Gozaba de otra vida en las tinieblas* (págs. 46-47) resulta hartamente elocuente en este sentido, pues en sus ocho estrofas alcanzan protagonismo poético todos y cada uno de los sentidos (de la primera a la quinta estrofa) y se expone abierta toda una concepción de la vida, del amor-amistad y de la solidaridad (tres estrofas últimas).

El muy culto y en ocasiones culturalista⁵⁹ poemario, como pone de manifiesto la presencia de intertextos mediante los que hace suyos textos bíblicos (págs. 99-106), versos e imágenes de Heine (pág. 18), Machado (pág. 25), Quevedo (pág. 104), entre otros, parece obedecer, pues, a una poética que concibe su discurso más

⁵⁹ Entiendo por poesía culturalista aquella poesía que toma como referente y, en su caso, material de elaboración poética la realidad de la cultura –literaria, musical, pictórica, filosófica, etc.– en proporción importante. El culturalismo no es, pues, un fenómeno bueno ni malo, sino la consecuencia lógica de la compleja realidad cultural que vivimos. No es, pues, por sí mismo, un defecto o vicio literario. Ahora bien, las que sí resultan conseguidas o estéticamente fallidas, logradas o hipertrofiadas torpemente son las prácticas concretas culturalistas. Decir, por tanto, que la poesía de Antonio Carvajal posee una dimensión culturalista importante es, en primer lugar, denotar la realidad de una práctica y, en segundo –lo afirmo con rotundidad– valorar positivamente tal dimensión. No puede decirse lo mismo de algunos poetas novísimos (v. a este respecto Ignacio PRAT: «Siesta en el mirador», *Cuadernos del Mediodía (Suplemento de las Artes, Ciencia y Cultura de Diario de Granada)*, núm. 87, Granada, 30 de noviembre de 1984, pág. 15).

como medio que como fin en sí mismo —léase si no la segunda estrofa del poema que comienza *Si alguna vez perdiera la esperanza* (pág. 57)—, más como vía de reconstrucción y reconocimiento de la propia experiencia vital que como artefacto estético, lo que lo sitúa en la estirpe del más hondo lirismo hispánico.

Tal vez esta poética ayude a explicarnos la razón de la abundancia de figuras lógicas como el símil y de tropos como la metáfora, ejes retóricos del poemario junto a las propias del plano fónico, que con tanto acierto le han preocupado siempre al poeta, constructoras básicas de la imaginería del libro, brazos intelectivo-sensibles del poemario por vía de la sorpresa que, en su generalidad, huye del hermetismo, pretendiendo facilitar la comunicación estética de un conocimiento y experiencia de la realidad, poniendo para ello casi siempre en uno de los planos, ya comparativos ya identificados, el referente de la vida natural en sus más esenciales, desnudas, simples y más próximas —granadinas— formas, lo que le resulta tan grato como eficaz al poeta: la suave brisa, los frutos en el árbol, el transcurrir de un río, una planta que florece, las sucesivas luces del día, los aromas, los rumores y diversos estados del agua, la noche, la luna, los pequeños animales, por citar sólo algunas de ellas.

El manantial de la poesía de Antonio Carvajal resulta inagotable. De ahí que cualquier aproximación que hagamos siempre termine siendo limitada e incompleta. Nuestro libro exige además mayor atención crítica. Son muchos los aspectos que se ofrecen a nuevas indagaciones. El libro es variado y complejo en su red verbal, en su construcción rítmica, como ya he dicho; rico y dialéctico también en motivos temáticos. Finalmente, el libro es sugerente por las «voces» entrecruzadas y contradictorias del poeta, la angustiada y perdida voz y la esperanzada y abierta, la voz materialista y la voz sedienta de trascendencia, la voz de ecos existencialistas y la depurada voz que construye la salvadora belleza verbal, voces que producen un efecto dialógico de consecuencias ideológicas más que personales. Pero es más, hay partes concretas especialmente significativas en este sentido, «Vísperas de Granada» es el caso, pues, como ha sabido ver Rafael Juárez, aúna poesía lírica, épica y dramática por, respectivamente, su contenido, su tratamiento y su estructura, por lo que se opone al monologismo monocorde y monotemático y ofrece tratamiento «de aparente enfrentamiento entre dos culturas (...) en fin, reflejo de la situación del poema: la guerra de Granada»,

dando voz a los que no quieren la guerra. Finalmente, no quiero terminar sin aclararle las cuentas al lector. El resultado de siete veces siete es cuarenta y nueve. Pues bien, esos son los años que tenía el poeta cuando preparó esta publicación, coincidencias –¿coincidencias?– de la vida.

(1994)

DEL POEMA «TENGO SED», DE ANTONIO
CARVAJAL

Durante mi estancia en la Universidad de Copenhague como profesor visitante, mis alumnos me pidieron para su revista estudiantil, *Spanskroret*, que mantenía una sección titulada «El poema del mes», que les ofreciera un poema seleccionado por mí y que les razonara el porqué de la selección, sin más añadidos eruditos ni críticos. Pues bien, me decidí por el poema «Tengo sed», de Antonio Carvajal, cuyo texto completo es el que sigue:

Desde lejos escucho unas voces clamando.
No sé qué dicen. Tengo mi corazón vacío.
Desde lejos los miro. Sé que me están mirando.
No sé qué miran. Tengo mi corazón vacío.

Desde la cima estoy sangrando, estoy clamando
y sé que no me escuchas, que me dejas, Dios mío.
Y sé que tú me miras. Sé que me estás mirando.
Pero no sé qué miras al mirarme, Dios mío.

Y tengo sed. Y tengo la boca como llaga,
la boca como tierra por la lluvia negada,
el alma como llaga de la tierra sedienta.

Y es mi cuerpo sin lágrimas una boca, una llaga,
una tierra reseca por la lluvia negada,
y es un alma sin Dios, pero de Dios sedienta.

La justificación fue la siguiente: El poema pertenece a «Paráfrasis de las Siete Palabras de Cristo en la Cruz» incluida en el libro *Miradas sobre el agua* (Madrid, Hiperión, 1993). Se trata de un soneto. El poema me gusta y emociona, qué duda cabe, por razones múltiples, de las que en algún caso no podría dar explicación. De todos modos y con la brevedad lógica, intentaré dar cuenta de algunas de ellas.

Una razón importante es que plantea desgarradamente, en su pulcritud formal –la estructura paralelística del texto, las dos partes en que se divide, coincidentes con los cuartetos y tercetos, el ritmo *in crescendo*, etc.–, primera condición para que un poema *funcione* en la recepción, la muy extendida contradicción humana que surge del deseo o sed de trascendencia y de la conciencia de que nada hay fuera de la vida misma, esto es, dicho con otras

palabras, conciencia de la inanidad celeste. Pero resulta aún más emocionante por cuanto el poeta en su agnosticismo emplea los materiales de la tradición cristiana, humanizando hasta el extremo, al modo machadiano, la figura de Cristo que, agonizante en la cruz, palpa su humana y definitiva soledad ante la muerte. El poeta emplea en el poema el macrosímbolo del agua para referirse a la trascendencia, agua que ni siquiera está presente en el cuerpo de ese hombre crucificado, pues se ha quedado ya sin lágrimas y la sangre mana de su cuerpo. Finalmente, resulta también emocionante comprobar cómo la voz del poeta con sus ecos existencialistas busca en la salvadora belleza verbal paliar esta soledad de origen, lo que supone resolver magistralmente la ecuación entre ética y estética, salvándose él mismo y salvándonos a los lectores momentáneamente gracias a la palabra poética.

(1996)

DE UN MANANTIAL SERENO: ACERCA DE *ALMA*
REGIÓN LUCIENTE, DE ANTONIO CARVAJAL

Alma región luciente (Madrid, Hiperión, 1997), el último poemario de Antonio Carvajal, es un libro, para decirlo sin rodeos, excelente, un libro pulcramente editado, como es costumbre de la casa editorial, agudamente prologado por José Antonio Muñoz Rojas y hermosamente ilustrado con dieciseis viñetas de la pintora Marite Martín-Vivaldi, de finísima factura, con las que de modo sucesivo se van abriendo e iluminando, esto es, aportando su luz plástica, las distintas secciones y poemas que integran el libro. A saber: «Dos cúpulas: Granada», «Episodio en Poqueira», «Instrucciones para estar como una rosa», «Patio cerrado», «El deseo es un agua», «Hospital en silencio», «Ecos», «Tres movimientos y una mudanza», «Reflexiones de un español perplejo», «Dos marcas», «Salvación de la tierra», «Una excursión campestre», «La puerta de arrayán», «La parra de Leucodía» y «Lluvia en La Quintería».

La verdad es que esperaba desde hace meses su publicación, pues desde que tuve la oportunidad de conocer el original muy lejos de España, en un todavía luminoso otoño danés, me percaté de su hondura y calidad, del paso firme que venía a suponer en el caminar poético de su autor, un caminar tan vivo que resulta difícilmente previsible y clasificable, cuya trayectoria no conoce concesiones ni brindis al sol de ninguna mediocridad lectora o crítica por halagadoras que éstas puedan resultar en su inmediatez. Pues bien, ahora, con el libro entre mis manos, consagradas las palabras por los tipos y las todavía embriagadoras tintas de impresión, tras la lectura atenta y reposada como resulta conveniente para esta poesía, lo que resultó una impresión inicial ha llegado a convertirse en un claro juicio valorativo: se trata en efecto de una poesía excelente que, acompasado su paso al de la vida de su creador, ha ido machadianamente brotando de un manantial sereno, aunque agitándose turbulentamente en ocasiones, poesía de madurez, de aceptación experta de las luces y las sombras de la vida, lo que supone una actitud poética de vigilia, de meditación y depuración y control del magma prepoético. Esta actitud ante la vida y la poesía explica por ejemplo que algunos poemas se vuelvan sobre sí mismos, sobre lo que supone su quehacer, se llenen de autorreferencialidad y, aprovechando la sombra verbal de un claustro y la compañía de un callado interlocutor cómplice, en presente poético de indicativo,

es el caso de «Patio cerrado», el poeta, lo que no resulta muy frecuente en él, nos ofrezca una meditación sobre el patio cerrado de la poesía, proporcionando al lector ciertas claves poéticas que facilitarán su lectura efectiva. Por eso, antes de introducirnos en otros aspectos del libro, no me resisto a citar un fragmento del poema en el que se establecen esencialmente los alcances y límites de la comunicación poética, en el que el poeta se reafirma en una concepción de la poesía como un reparador discurso estético que responde a un acto de verdad y de conocimiento tan necesitado finalmente de un lector cocreador:

Ya sabemos de coro que las almas
no se pueden mostrar sino en vislumbres,
que no hay palabras suficientes, que,
aunque tintos con sangre de los días,
rotos de voz y ardidos de esperanza,
los poemas no alcanzan el prodigio
de transfundar un alma en alma ajena.

(...)

Breve sol, fácil pájaro, humo tenue:
¿qué más podemos esperar, qué gozo
mayor puede ofrecernos un poema
que ver cómo conmueve un aterido
corazón, cómo levanta una esperanza,
cómo reafirma un sueño en otros ojos?

Poesía, pues, solidaria y salvadora, de tonos graves, de profunda raíz ora meditativa ora contemplativa, de ocasional finísima ironía, de insólita fuerza desgarradora y conmovedora como la que guarda en sus cinco bien construidas secciones el poema «El deseo es un agua», poema clave del libro, así como poesía de poco común calidad formal, lo que nos coloca de bruces ante una alta consideración de lo que tales elementos formales realizan, si es que entendemos la forma al modo bajtiniano, esto es, como el sentido valorativo de lo que se realiza.

Afirma José Antonio Muñoz Rojas al final de su prólogo que *Alma región luciente* es un libro vario de un severo tono moral que está lleno de frecuentes referencias a los contornos naturales y personales del poeta, con alusiones concretas a lugares y episodios vividos por él. Así es en efecto. Esta apreciación está bien

sustentada por cuanto los poemas parecen responder, en un primer plano de apreciación, a un itinerario vital y a unas experiencias vividas que han servido de materia prepoética para la elaboración rigurosísima de los respectivos poemas. Es más, un lector informado, siguiendo el rastro de los nombres de los amigos a quienes se dedican los poemas –Juan de Udaeta, director de orquesta, recibe el libro completo, pero los poemas se van dedicando sucesivamente a Rosa Navarro, a Diego Jesús Jiménez, a Manuel Urbano, a José Rodríguez Galán, a José Luis Fernández de la Torre, a Carolina Mayorga, a Tito Furnari, a Charo Martín Zúñiga y Juan Ramón Torregrosa, a Emilio Lledó, a Rosario Trovato, a Antonio Aguado y Paco Fernández– y en posesión de ciertas informaciones acerca de la vida del poeta, puede llegar incluso a establecer el momento y circunstancia justos que dieron origen al poema de que se trate. Así, un acompañado paseo por Granada o por un patio de la Alhambra o por el cerrado y doblemente silencioso claustro de La Cartuja, por el restaurado Hospital de San Juan de Dios de Jaén, por la parte vieja de Melilla, con sus insólitos restos arquitectónicos civiles renacentistas, por ciertos vivísimos lugares colombianos o, sentado, a la compartida verde sombra siciliana de una parra si no bajo una lluvia torrencial en las tierras giennenses de La Quintería, nos están informando al respecto.

Ahora bien, una poesía de tan altos vuelos como la de Antonio Carvajal, que no confunde autenticidad poética con acto originario, aún partiendo de ciertas experiencias vitales, difícilmente soporta una interpretación meramente referencial o de proyección tan inmediata. Esto sólo sirve para explicar un punto de partida, pero no para aproximarse siquiera a la múltiple red temática del libro, a su densísima red de significación. Mediante el discurso poético de *Alma región luciente*, Carvajal construye y nombra un mundo: el que resulta del *diálogo* del poeta con lo real en la doble vía de fuera hacia dentro y de dentro hacia fuera, trascendiendo lo meramente anecdótico para terminar arrastrado él mismo y arrastrando luego al lector a ciertas perplejas honduras en las que se mezclan contradictoriamente el nutricio espacio del deseo que en su fluir todo lo llena –el luisiano «alma región luciente» o el espacio celeste que nos nutre no es sino un intertexto que el poeta usa para nombrar con él el espacio del deseo que todo lo guía– y su relación con lo real. ¿Cómo comprender si no el poema «Dos cúpulas: Granada», en el que a partir de la observación de la humana arquitectura re-

ligiosa, lo que es recurrente en su poesía, el poeta traza los límites del deseo de un cielo finalmente negado reafirmandose materialistamente en su condición humana? ¿Cómo comprender si no el poema «Episodio en Poqueira», en el que el poeta establece un impresionante diálogo con una naturaleza sorprendente, la de la Alpujarra, para sentir el terror de saberse solo y buscar el calor humano y la solidaria compañía de unas vidas igualmente elementales? ¿Cómo comprender si no el poema «Instrucciones para estar como una rosa», poema que surge a partir de la observación de una fotografía de una rosa cortada del extraordinario fotógrafo Paco Fernández, llegando a constituirse en un pequeño tratado poético de felicidad cotidiana en compartida amistad con el contrapunto de la sensación de radical soledad y de la necesidad de la creación poética? ¿Cómo comprender si no la profunda trascendencia del poema «El deseo es un agua» que, como bien dice Rosa Navarro, representa una ruptura con el temple sereno del resto del libro y cómo comprender su compleja red simbólica y metafórica mediante la cual el poeta traza los límites del espacio del deseo que todo lo llena en su fluir?:

El deseo es un agua que persigue
álamos blancos, valles y riberas,
un horizonte despejado y quieto,
alma región luciente donde fluye
una canción con labios que la dicen,
nutritiva plegaria, cuerpo solo
en que arder y vivir fueran la dicha,
el gozo, el vuelo, el silbo, el aire, el sol.

La poesía se nos convierte en el eco y reparación final de un ideal ansiado, en la vía menos imperfecta de comunicación plena entre seres humanos, en vía de meditación sobre la arquitectura del cuerpo y su función –«Hospital en silencio»–, así como sobre la propia identidad histórica –ahí queda el poema «Reflexiones de un español perplejo», espléndido– en tres tiempos, proclamando el poeta perplejamente –*No me puedo afirmar si miro fuera, / no me sé definir si toco dentro.*– su identidad mestiza que se define por los múltiples aspectos de su existencia más que por los de su herencia histórica. La poesía se convierte en contemplación interior del paisaje, en hermosísima (re)construcción verbal de indecibles experiencias primarias de la inmediata vida natural compartida, contemplación alimentada por la honda cultura del poeta. La poesía de *Alma re-*

gión luciente es un extraordinario libro de absoluta madurez poética, el regalo para los lectores de quien ha hecho de la generosidad un modo de vida, la norma de su conducta. Por eso, el poeta ofrece al lector lo mejor que puede darle: el resultado de un tan duro como reparador trabajo poético, por el que elabora su sentimiento, su palabra, su verso pétalo a pétalo.

(1998)

ANTONIO CARVAJAL: UN POEMA POR DERECHO

1. La mayor parte de la población mundial ha nacido tras la proclamación, hace ahora cincuenta años —ésta se hizo en París, el 10 de diciembre de 1948—, de la Declaración de los Derechos del Hombre adoptada por la Asamblea General de las Naciones Unidas. El establecimiento de este ideal común para que inspire todas las medidas legislativas y otras decisiones políticas que pudieran, y puedan, tomarse en las más diversas naciones y comunidades humanas y para que se transmita por medio de la educación a todos los ciudadanos del mundo, constituye, creo, la más importante aportación en este dominio de actuación humana del sangriento, complejo y difícil siglo XX que ahora acaba. Hoy día, ya se conozcan en su totalidad o sólo parcialmente, los veintinueve artículos de la Declaración forman parte de la cultura política de los individuos, sirviendo el conocimiento de los mismos para *medir* el grado de calidad política y de radical justicia que pueda existir en los diferentes países y forzar la consecución de, mediante la implantación de todos y cada uno de estos derechos, cada vez mayores cotas de justicia y bienestar social para todos los seres humanos sin excepción. Por este motivo, toda celebración es poca, por cuanto la misma puede servir para aumentar la conciencia de la necesidad de una verdadera aplicación universal, total y permanente de estos derechos, un ramillete de buenas palabras, un conjunto articulado y coherente de deseos fundamentales para la vida de los hombres.

2. Pues bien, mi colaboración en el aniversario de tal proclamación va a consistir en ocuparme de un caso particular de los derechos del hombre en la vida política y en la poesía españolas. Qué duda cabe que la *distancia* existente entre la realidad de la aplicación de estos derechos y el ideal manifestado ha variado en nuestro propio país. Hubo un tiempo, muy próximo al nuestro, en que tal distancia era insalvable. Los largos años vividos bajo el franquismo explican por sí mismos cuanto digo. Los siguientes años de la transición política resultaron también críticos en muchos sentidos, quebrándose como un delgado cristal la aplicación de estos derechos del hombre. Voy a centrarme, pues, en la presentación y comentario de un poema de Antonio Carvajal que, bajo el título de «Cantar de amigo», tiene que ver directamente con un derecho humano fundamental, el derecho a la vida, a la libertad y a la seguridad de la persona (Artículo 3 de la Declaración). Es la mejor manera que

he encontrado de cultivar la memoria histórica en los lectores para que nunca más se rompa violentamente una vida humana por razones políticas y para que nunca más se tengan que escribir poemas como el que paso a transcribir, de tan desgarrado acento y de tan contundente reutilización y redefinición de los primitivos códigos líricos de estirpe galaico-portuguesa, con el que conseguir determinado efecto. Pero antes que nada recordemos el poema que fuera publicado en su libro *Servidumbre de paso* (Sevilla, Calle del Aire, 1982):

CANTAR DE AMIGO

Di, noche, amiga de los oprimidos,
di, noche, hermana de los solidarios,
¿dónde dejaste al que ayer fue mi amigo,
dónde dejaste al que ayer fue mi hermano?
—Verde le dejo junto al mar tranquilo;
joven le dejo junto al mar callado.

El poema consta de seis versos pareados, todos ellos endecasílabos, con respectivas rimas asonantes en los versos impares y pares. Dos voces poéticas se dan cita en el breve texto: la voz que en la primera estrofa requiere a la noche solidaria para preguntarle acto seguido, en la segunda, por el paradero del amigo y la voz de la noche que en la última estrofa le da la fatal respuesta, con el empleo del recurso retórico de la enálage por el que los adjetivos 'tranquilo' y 'callado' pueden funcionar como adjetivos adverbiales, cambiando radicalmente su significación, como ahora veremos. El poema retoma para su distinto propósito, como he dicho, el extendido modo de cantar lírico medieval empleado por trovadores gallego-portugueses que, en buena medida, lo aprendieron de poetas provenzales que llegaban a Galicia en peregrinación a la tumba del Apóstol Santiago: las *cantigas d'amigo*. En dichos cantares, de tema amoroso, aparece una voz femenina, la de una joven enamorada, que o bien se confía a la madre o amigas o bien dialoga o interpela en soledad a la naturaleza, en la que el mar alcanza un extraordinario protagonismo, preguntado por el amigo o llorando su ausencia.

Pues bien, el poema que comentamos no sólo emplea la misma tradición lírica, sino que hace gala de la misma ya desde el título. No obstante, no es un cantar amoroso, sino un cantar de raíz solidaria y de proyección política, pues Antonio Carvajal escribió

el poema a raíz de la muerte de Javier Verdejo, estudiante y militante de la Joven Guardia Roja, organización política de izquierdas hoy desaparecida, que fue abatido a tiros por las fuerzas del orden de las postrimerías del franquismo cuando escribía en una casa abandonada de las playas almerienses el lema «Pan, Trabajo y Libertad». A partir de aquí, se puede comprender mejor el poema en su lógica interna cuando el poeta se refiere a la noche como el espacio protector para el ejercicio de unos derechos humanos elementales entonces prohibidos o perseguidos. Asimismo, comprenderemos la razón de porqué asocia en los versos tercero y cuarto los sustantivos ‘amigo’ y ‘hermano’, al tratarse no de un poema amoroso, sino de un angustiado poema de radical tono político en el que el poeta se identifica solidariamente con el joven ausente (también con lo que su acción significó). Por último, los versos finales se llenan de coherencia interna si tenemos en cuenta esta pauta interpretativa. En principio, el poeta construye la respuesta de la noche evocando mediante la asociación de ciertas palabras el apellido del joven abatido –*verde[le de]jo junto al mar tranquilo*– y repitiendo paralelísticamente los sonidos que se asocian a dicho apellidos –*joven le de]jo junto al mar callado*. El poema alcanza su mayor intensidad con el cambio de función morfosintáctica de los adjetivos finales de estos versos, pues al funcionar como adjetivos adverbiales están indicando significativamente el modo cómo se encuentra el amigo en la orilla del mar: *tranquilo* y *callado*, esto es, muerto.

Este poema así interpretado es un poema por derecho, es decir, orientado claramente en una dirección, al tiempo que un poema de, a la vez, dolor por la muerte de un joven y defensa del derecho a la vida, a la libertad y a la seguridad de la persona. Tal vez, los jóvenes lectores de ahora de este texto no puedan reparar en tantas cuestiones, llevando su lectura e interpretación por otros derroteros, en cualquier caso legítimos. En todo caso, esta es una de las razones que justifican mi artículo. Pero, volviendo al asunto principal, en el momento en que se escribió, el poema no necesitaba de ninguna aclaración textual ni de explicaciones contextuales (sí de las intertextuales). Baste saber que estos seis impresionantes versos se expusieron como poema mural en la exposición dedicada a los Derechos Humanos celebrada en Granada, en el desaparecido «Club Larra», en marzo de 1977.

Antes de poner punto y final a mis palabras, quiero señalar que Antonio Carvajal es un poeta que si cultiva con su inteligencia y sensibilidad una poesía de tan altas cotas estéticas y tanta complejidad técnica es como consecuencia de su gran amor por la vida y por la libertad. En él, ética y estética se unen estrechamente. A la vista queda. Ojalá que nunca más tenga que reescribirse una *cantiga d'amigo* de este modo. Ojalá, que las volvamos a usar en su sentido amoroso originario mientras disfrutamos todos los seres humanos de los derechos cuya proclamación hoy recordamos y celebramos.

(1999)

ANTONIO CARVAJAL, POETA ÁUREO

Alguna vez tenía que ocurrir. Alguna vez tenía que señalar esta aguja de marear libros y asuntos literarios justo al otro lado de esta doble página de nuestro suplemento, esto es, alguna vez tenía que detenerse en el poeta Antonio Carvajal, responsable de la siempre jugosa sección «Vuelta de Paseo». Hay permanentes razones de puro peso poético para proceder de esta manera, además de otras más inmediatas que justifican la atención. Precisamente es una de estas últimas la que me lleva a titular de manera tan ambigua mi navegación, por cuanto no voy a hablar de las relaciones de la poesía de Carvajal con la de los poetas de nuestra edad de oro—sus «luisés» emulados: Luis de Góngora, Luis de Camoens, Fray Luis de Granada y Fray Luis de León—ni me detendré en consideraciones acerca del tópico crítico que se ha abrazado al poeta como poeta neobarroco que alarga hasta nuestro tiempo la escuela antequerano-granadina, etc. Lo que quiero contarles a mis lectores es que al poeta se le acaba de hacer entrega de la Medalla de Oro al Mérito por la Ciudad de Granada y, muy especialmente, quiero razonar en voz alta la bondad y conveniencia de esa decisión.

En primer lugar, considero un acierto que el Ayuntamiento de Granada haya decidido por unanimidad hacer entrega de esta alta distinción a Antonio Carvajal en plena madurez creadora, distinción que, al provenir de una institución política tan próxima, es especialmente significativa, relevante y querida no sólo para quien la recibe, sino también para sus conciudadanos por lo que supone de reconocimiento público en este caso de una labor creadora y de un ciudadano. Interpreto así que la Corporación distingue al poeta al tiempo que a un ciudadano ejemplar, un ciudadano libre e insobornable, entregado con generosidad a hacer la mejor vida posible entre nosotros y a no hurtar a nadie que quiera leer su obra la belleza y el temblor de la vida. De esta manera se distingue a un artista de la palabra que, con Granada en el corazón, está dando lo mejor de sí mismo por la cultura de nuestra tierra proyectándola universalmente.

Las razones que puedan haber fundamentado la concesión de esta medalla se acumulan inmediatamente: la altura estética de una obra poética en marcha cada vez más leída y siempre respetada y valorada por la crítica desde que en 1968 apareciera su

gozoso, insólito y renovador libro *Tigres en el jardín* hasta su excelente poemario de madurez *Alma región luciente*; la realidad de haber hecho de Granada un espacio vital intensamente vivido y hondamente participado, como todo lo que se ama de verdad; el hecho de haber construido una Granada signico-simbólica cuya espacialidad verbal es recorrida por los ojos de los lectores más diversos cuando se acercan a las respectivas secciones de sus *Poemas de Granada*, editados justo hace diez años por el Ayuntamiento de Granada como número dos de una colección inaugurada por Francisco Ayala con *Relatos granadinos*, entre otros poemas memorables anteriores y posteriores; su directa participación en la promoción de la mejor cultura de nuestra tierra, en los ámbitos de la literatura, de las artes plásticas y de la música, teniendo muy presentes sobre todo a los creadores noveles como lo ratifica el catálogo de la colección Genil de Literatura de la Diputación Provincial por él dirigida; el hecho de tratarse de un ciudadano cabal que interviene responsablemente, con claridad de ideas, fina erudición y, a veces, aguda ironía, a través de sus vecinos artículos en la vida cultural y política de la ciudad, manteniendo una permanente defensa del interés público y de los bienes simbólicos, de los que sólo somos, no se olvide, usufructuarios.

Después de lo que acabo de exponer, después de haber señalado esa continuada lección de generosidad creadora y de responsabilidad ciudadana por parte de Antonio Carvajal, se comprenderá el acierto y oportunidad de haberle hecho entrega de la Medalla de Oro al Mérito por la Ciudad a quien, además, se siente no un hombre y poeta desclasado y elitista, sino «uno más entre todos, porque no diferente». En este sentido, el Ayuntamiento de Granada honra al poeta, pero también se honra a sí mismo por esta decisión. No todas las instituciones saben despegarse del pragmatismo político cotidiano para practicar el arte de la gratitud con quien, poeta áureo, ha vuelto de oro en su poesía las palabras-monedas que nos intercambiamos funcional y mecánicamente todos los días.

(2001)

CARVAJAL O LA CELEBRACIÓN DE LA ALEGRÍA

Acaban de ser reeditados conjuntamente por Hiperión los dos primeros libros de poesía de Antonio Carvajal, con atinado prólogo del poeta Francisco Castaño y hermosos dibujos de la pintora María Teresa Martín Vivaldi. El poemario *Tigres en el jardín*, publicado por El Bardo en 1968, es seguido del poema-libro *Casi una fantasía*, su primera obra, escrita en 1963, aunque publicada en 1975 por la Universidad de Granada en su reconocida colección Silene. Se pone así a disposición de los nuevos lectores una poesía que el paso del tiempo no ha logrado todavía ajar ni la historia literaria momificar. Estos libros, que son sobre todo una celebración de la alegría y en consecuencia una celebración de la vida, mantienen increíblemente vivo su fuego poético. Por eso, aunque se hayan escrito muchas páginas críticas sobre esta poesía y sobre este poeta, lo mejor que puede decirse de estas obras es que, a pesar de los años transcurridos, siguen manteniendo una suerte de resistencia textual así como su capacidad de atracción lectora. Aquellos renovadores años sesenta, aquella «década prodigiosa» en el pensamiento, en la política, en el arte, en la música y en la literatura, en la que todo era posible, alimenta estéticamente los turbios días de guerra y terrorismo globalizados que nos ha tocado en suerte vivir mostrándonos los borrados perfiles de las utopías que movieron el mundo.

El joven poeta granadino de entonces cuya insólita foto risueña recupera esta edición ofrecía en aquel tardofranquista año mítico de 1968 sólo una selección de cuarenta y un poemas de los centenares que desde 1961 había venido escribiendo —luego quemando por consejo de su mentor y amigo Carlos Villarreal— bajo el feliz y llamativo título de *Tigres en el jardín*, su presentación en los ruedos de la poesía española. Tanto la crítica inmediata como la de perfil académico posterior dieron positiva cuenta del libro resaltando su radical novedad y esclareciendo los fundamentos discursivos de la misma. Desde entonces y hasta hoy, Antonio Carvajal ha ido describiendo una trayectoria poética, aunque internamente cambiante, como es lógico, siempre presidida por una alta exigencia estética y por la consecución de un discurso poético muy elaborado que, en cuanto condición o vía material de la significación, persigue asegurar su eficaz funcionamiento en este sentido, lo que queda rubricado por ese fuego poético no sofocado que aún permanece en

el caso de los libros que hoy señala nuestra aguja de navegación literaria.

Los ahora hermanados *Tigres en el jardín* y *Casi una fantasía* guardan una estrecha relación entre sí en origen tanto por lo que se refiere a concretos planteamientos estéticos y conceptuales básicos como a los aspectos formales. Ambos son resultado, según su autor, de una militancia estética no exenta de un optimismo vital que todo lo inundaba, que conjuraba la muerte y absolutizaba el presente vivido. *Tigres en el jardín* –el tigre simboliza el elemento de libertad, elemento salvaje, que todo humano posee y el jardín es el símbolo de lo sociable que hace posible la convivencia, según el poeta– consta de cuatro partes, «Retablo de imágenes de arcángeles», «Naturaleza ofrecida», «Poemas de Valparaíso» y «Oda sobre tres luces diferentes», en las que el amor, elemento de salvación humana y restitución del paraíso perdido, y la naturaleza, considerada en su radical armonía, constituyen los ejes temáticos. La muy cuidada factura de este libro –abundan los sonetos en alejandrinos–, de gozosa sensualidad, da entrada en sus poemas y en sus partes a elementos de la tradición poética junto a otros más novedosos e incluso de, poéticamente rentable, proyección prosaica como en el soneto titulado «San Gabriel» cuyo primer cuarteto dice así:

Déjame que consiga tu insomnio de taberna,
chófer de los ocasos amansados del vino,
para olvidar que existen una amenaza eterna
y un instinto en el cuerpo rebelde a su destino.

Por su parte, *Casi una fantasía* es un largo poema –sesenta y dos sextetos– de concepción épica, con importantes elementos simbólicos, y desarrollo musical –el mismo título nos recuerda el de unas sonatas de Beethoven– que, tomando como punto de arranque las oídas vivencias de la infancia y adolescencia de Carlos Villarreal y basándose en sus reflexiones y posturas ideológicas, desarrolla la aprendida lección en Valéry de que la razón también canta, por lo que, a decir del poeta, se puede ser absolutamente moderno al tiempo que absolutamente riguroso, reafirmación de la racionalidad que preside todo su proyecto poético. *Casi una fantasía* es en efecto un poema unitario de lenguaje autosuficiente y clásico, en palabras del poeta, con el que trató de encontrar su propia voz y sobre todo de ser un canto a la vida. No es de extrañar en este sentido que un verso de Valéry, «Il faut tenter de vivre!», constituya

el epicentro del movimiento del libro en las ondas de sus versos, tal como se lee abiertamente al comienzo del decimosexto sexteto: «Hay que intentar vivir. ¡Vivir! Y, luego, / mirar al sol, hasta quedarse ciego».

De esta manera se dio a conocer el poeta Antonio Carvajal y con estos libros llenos de vida y ángel poético comenzó indagando en las posibilidades expresivas, retóricas y métricas, con el auxilio vivificador de una tradición poética claramente asumida y emulada. Se abrió así un mundo interior y exterior que iría nombrando desde entonces con su genuina e inconfundible voz poética, una voz ya insoslayable de nuestro panorama poético, una voz que desde aquellos esperanzadores años no ha hecho otra cosa que decir poéticamente cada vez más y mejor.

(2001)

LUIS GARCÍA MONTERO: POÉTICA Y POESÍA

Rafael García, José García Nieto, Rafael Morales, Claudio Rodríguez y Luis Jiménez Martos, miembros del jurado del Premio Adonais en su convocatoria de 1982, han concedido dicho premio al libro del poeta Luis García Montero (Granada, 1958) *El jardín extranjero* (Madrid, Rialp, 1983, col. Adonais). Precisamente, lo que es inhabitual, el premio va a ser entregado en Granada. Ésta es la circunstancia menor que me lleva a exponer hoy en estas páginas alguna notas sobre el citado libro. Y digo circunstancia menor porque hay una razón más importante que me obliga a ocuparme del poemario: la poesía de García Montero es enormemente interesante –interesante no es en esta ocasión una simple categoría estética– tanto por su proyecto básico como por la tensión existente entre ese proyecto y el desarrollo y resultados finales del mismo.

No es ésta la primera vez que Luis García Montero alcanza una distinción. En lo que a publicaciones respecta, su trayectoria poética va muy unida a los premios. Así, en 1979 alcanzó el Premio García Lorca, en una de sus modalidades, con su libro *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (Granada, Universidad de Granada, 1980, col. Zumaya). En 1981, su libro *Tristia (1979-1981)* (Melilla, Ayuntamiento de Melilla-UNED, 1982, col. Rusadir), escrito en colaboración con el poeta Álvaro Salvador y firmado por «Álvaro Montero», pseudónimo que pretende unificar las coincidencias entre ambos poetas, obtuvo un accésit del Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla, premio que en aquella ocasión fue a parar a manos de un «nuevo valor»: Luis Rosales. Incluso después del Adonais ha obtenido alguna nueva distinción.

Como vemos, su poesía se va dando a conocer a través de los premios, aunque no faltan sus poemas en publicaciones colectivas. Ahora bien, hay ocasiones en que un premio –esa inevitable fórmula de mecenazgo a la que un joven poeta, por joven y por poeta, difícilmente puede renunciar– recibe tanto como da. Digo esto, porque *El jardín extranjero* es un libro que convierte en letra muerta, si alguna vida tenían ahora, aquellos irónicos versos espadañistas:

Adonais, flamenco mozo,
se salió por alegría,
y cuánto gozo en el pozo.



Antonio Carvajal y Luis García Montero.

Esperemos que algún día
con los libros no premiados
se edite una antología.

Efectivamente, creo que en esta ocasión el Premio Adonais se ha apuntado un tanto al premiar el libro en cuestión, porque ha apostado por un nuevo camino poético lleno de posibilidades y, además, porque difícilmente la voz de Luis García Montero va a ser apagada por mojados laureles (los premios en este caso, más que fines en sí, son medios). En este sentido, ya se anuncia un nuevo libro, *Rimado de ciudad*, que he conocido en parte y que puede representar la mejor voz de Luis García Montero. Pero quedémonos en el presente más inmediato.

El jardín extranjero consta de tres partes tituladas «Los últimos días», «En los días de lluvia» y «A Federico con unas violetas». La primera parte posee nueve poemas titulados «Paseo marítimo», «Para ponernos nombre», «El arte militar», «Como cada mañana», «Hospital de Santiago», «Reestreno», «Sonata triste para la luna de Granada», «Sus ocho nombres» y «Para ser leído muchos años después». La segunda y tercera constituyen en realidad, respectivamente, un solo poema dividido en tres partes.

Estos poemas no responden a formas estróficas ni metros regulares, sino que por el contrario están constituidos por versos libres, entre los que son frecuentes los heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos. Los poemas se estructuran en una serie de estrofas, de desigual número de versos, que no responden obviamente a formas estróficas tipificadas (esto no ocurre en su ya citado libro, aún inédito, *Rimado de ciudad*, donde se recuperan diversas estrofas clásicas de sorprendentes resultados en sus manos). En este sentido, *El jardín extranjero* es un libro que recoge y desarrolla determinados principios del quehacer poético contemporáneo que forman ya una joven tradición.

García Montero tiene un proyecto poético claramente marcado, en cuya delimitación ha intervenido sin duda alguna esa otra faceta suya, la de profesor y crítico literario. Su análisis riguroso de la realidad literaria le ha llevado a desmitificar el objeto poesía, a construir pacientemente el modelo que viene a explicarlo en su funcionamiento y, consecuentemente, a ponerse a sí mismo en otro «lugar». Así pues, consciente de la historicidad de su discurso, ha intensificado su atención a su práctica poética para lograr dentro de ella misma una suerte de distanciamiento. Como puede suponerse, esto es sumamente complejo, aunque de todas formas, cualesquiera que sean sus resultados, la empresa por sí misma tiene un importante valor.

Esta poética tiene su formulación más clara en un artículo suyo titulado «La otra sentimentalidad» (*El País*, 8 de enero de 1983). Precisamente allí afirma que la poesía es un truco, un hermoso simulacro, una puesta en escena. Allí se puede leer: «Sin embargo, cuando se acepta el distanciamiento como método de trabajo, (la poesía) deja de ser la respuesta sensible a una motivación empírica (o al menos deja de ser sólo eso). Para darse totalmente a un discurso, para imprimirle un sentido nuevo hay que verlo primero desde lejos. Y esto es importante, casi definitivo, puesto que sólo cuando uno descubre que la poesía es mentira –en el sentido más teatral del término–, puede empezar a escribirla de verdad». Escribir de verdad es, para García Montero, utilizar la poesía para empezar a conocer el fantasma de los sentimientos, sus símbolos, convirtiéndolos en «metáforas de nuestra historia».

312 Pero es más, estas reflexiones no sólo son un simple proyecto, sino que articulan y dan sentido a su poesía e incluso es-

porádicamente se hacen visibles, saltan a la vista por sí mismas en algunos de los poemas del libro en cuestión (ni que decir tiene que, con contradicciones o sin ellas, están presentes en la otra cara de su texto). Así, por ejemplo, en los siguientes versos de «Paseo marítimo»:

Perdón si os hice trampa
pero pienso que nada queda ya
si no es la huella
de este extraño placer que siento al describiros
(y el viejo tema de nuestra amistad)

(...)

Quizá por eso tenga
alquilado el recuerdo
igual que una pasión por horas
y espero que regresen los barcos mientras busco
las sandalias doradas de tu juventud
en los papeles viejos
de mi vida que hoy rompo.

Más adelante, en «El arte militar», con plena conciencia de su contradictoria ubicación, afirma:

Sucede en general que el mundo cambia,
no demasiado rápido a menudo,
que un día
es extraño sentirse detenido
con demasiadas cosas escritas en la piel
y uno se encuentra en medio de todo cuanto era,
desconcertado y torpe,
sacrificando incluso la nostalgia.

Hay otras ocasiones en que estos fagonazos se dejan ver sin dificultad, pero de todas formas es la luz continua de su proyecto poético la que va dando, insisto, un sentido específico a la totalidad de sus versos, aunque esta luz pueda no ser percibida de una simple ojeada en el texto.

El origen del título de su libro, *El jardín extranjero*, hay que buscarlo en Pasolini, si bien cobra un sentido específico al ser utilizado nuevamente por García Montero. Pasolini se refiere con este título al cementerio civil donde reposan los restos de agnósticos, comunistas, etc., donde reposan —es un caso— los restos de Gramsci. En el caso de nuestro poeta, dicho título trata de significar esa parte

marginada y dominada de la realidad social, un espacio social donde García Montero deposita unas cuantas violetas verbales para Federico. En ese jardín extranjero se sitúan sus poemas que, por lo demás, se ofrecen abiertos.

La construcción y utilización de la poesía como conocimiento, el empleo de una red de metáforas iluminadora y el no fácil distanciamiento al que nos referíamos hacen de este libro algo nuevo y distinto. Esto explica además el proceso dialéctico que los poemas soportan, el ritmo a veces pausado de sus versos y la difícil sencillez de los mismos.

En «Los último días», la primera parte de su libro, toma cuerpo el espacio de la memoria, los fantasmas personales del mundo de la infancia en una continua postguerra. Así, en «Paseo marítimo»:

Y era un tiempo feliz el que vivimos
según dijeron luego. De mi infancia recuerdo
dos zapatos vacíos y azules en el suelo,
el olor de la casa,
sus ojos y los tuyos que llegaron despacio
igual que aquellos sueños
heridos tibiamente por un lápiz de labios,
carmín desesperado de posguerra.

Crecimos
en la oscura presencia de su risa,
sobre balcones altos y glorietas,
de espaldas al temor, a la miseria
que nos miraba a veces
desdibujadamente
desde la ventanillas del último autobús.

Lo mismo ocurre en su poema «Para ponernos nombre», donde encara los mitos de la postguerra en una suerte de lúcida reflexión poética a través de la unidad que la derrota impone entre tipos marginales. En «El arte militar» sacrifica la nostalgia, sometiendo a tratamiento poético, en el sentido ya expuesto, lo más íntimo como pueden ser unas relaciones familiares. La escuela, también es objeto de su atención poética en textos como el expresivamente titulado «Como cada mañana». Ahora, desde la doble distancia, la noción del deber salta hecha pedazos, reivindicando las horas perdidas entre los azulejos fríos:

Entrábamos por fin para mezclarnos
como cada mañana de la vida
con el paso cansado, los azulejos fríos
de un mundo hecho en latín
y números romanos.

Ahora sé
que en aquella ciudad deshabitada
la gente andaba triste,
con una soledad definitiva
llena de abrigos largos y paraguas.

«Sonata triste para la luna de Granada» es una suerte de reflexión poética sobre un momento de la ciudad, un momento histórico que no llegó a sus últimas consecuencias, el de la industrialización:

Alguna vez soñamos
con un mundo distinto:
era cuando el imperio del azúcar
y llegaban viajeros
con piel de remolacha
al olor de la industria.

(...)

Más tarde
entre canciones tristes de marineros rubios
todo quedó dormido.
De balcón a balcón
oímos la posguerra por la radio,
y lejos,
bajo las cruces frías de las plazas,
ancianas sombras negras paseaban
sosteniendo en las manos
nuestra supervivencia.

Esta parte termina con un poema sobre Alberti, «Sus ocho nombres», donde ofrece algunas claves interpretativas del mismo, ocurriendo lo mismo con el titulado «Para ser leído muchos años después», poema que se ocupa de la vida marginal de los poetas.

La segunda parte, «En los días de lluvia», trata el tema amoroso, siendo la parte donde tal vez se logren los resultados más satisfactorios de lo que el poeta llama la otra sentimentalidad. Es

aquí donde más lejanamente se sitúa a la disciplina burguesa de la vida, donde intenta reconocer en su realidad el amor, esto es, el amor en cuanto amor físico, afirmando que toda solemnidad es la sublimación de un instinto mal disimulado:

Tibiamente los años
nos descubren
que nada existe ya sin tu sudor y el mío,
que somos todavía demasiado solemnes
cuando nos sorprendemos
temblando de pasión,
llenos de instinto mal disimulado.

Por último, en este fugaz recorrido por el libro, nos encontramos con un sorprendente y magnífico poema, «A Federico con unas violetas». En él, tomando como silencioso interlocutor a Federico García Lorca, le habla de su brutal encuentro con Nueva York, con el capitalismo. Explica poéticamente cómo esta sociedad destruye su proyecto de vida a través de una impresionante metáfora: las lejanas luces-fusiles de la ciudad apuntan a García Lorca que mira desde Broadway. El poema concluye denunciando esta realidad con el convencimiento de que es posible la vida, que, bocana, hay otra salida:

Era mil novecientos veintinueve.
No debió ser extraño,
porque estabas allí después de todo,
sobre el turbio desagüe de la vida.

(...)

Sola
la ciudad se disfraza en un escalofrío
y los ojos te apuntan
alineados y ciegos
como un rastro de dientes que se olvide en los hombros.

(...)

Ya ves, sólo decirte
que es posible la vida, que me espera
como una herida abierta sobre otra bocana,
para surgir debajo de los números,
romper la soledad, tomar la calle
y disponer las fechas en su sitio.

JAVIER EGEA: TROPPO VERO

La aguja del navegante señala hoy el rumbo de la poesía de Javier Egea (Granada, 1952-1999), una poesía llamada a mayor vida. Su poética voz única, más ella misma cuanto más parasitada por sus epígonos, no sólo seguirá sonando por mucho tiempo entre nosotros, sus coetáneos, sino que hallará con toda probabilidad otros destinatarios futuros que encontrarán en sus versos la palabra solidaria y cómplice, la palabra inquietante de rara hermosura y de facciones perfectas que, abrazándolos desde la raíz, se seguirá alzando en armas en contra de la soledad de los hombres y de la depauperada vida que ha hecho de los seres humanos poco más que sombras de sí mismos, bienes de mercado, señalando con su simple y marginal presencia, como en la práctica le cabe a buena parte del discurso poético contemporáneo, hacia nuevos espacios de vida histórica.

Si la muerte ha podido con el poeta y ha truncado una poesía futura de imprevisible –pero siempre alto– vuelo, no podrá al menos con su legado poético. No olvidemos que la escritura es la condición material de la memoria histórica, espacio de experiencia y aprendizaje y fundamento último de lo que somos, como bien dice Emilio Lledó. Es el mejor consuelo que encuentro para soportar el hueco de la ausencia de este excelente poeta de Granada que en plena madurez vital y creadora decidió emprender el viaje definitivo.

Por eso, dejados de lado los iniciales escalofríos y las indefectiblemente tópicas notas necrológicas, se impone editar con rigor su poesía completa, se hace necesario ayudar no sólo a su difusión, sino también a su comprensión y conocimiento, resultando además imprescindible salvarla de todo ninguneo, esto es, rescatarla de la crítica más canalla: la del premeditado y a la postre elocuente silencio, con objeto de que ocupe el lugar que pueda pertenecerle en el seno de nuestra cultura literaria. Ahí queda, pues, el regalo de su poesía, a la que entregó lo mejor de su joven vida –*Y al cabo, nada os debo; debéisme cuanto he escrito*, que escribiera Antonio Machado–, ahí queda su breve pero intenso legado poético: *Serena luz del viento* (1974), *A boca de parir* (1976), *Paseo de los tristes* (1982), *Argentina 78* (1983), *Tropo mare* (1984) y *Raro de luna* (1990), entre otras publicaciones sueltas, antologías y colaboraciones va-

rias. Un legado poético en el que Javier Egea, labrando su propio camino orientado hacia un horizonte de la mejor cultura histórica de que podamos dotarnos, la cultura de la solidaridad y justicia social, asume y usa con inteligencia y finura su propia tradición y se emplea a fondo, con mucho oficio creador, buen oído poético y una sensibilidad a flor de piel, para lograr unas buenas formas poéticas, unos poemas rebeldes y tiernos, tan líricos como narrativos, intimistas y doloridos, de ambición social, indagadores y llamativos, ya reflexivos ya irónicos, de corta o de larga andadura, jirones de hermosa luz al fin y al cabo, en los que inevitablemente se anuda la historia, nuestra historia. De ahí su interés y valor para nuestro tiempo, el *tiempo menor*, y su radical e insondable apertura significativa y proyección en el bajtiniano *gran tiempo*.

Si, por otra parte, de algo nos sirve la experiencia de la vida, es poco más que para distinguir lo genuino y auténtico de lo falso. Aprendemos más de los errores que de los aciertos vitales y las derrotas y desengaños terminan por convertirse en preciosos instrumentos para agudizar un sentido materialista de lo real, una conciencia mínimamente realista de nuestro entorno. Digo esto, que vale para la vida entera, porque también tiene su vertiente en el dominio de la vida lectora. Así, después de todo lo leído —creación, crítica, teoría—, hecho el balance de créditos y descritos, agotadas por el uso ciertas expectativas, secos los pozos de algunos entusiasmos, sumados los engaños y desengaños, puedo distinguir donde hay una voz y hay un eco y sentir donde, con toda la ficcionalización del yo que se quiera, hay un temblor humano traspasado de su historia de lo que es mero artificio o ejercicio dominado por el cinismo de su creador. En este sentido, resultan estremecedores versos como los que siguen:

Lo que pueda contaros
es todo lo que sé desde el dolor
y eso nunca se inventa.

Javier Egea, en su vida y en su obra, ha sido y es *troppo vero*, quiero decir, ha sido y es verdadero hasta el exceso, lo que explica su inequívoca posición civil, su ubicación personal con respecto a las instituciones literarias, así como el básico tejido realista de su escritura poética abierto por sus márgenes a lo que sea necesario para su propósito creador (indagaciones en niveles *sub*, uso de elementos irracionales, inmersión en los referentes de la vida co-

tidiana en su tono menor con el consiguiente uso lingüístico de elementos coloquiales, etc.).

Todo ello al servicio de una obra que es resultado, pues, de una voz verdadera y una forma estética de acción. Por eso, ahora que releo sus versos con emoción y cierto turbamiento, noto una sensación análoga a la que sentí la primera vez que observé el retrato de Inocencio X realizado por Velázquez, sorprendido por la solución artística de los rojos y sus matices (fondo, sillón, birrete, muceta, rostro) y traspasado por la mirada de ese trozo de lienzo por lo que aludía sin serlo, lienzo que al serle mostrado por el artista al Papa una vez terminado, éste prorrumpió diciendo: *troppo vero*.

(1999)

RAFAEL JUÁREZ, NATURALMENTE POETA

La Huerta de San Vicente va a abrir su corazón verde en la tarde de hoy, 16 de mayo de 1996, para que en ese recinto de agrídulce memoria literaria se presente un libro de poesía: *Aulaga*, de Rafael Juárez. No podía haberse escogido mejor escenario para dar a conocer entre nosotros un libro que desde el título mismo toma como referente más inmediato la vida natural en su más ancho y pleno sentido, vida natural en la que el poeta enreda especularmente su voz a través de treinta poemas apretados como semillas.

Este libro de Rafael Juárez (Estepa, 1956) ha sido publicado por la Fundación «Jorge Guillén» de Valladolid cerrando hasta el momento presente una depurada lista de publicaciones poéticas cuyo primer título, *La otra casa*, se remonta a 1980, continuándolo *Emblemas y canciones* (1982), *Correspondencia* (1984), *Fábula de fuentes* (1988), *Las cosas naturales* (1990), entre otras publicaciones sueltas que sería largo enumerar. Todos estos libros, de sobria factura poética y cuidada presentación material, se asientan con voz propia en la mejor tradición de nuestra lírica, esto es, guardan un aire de familia que dice Antonio Carvajal, lírica que ha hecho de la concisión un difícil procedimiento expresivo que late con trabajada facilidad en manos de poetas como Machado, Jiménez, Lorca, Carvajal, entre otros. Pero es más, al igual que estos poetas, Rafael Juárez se proyecta desde su profunda cultura sin adjetivos, lejos de todo prurito exhibicionista, esto es, naturalmente, en el mundo que le rodea, nombrando con tanta morosidad como con exactitud poética la naturaleza sometida al devenir del tiempo y de la historia, al par de las estaciones climatológicas.

De esta manera, el poeta se sirve inicialmente de la palabra como doble vía, de reconocimiento y de salvación, ante tanta inanidad (*La luz a las espaldas / camino de las cumbres, / sabiendo que no hay nada*), falsedad y silencio existenciales desde la profunda y turbadora certeza de cuanto existe en inmutable apariencia fuera de él: la cosas naturales. Leamos si no el siguiente poema:

Todavía me sorprende
una rosa de mayo,
el amor y la pausa
con que cantan los pájaros,

la insistencia del agua,
la presencia del árbol,
la claridad del cielo,
la caridad del barro.
Y entre todas las cosas
me sorprende lo que hago
—todavía poesía—
mientras pasan los años.

Es, pues, *Aulaga* un libro-cuaderno de observación, en el que el poeta se detiene íntimamente en el mundo de lo real palpándose especularmente los pliegues de su complejo mundo interior desde la ladera que domina un anchísimo y febril horizonte, en el que a veces sus ojos descansan de mirarse adentro. Todo ello en tono de madura gravedad que cuaja en poemas de transparente factura y sostenida musicalidad verbal que confirman la sospecha teórica de que tal vez la belleza sea una trampa, al igual que la belleza femenina o masculina, animal o vegetal, constituyen medios para la reproducción de la especie: ¿Para qué si no la amarilla belleza de la aulaga? La belleza, pues, de este poemario no se agota estérilmente en sí misma. Compruébelo si no el lector.

El libro consta de tres partes, tituladas «Aulaga», «La muerte sin ventaja» y «Pasar las cosas», en las que se mezclan, respectivamente, poemas de tan clara como densa uniformidad y corta andadura, con los de mayor aliento de la segunda parte para cerrar el poemario con nueve poemas encadenados por un ritmo ternario. Por lo que respecta a la red de motivos temáticos desplegada a lo largo y ancho de la vida natural, ésta se encuentra nutrida por el tema de la muerte —¿cómo no, cuando se habla de verdad!—, el ser y estar del poeta, la soledad, el propio quehacer poético.

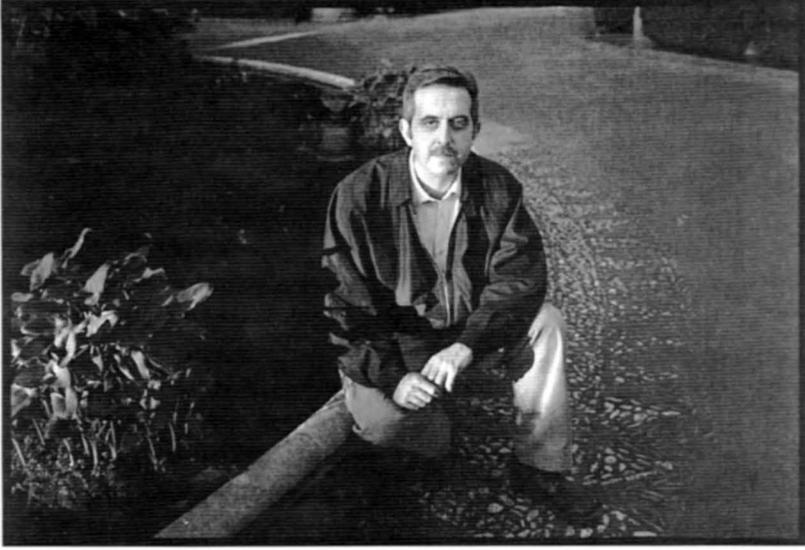
Hombre y poeta cabales, el autor no podía ofrecer hoy a Granada otra cosa que una poesía cabal y certera como un disparo a quemarropa.

(1996)

DÍAS DE RADIO Y POESÍA (CON RAFAEL JUÁREZ)

En mi casa paterna siempre encontré radios y poesía. No estaba solo el todopoderoso receptor que presidía en alto la sala familiar, sino que el secreto desván guardaba una colección de desigual aspecto y proporciones que llenó con su cálida madera y las increíbles lámparas muchas de las lejanas tardes de mi infancia. Conforme el tiempo fue pasando y los receptores comenzaron milagrosamente a empequeñecerse, más se agigantó la presencia de la radio en mi vida que, casi siempre, mezclaba con la lectura: dos grandes ventanas que no cerraré nunca. Tal vez los posos de aquella recurrente experiencia híbrida y el calor del recuerdo de aquel tiempo hayan provocado que un poema de Rafael Juárez, ese gran poeta en el que se unifican las dos Andalucías, titulado «Soneto del día más largo», con el que cierra la hermosa antología *Cuando hablamos* (Granada, APA «Torres Bermejas»-Instituto «Alhambra», 1999, col. Espada de Luz), me haya emocionado especialmente. También, cómo no, otros textos suyos donde, a su modo, la radio también suena: «Soledades», de esa misma antología, que comienza con el verso *Lluvia, radio y ver las nubes*, y la décima tercera de la serie *Maro* (*El Fingidor*, núm. 5). Pero es de ese soneto del que quiero hablarle al lector, no sin antes aprovechar la ocasión de, al modo radiofónico y con el auxilio de Gil de Biedma, enviar un saludo desde esta página a mis amigos de la radio que no me estarán leyendo. El poema dice así:

A la vez que la hornilla del pasado
con leña y con mazorcas, se encendía.
Y alumbradas la niebla o la alegría
el día más largo había comenzado.
Durante la mañana repetía
el verano del puente enamorado
sobre aguas turbulentas, y el soñado
equipo que ganaba si perdía.
Sirvió de orquesta en los atardeceres
y puso siempre en el vivir pequeño
una banda de efectos especiales.
Después silencio y no saber quién eres,
hasta que por la noche, antes del sueño,
oyen la radio dos que son iguales.



Rafael Juárez.

La equilibrada factura y transparente contención formal del texto, así como su sostenido ritmo (clásicos versos endecasílabos, acentos dominantes en sílabas pares, rima total), dan cauce a una reflexión poética sobre la vida y la radio. El poema es desde el título una alegoría de la vida, apoyándose en una serie de elementos simbólicos de larga tradición —el amanecer o despertar a la vida, la mañana o juventud, la tarde o madurez, la noche o etapa previa a la muerte—, al tiempo que puede funcionar también como una suerte de tan machadiano como breve poema de un día, un día cualquiera de la vida, con su amanecer, su mañana, su tarde y su noche, en el que la radio nos acompaña de principio a fin. En todo caso, el título, tomado intertextualmente de una conocida película, en la que música y acción resultan fundamentales por encima de la palabra, nos orienta a seguir el camino interpretativo primero.

En este sentido, el sujeto poético habla de su vida y recuerda el amanecer de su infancia con la radio y la hornilla encendidas a un tiempo para, en el segundo cuarteto, simbolizar con la mañana-juventud la etapa de los primeros amores con su permanente música de fondo —resulta eficaz el uso intertextual del título de una muy escuchada canción de Simon & Garfunkel, «Puente sobre aguas turbulentas», con lo que alude también a esa etapa agi-

tada de la vida—, así como el tiempo de la pasión por el fútbol, pasión por un soñado equipo —el Betis, probablemente, si nos dejamos guiar por el famoso dicho de su afición que lo pone por encima de toda derrota— cuyos partidos sigue a través de la radio. Después, su compañía en las múltiples actividades cotidianas —el vivir pequeño— de la madurez, creando mundos mentales paralelos y, finalmente, en el último terceto, el sujeto poético, hablando en tiempo presente, alude a esos momentos de la vida de soledad e indefinición, fuera del hogar y de la radio a él vinculado (*Después silencio y no saber quién eres*) previos al encuentro de la persona amada con la que compartir la vida y la radio (*oyen la radio dos que son iguales*) antes del sueño final, esto es, antes de que llegue la noche-muerte a cerrar definitivamente el ciclo del día más largo, momento en el que se halla instalado el poeta.

El lector comprenderá que con esta glosa no pretendo restarle nada a la interpretación que haya podido efectuar del poema por sí mismo. Más bien, lo que persigo es sumar algo a su lectura y hacerle caer en la cuenta de que la emoción estética es resultado de un cálculo creador y de un sabio manejo de elementos simbólicos recurrentes en nuestra cultura y de elementos en principio y aparentemente intrascendentes de la experiencia cotidiana. Así, por poner algún ejemplo, el poeta mantiene la tensión lectora hasta el final, hasta que en el último terceto habla en tiempo presente y da la clave imprescindible para saber de qué se venía hablando a lo largo de todo el poema, pues no conocemos la identidad del sujeto ausente de los verbos «se encendía», «repetía», «sirvió» y «puso» hasta el último verso. Este recurso de mantener la tensión ya tiene su anuncio previo con el empleo del hipébaton del primer cuarteto, así como resulta muy eficaz el empleo de un verbo —«se encendía»—, con el doble valor de conexión de un circuito eléctrico y de comienzo de la combustión de un cuerpo, lo que induce al lector a usar indistintamente tales acepciones ante la ausencia de sujeto. Esta significación se va completando con la insistencia en los efectos de ese encenderse, al plantear que la radio es la luz que alumbra la niebla o da luz sobre la luz de la alegría infantil.

En fin, desde el latente fuego del recuerdo, como la hornilla-radio que nunca se apagaba en la casa una vez encendida, el poeta efectúa un recorrido por los momentos cruciales de su vida tomando la experiencia vital de la radio como perspectiva desde la

que efectuar esa indagación íntima llena de serena y madura aceptación de lo vivido y de lo por vivir antes de que el sueño cierre sus ojos. De este modo, la radio alcanza la dignidad de asunto poético y condición material de la memoria de los individuos, cobrándose en parte de lo mucho que mayores y menores le debemos: largos días de radio, largos días de radio y, ahora también, poesía.

(1999)

RAFAEL JUÁREZ: POESÍA PARA SIEMPRE

Quienes lean esta publicación saben de sobra que no persigo otra cosa que señalar algunos rumbos literarios dando cuenta de una personal experiencia lectora y, en lo posible, convencer a los lectores que así lo quieran –sobre todo a quienes aguantan la mirada frente al espejo del papel– con determinados argumentos para que orienten sus pasos hacia un libro que tal vez les merezca la pena, sin malas artes críticas. En este sentido, nuestra aguja ha detenido su agitado movimiento en una antología de poesía. Se trata de *Para siempre* (Granada, La Veleta, 2001), de Rafael Juárez. Para el lector que no haya frecuentado a este poeta y no haya recorrido todavía sus libros –*Otra casa* (1985), *Las cosas naturales* (1990), *Aulaga* (1995), *La herida* (1996) y el reciente *Lo que vale una vida* (2001)–, es ésta una ocasión inmejorable de penetrar en el claustro de una poesía contenida y densa, que atrapa la luz como un agujero negro y apunta con sus versos contados –«aprender a pensar en renglones contados», según dijera Gil de Biedma– a las cuatro verdades últimas en que se resume una vida cualquiera, sin alzar poéticamente la voz, esto es, sin más excesos que la generosidad e inteligencia creadoras. En esta antología, como queda señalado al principio de la misma, los poemas brillan además con su propia luz sin verse arrastrados por el conjunto del libro donde su autor tal vez los fuera colocando en su día como una tesela para que dieran su sentido al mosaico del libro, al tiempo que lo recibieran de él. No obstante, no podemos olvidar que el poema, como un cuento o novela, es en sí mismo un signo artístico total, aunque el autor o el lector establezcan relaciones de parentesco con otros signos literarios, imponiéndoles ciertos órdenes estéticos, etc.

Por otra parte, el hecho de que *Para siempre* recoja un centenar de poemas convierte la cuidada publicación en una muy representativa muestra de la obra poética completa de Rafael Juárez, dado que nuestro poeta, como así lo deja dicho, no ha querido nunca ser un autor prolífico, convencido de que la concisión es una conquista de la poesía. Pero no acaban aquí las virtudes de este libro antológico, pues ofrece además algunos poemas de los años ochenta inéditos en libro, así como adelantos de dos futuros libros. Éstos y el resto de poemas se ofrecen en cinco secciones que toman su título –y orden interno– de los libros anteriormente nombrados, salvo el titulado *Lo que vale una vida*, del que en todo caso toma el impresionante so-

neto «Lo que vale una vida» para ofrecerlo como poema liminar. En cuanto al título, que nos hace recordar ahora los dos versos últimos de aquel poema de *Eternidades*, de Juan Ramón Jiménez: «¡Oh pasión de mi vida, poesía / desnuda, mía para siempre!», es, razona el autor, una forma poética de decir *poesía*, pues «los poemas se hacen, o se deberían de hacer, para la perennidad, para la memoria».

Frente a los territorios selváticos de tantos y tantos poetas en los que sobresalen las especies poéticas dominantes que todo lo inundan, el territorio de la poesía de Juárez se asemeja más al de un jardín en el que una amorosa mano cuida de la coexistencia de un variado conjunto de especies poéticas que hacen que ese limitado espacio resulte complejo y rico. Un centenar de no muy extensos poemas bastan en consecuencia para dar cuenta de un universo poético en el que, además, la vida natural y los mil rostros de su presencia le son de preciosa utilidad al poeta para construir el paisaje estético y moral, interior y exterior, de una poesía también esencial en el tiempo, una poesía memorable no sólo por la factura de sus versos —canciones, décimas, sonetos, etc.—, sino por la altura/profundidad de su proyecto estético. Así, el paso del tiempo, que tan pocas cosas respeta y que aviva la hoguera en la que arden las modas de todo signo vorazmente en el carrusel sin fin de la producción y del consumo, tal vez salve a esta poesía proyectándola a más vida. Tal vez sea, en efecto, poesía para siempre, es decir, poesía que durará lo que seamos capaces de mantener nuestra cultura literaria, esto es, el tiempo en que la escritura no se convierta en documental letra muerta incapaz de ser ejecutada por sus lectores.

Me sobran los adjetivos para hablar de esta poesía y no son pocas las categorías críticas que me servirían de ayuda para dar cuenta final de lo que vale esta obra. Pero no tengo apenas espacio para hacerlo con el rigor que la misma merece y no quiero hacer una caricatura crítica de todo un proyecto artístico en el que Rafael Juárez está poniendo lo mejor de sí mismo. Sólo puedo decir que en la frontera de sus versos habito desde hace años y con ellos miro lejos y miro hacia dentro y descubro el mundo que me rodea y el territorio de los sentimientos y con ellos nombro el amor y temo la muerte y amo la vida y siento el tiempo en plenitud y habito los otoños y primaveras y me nutro de una sabiduría en versos medidos que hace simple lo complejo y convierte en complejo lo más simple y siento mi humana raíz. Con esta poesía sé lo que vale la vida.

(2002) 327

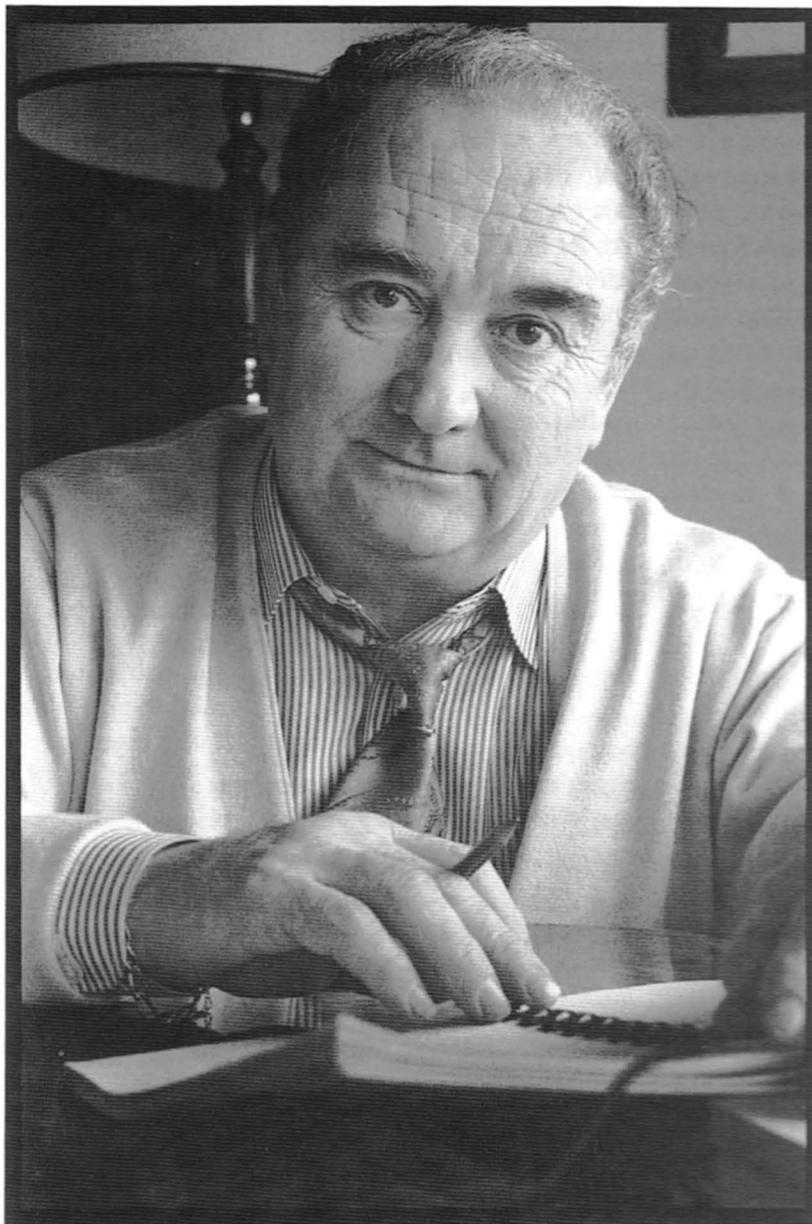
HUMANISMO, NATURALEZA Y POESÍA EN ANTONIO CHECA LECHUGA

Antonio Checa Lechuga (Baeza, 1941) acaba de publicar su primer libro de poesía, *Polvo y barro. Poética* (Barcelona, Ediciones Rondas, 1983). Éste es el primero de una serie de libros, todavía inéditos, que han ocupado una larga vida de creación literaria y que el poeta, por fin, ha decidido irlos ofreciendo a la luz, rompiendo así la paradójica incomunicación de quien por principio poético tiene en la poesía puestas sus esperanzas de comunicación y de quien asimismo concibe la poesía como comunicación.

Por lo que sé, hay en su voluminosa obra inédita libros de poesía, ensayo, novela e incluso teatro, aunque estoy en condiciones de afirmar que es la poesía el mejor cauce para esta inquieta voz que aspira a la belleza. Así pues, no me arriesgo al afirmar que Antonio Checa Lechuga es sobre todo poeta, un poeta que se ha hecho a sí mismo, traicionando como la mayoría —¿totalidad?— de los poetas su segundo oficio y, a diferencia de esta mayoría, habiendo aprendido a escribir entre versos. Ahora bien, el hecho de referirme más que a esta simple anécdota vital se debe a que quiero hacer hincapié en que su originario proyecto poético va más allá de lo simplemente aprendido o de lo leído simplemente.

Nuestro poeta posee unas concepciones de la poesía que podrían condensarse en una sola y expresiva palabra: autenticidad. El poeta y la poesía son para él esencialmente auténticos, lo que se soporta en una clara base ideológica: la del humanismo. La poesía es, pues, en sus manos un útil expresivo —finalmente expresado— que es fruto de su atención a lo real en sus múltiples manifestaciones, coincidiendo y retomando así la tradición de los poetas que aunaron poesía y vida y rechazaron los fetiches lingüísticos, asumiendo, en aras de esa autenticidad vital y poética sus imperfecciones poéticas como bienes propios.

El bien editado libro contiene una veintena de poemas, de desigual extensión y formas métricas, no siendo infrecuentes los poemas en versos libres, aunque con una acentuada estructura rítmica. Tal variedad de formas y de metros ratifica el hecho de que este libro pueda tratarse de un volumen antológico en el que el poeta ha aunado poemas escritos en distintos momentos, si bien existe



Antonio Checa.

un hilo conductor que atraviesa los poemas recogidos, hilo por el que fluyen esas ideas básicas acerca de la poesía antes mostradas.

El título del primer poema, «Polvo y barro», ha sido elegido por Antonio Checa para amparar el presente poemario. De salida, dicho título es bien expresivo de cuán unido se siente el poeta a la vida misma y a la vida natural, llevando sus experiencias al respecto al tejido de la poesía. Desde el principio, pues, no oculta nada. Su lenguaje no es hermético ni, por lo que hemos dicho, lo necesita ni quiere serlo. Todo lo contrario. El poeta no quiere jugar con el lector y, desde la portada del libro, le pone sobre la mesa las cartas boca arriba de la única baraja que el poeta cree utilizar —no se olvide que hay un segundo yo ingobernable. Poeta, poesía y poética son en este caso ese polvo y ese barro mismo, simbólica materia última constitutiva de todo lo existente. El poeta se siente algo más que relacionado con la realidad histórica y natural: Es parte de esa realidad, una parte que unas veces actúa y otras observa. Es éste uno de los aspectos más lúcidos del primer poema, lúcido reconocimiento de una verdad elemental:

Es la pura reacción del ser el dios criatura
que quiere introducirse en la penumbra,
tratando de creer que soy distinto
al barro y al desierto.
Soy desierto y barro,
soy la mezcla del polvo con el agua
que sólida se erige en monumento.

A partir de aquí, podemos comprender la temática del libro desde una perspectiva global, aunque los poemas alcance múltiples aspectos de la vida o mejor dicho de la visión que el poeta tiene de su vivir histórico y natural. Uno de los aspectos temáticos más sobresalientes del libro es el de, podríamos decirlo así, la naturaleza, considerada no como algo exterior al poeta. Se trata, pues, de una visión humanizada de la naturaleza donde la prosopopeya es algo más que un recurso retórico, sin dejar de serlo en su raíz, ya que el poeta no intenta conferir solamente rasgos o cualidades humanas a determinados objetos o aspectos del existir natural, sino que los concibe como elementos que estructuralmente lo constituyen y con los que se comunica. Él es el polvo y el barro en última instancia, simbólica materia última, digo, que conforma su ser. El poeta, lejos de ver dos órdenes distintos, se concibe a sí mismo

como parte de una indivisible realidad. Así lo ponen de manifiesto los poemas «Rotación», «Ayer», «Tierra», «Huyen del hombre», «Al olivo». Es precisamente este último, un soneto, el que subraya cuanto he afirmado:

Siento un placer de amante en los olivos,
ni son la mar, ni el viento, ni la nada;
¡son gigantes sin talla los altivos
árboles de mi tierra amada!
Siento sus verdes tallos primitivos
en cúspide ciprêsea engalanada
por brazos exigentes, sensitivos
al tacto de la rastra y de la azada.
Siento un placer sencillo y verdadero
cuando su verde manto me reclama
cual chispa de arbol en el sendero.
Hay que sentir su gozo placentero,
tocar sus troncos y besar su rama,
sintiéndolos criaturas: ¡Compañero!

Si existe una estrecha relación entre hombre y naturaleza, no es menos cierto que esta relación se extiende a la poesía, pasando a desempeñar ésta una función cognoscitiva de aquella relación originaria, vehículo de reconocimiento de lo real. Vémoslo en un fragmento del poema «Ayer»:

Yo comprendí que el vaso era la roca
y el néctar de un beber el campo,
y que tenía mi alma y mi mirar por boca,
mi alma y mi mirar que comprendía
que ayer cuando sentí su voz
oí que me llamaba la poesía.

Esta visión de la naturaleza es consecuencia de esa noción que el poeta tiene de sí mismo y de su quehacer poético en tanto que realidades auténticas y elementalmente naturales. De ahí que éste sea el principio constructor de otros numerosos poemas que dan entrada a aspectos del vivir natural o auténtico. De este sentido participa su poema «Momentos», en el que alcanzan protagonismo significativo la evocación de los momentos felices vividos junto a un perro, teniendo como telón de fondo un determinado paisaje, momentos felices en suma provocados por el natural acto de comunicación entre estas dos partes del gran concierto:

Al susurro del arroyo, entre cascada
de música y de agua, aromas de tomillo
nos bañaron de nítida fragancia
a ti y a mí, mi perro. Idolatrada
tu cola circundante, y tu morrillo
acariciándolo mi mano con constancia
se convirtió en alfombra recrecida...

De este sentido participa también su poema «Crujen los lirios del alma», en el que se establece un paralelismo entre lo que para el poeta supone la creación poética con lo que supone el profundo acto natural de la relación sexual, explicándose mutuamente.

Por otra parte, lo natural es defendido frente a lo aprendido, frente a «las educaciones que engañan». Esta defensa abierta y sin escrúpulos le lleva a criticar la hipocresía, la vanidad de las gentes en una procesión, lo que no oculta un eco antonio-machadiano, tal como se lee en el siguiente fragmento de «Imágenes»:

Ni un ápice de luz sobre las sombras
se filtra en la fisura de los cuerpos,
sólo estela de orgullos imperiales
promovido con el paso de los tiempos.
Y ritos donde van las vanidades
y huera sombras negras: los cortejos.

Desde esta visión del ser natural del hombre, el poeta rechaza el trabajo, la esclavitud a que es sometido, alienado de su auténtica condición de existencia natural. Esto explica que rechace los deberes absurdos que el sistema social impone. El extenso poema titulado abiertamente «Al trabajo» es el que mejor cristaliza su idea de que «trabajo, ley, sistema y orden» equivalen a «naturaleza muerta».

Otros temas son consecuencia de una firme preocupación social. Así, «Los tralleros» y «No en vano», en los que se ocupa respectivamente de los marineros y de la pobreza. Los poemas «Entre el juego angelical» y «Tres vástagos de carne» dan entrada al tema de los hijos y de la paternidad. También hay poemas que muestran una preocupación por el propio oficio del poeta como «Hasta mi muerte» y por el sentido y porvenir de su palabra, «Y quedará una mancha» y «Morirá el ocaso con mi nombre». «Fracaso» muestra su preocupación por el futuro de sí mismo como hombre poeta.

Hasta aquí esta tarjeta de presentación del libro, con la que, más que valorar con arreglo a uno u otro patrón, he perseguido dar una muestra, y como tal incompleta, para no usurpar del todo la última palabra del lector, elemento vital para el poeta:

Pero una tarde, al menos una,
se abrazará mi gris con el ocaso,
mi corazón y el bosque,
mi libro con el hombre.

(1983)

TAÑIR DE VOCABLOS, DE JOSÉ ANTONIO
RAMÍREZ MILENA

La presentación del libro de poesía *Tañir de vocablos* (Granada, Fundación Francisco Carvajal, 1994), de José Antonio Ramírez Milena, tiene el valor añadido de ser la presentación pública de una nueva voz poética. En este sentido es un libro especialmente significativo y, para el poeta que sale a los medios de la sociedad, particularmente importante después de tan largo tiempo de callada y oculta producción, después de tan larga espera de darse abierta y largamente a los lectores, después de la reprimida esperanza de dar a conocer su verdad poética, su gran secreto creador, los frutos de una tensa contradicción entre placer, conciencia y dolor poéticos. Por eso, mi labor mediadora está calada de una especial responsabilidad crítica. Por eso, voy a medir mis palabras cuidadosamente, poniendo el acento en los logros poéticos y valorando en su justa medida primeriza ciertos aspectos negativos que el oficio de poeta corregirán oportunamente.

Pues bien, voy a formular una afirmación de principio nada baladí: en *Tañir de vocablos* hay un poeta. No se trata de un versificador ni de un espíritu inquieto que busca ciertos desahogos en el blanco papel. No. En el libro, se nota la mirada poética, la radical comprensión poética del mundo vivido en solidaria soledad. Se trata de una poesía que cuaja en sus, por lo general, largos versos una voz con gran personalidad poética, una voz propia lejana a los mimetismos frecuentes de los libros primeros. Es un libro, para mí, novedoso e intenso que, de haberse dejado calar por ciertos poetas, lo ha hecho por el eco de algunas sustanciadas voces americanas de las que nos dan espléndida y expresa cuenta las citas seleccionadas, de Nicanor Parra, Vicente Huidobro y César Vallejo, y los poemas de la parte segunda agrupados bajo el expresivo título de «Impolutario», donde César Vallejo y Walt Whitman en compañía del español Miguel Hernández se erigen en los protagonistas de los respectivos poemas. Ahí radica parte de su identidad y novedad poética.

Para la caracterización de la poética, me serviré de unas reflexiones de Juan Benet sobre la literatura. Afirmaba el novelista que, frente a lo que ocurre en el caso de la ciencia, a la literatura no le interesa lo transmisible y común, sino lo que muere con el sujeto particular de su narración, lo efímero. La condición de finitud

es su objeto y la hace cumplir su función memorial. Establece además otra diferencia entre literatura y ciencia: que la literatura, y en ella la poesía, nace más de ese espíritu no intelectual que conoce el objeto sin crear distanciamientos ni separarse del destino del hombre que de la actitud científica. Estos razonamientos explican que termine afirmando que el discurso poético concede un privilegio al que lo practica: el nada desdeñable privilegio de capacitarle para tratar los temas de su interés sin tener que pasar precisamente por toda la cultura que la humanidad ha atesorado acerca de ellos, por lo que tal vez sea la poesía la actividad más culta de todas las posibles y tal vez ahí radique ese extraño e incontestado poder del poeta de volver patas arriba el saber acumulado y excitar con su obra esa actividad que en buena medida ha desdeñado y pasado por alto.

Parece quedar claro desde un principio que la poesía no sólo es un artefacto estético-verbal destinado al lúdico consumo fructivo de exquisitos lectores, sino que también es un modo estético de conocer las más sutiles y volátiles realidades humanas, un soporte memorial de nuestra común historia en el cruce de un sujeto histórico que tensa la cuerda del arco del deseo y de la realidad, de lo imaginario y real, de lo imposible y posible, de lo vivido y lo por vivir, de lo sentido y por sentir. La poesía es un discurso cultural superior al que recurrimos cuando hablamos de verdad. Por eso, por mucho que finja el poeta y module su voz, su fingimiento estará sometido a una condición pragmática de comunicación y acción auténticas.

Estos razonamientos señalan, creo, la base en donde se sustenta el libro de Ramírez Milena, pues entiende la poesía como un superior acto humano de conocimiento y verdad que interpela abiertamente al lector para lograr una comunión y común proyección estética y social. Es una poesía, pues, que nace desde un tipo de necesidad y acción comunicativas, lo que justifica su tono de gravedad y escaso juego. No quiero decir con esto que sea una poesía abiertamente política, tal como lo era la practicada por ciertos poetas de décadas pasadas, sino que es una poesía donde lo social está en el mismo origen del discurso, en la mirada que comprende, apresa en sus detalles fugaces, disfruta y comunica el mundo, lo real, a un lector al que se le hace cómplice.

Pero antes de seguir ofreciendo algunas consideraciones sobre su poética, creo conveniente que conozcamos algunos

textos en los que el poeta ofrece su propia justificación al respecto o se hace un autorretrato o interpela directamente al lector o nos presenta el lugar, su conciencia poética del lugar, como es lógico, desde el que levanta su edificio poético y una abierta concepción de lo que para él es la poesía. Así, leemos en «Balaustera efímera»:

Pongo en tus manos esta pizca de voz
sopló que es del universo. Motivo grande
de las grandes ocasiones y del tiempo alto de lo
[espléndido.

Gestación esta aromizada con los totales e inequí-
[vocos actos

Arriates gentiles y lujuriosos enebros.

¿Qué imagen nos ofrece el poeta de ese sujeto poético que nos interpela y del discurso poético que promueve? Si leemos el poema, de claro título, «Confidencia», que puede completarse con el que comienza por el verso «Déjeme decirle», podremos hacernos una idea al respecto y comprobar cómo el poeta se define como un ser auténtico, atento siempre a lo esencial de la vida, desprendido, que hace de sus ideas bandera, activo. ¿Desde dónde nos habla el poeta? ¿Qué conciencia poética exhibe de ese espacio? El poeta habla desde un aquí y ahora concretos, con conciencia de activa temporalidad, tal como se puede leer en «Desde aquí». ¿A quién se dirige? ¿Qué imagen poética posee del lector, del otro? ¿Qué importancia le atribuye? Si leemos el poema que comienza por el verso «Recuérdeme que a usted asista...», veremos cómo la voz poética concluye afirmando que su esencia reside en la relación que se establece entre ambos:

Recuérdeme que yo sin usted caigo
Que sólo en mí muero.

Por lo que respecta a las partes del libro y disposición de los poemas, éstos, en número redondo de cincuenta, se articulan en torno a dos partes principales, que parecen responder a un distinto momento de escritura, expresamente nombradas como «Libro primero» y «Libro segundo», con los respectivos títulos de «La ciudad descompuesta o los aromas» y «Perdónense mi memoria». La primera parte acoge un total de treintaidós poemas, todos ellos titulados, y la segunda los veintiocho restantes, sin título expreso, agrupados a su vez en cinco y seis secciones tituladas, respectivamente, «Estamento», «Escisión expansiva», «Espejismo», «Lugar

neural» y «Exhortación» y, en el caso del libro segundo, «Confidencia», «Declamatoria», «Con sustrato utópico», «Impulsión», «Impolutario» y «Concordancias», reagrupadas internamente bajo los títulos de «Parte del primer intento: Dialéctica de la razón», las cuatro primeras; «Parte en segundas nupcias», la quinta; y «Parte en terceras insidias», la sexta. Ofrezco esta descripción externa para hacer notar que es un libro muy elaborado y calculado en sus partes, tal vez algo hiperdesarrollado por un excesivo tiempo de maduración.

Dicho esto, voy a resaltar algunas de las regularidades y rasgos que más saltan a la vista. Así, desde el punto de vista métrico, se puede afirmar que los poemas continúan la tradición del versolibrismo, por lo que mezclan y alternan versos de muy corta y muy larga andadura, versículos incluso, que se organizan en variados grupos estróficos, aunque careciendo de rima y de un mismo número de sílabas. No obstante, se da una fuerte presencia de endecasílabos. Los poemas presentan numerosos versos sangrados, lo que nos habla del valor que posee en el libro la dimensión gráfica. Es un libro, pues, que tanto ha de ser leído como visto.

Desde el plano temático y de otros niveles del contenido, *Tañir de vocablos*, sugerente título por cierto que concede a las palabras la ampliada capacidad de un instrumento musical cuyo sonido-significación resulta socialmente proyectado, posee algunas regularidades destacables. Por ejemplo, la ciudad como espacio público que suministra temas y motivos poéticos a todo lo largo y ancho de los poemas de la primera parte, lo que justifica su nada hermético título: «La ciudad descompuesta o los aromas». El poeta proyecta su existencial, solidaria y dialéctica mirada por las calles blancas de cualquier arrabal urbano o por el tiempo perdido de una casa de vecindad habitada por gentes sin nombre, como en «Evocativo emergente», o pasea su mirada poética por el caos y cosmos del casajo, residuo urbano en el que se mira («Casajo»). La voz poética se desparrama por los mil y un aspectos de la ciudad, con particular detenimiento en sus divisiones y segregaciones sociales («Estructuralismo», «Nacer hijos de barrio», por ejemplo) que se cuajan en verbales olores que recorren la atmósfera del poema. Así, pues, una de las más sobresalientes constantes de esta primera parte constituye la verbal presencia de la vida del poeta proyectada en el espacio de lo público y abierto donde termina encontrando su propia realización, lo que explica la existencia de poemas como el titulado «Lu-

gares echados en falta» donde el sujeto poético, calado de nostalgia, termina fundiéndose con los sitios urbanos en el hueco de la memoria disponiéndose a ofrecer al lector una estéticamente sostenida lista de topónimos o nombres de calles de la menuda realidad urbana echada ahora en falta, lo que por otra parte tanto recuerda el poema «Paraleipómena» de Antonio Carvajal.

La ciudad es, pues, un elemento temático de primer orden en el libro, pero también lo es la concienciada y sublevada voz social del poeta que interpela a los lectores directamente, como en «La ciudad se percibe», ofreciendo una visión crítica de la realidad cuando no todo un arte de vivir de base humanista y social («Pasado compendio») no exento de cierta alegría («Deseo voluntarioso. Perversión») que, en su raíz existencial, relativiza cuanto toca y comprende y reproduce en los versos la cotidianidad como la realización de la esencia humana. De ahí que el poeta se sienta parte de su propio medio y se disponga a disfrutar de lo que le rodea, donde también tiene cabida el mundo natural en sus diversas manifestaciones («Versatilidad», «Tangencial», «Surgencias no desdeñables»).

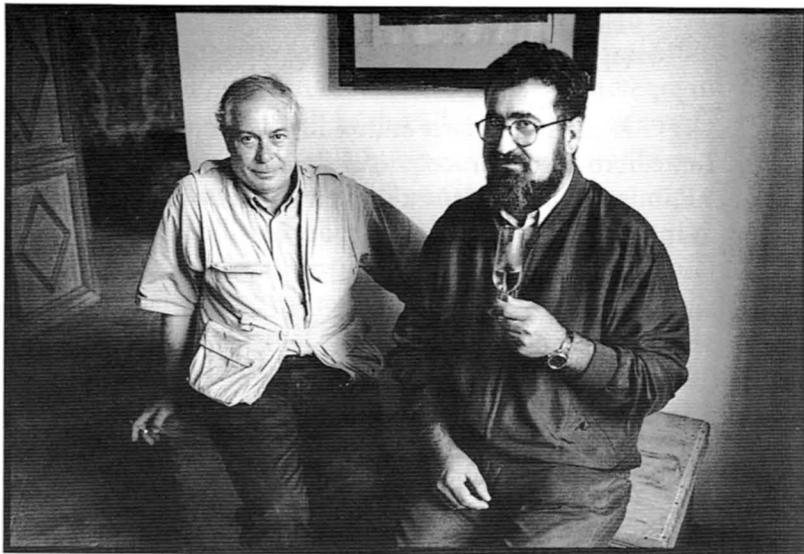
La segunda parte supone un despliegue temático del humanismo prometeico, del hombre hacedor de su propia historia y devenir, que cala la voz y conciencia poéticas. De ahí que salga en defensa de un nuevo y mejor hombre histórico (el poema que comienza con el verso *Discernientes quisiera de entre lo propio y ajeno*) y, paralelamente, ataque al reaccionario e inactivo, como en el poema «Nacer: Libre en ti», entre otros, o abogue porque se haga a la mar toda una serie de prácticas sociales de nulo valor histórico, como en «Enormes barcos a la mar se hacen». De ahí que lata poéticamente una utopía social en la que se apoya el poeta como en «Déjeme decirle». Hay otros aspectos y motivos temáticos, como el motivo de la memoria, memoria considerada como instrumento y arma de acción social, que alcanzan en el poema final del libro su desarrollo, con lo que conectamos con lo que decía Benet de la literatura y su función memorial.

Siempre es motivo de gozo anunciar el nacimiento de un libro de poesía y la aparición de una nueva voz poética.

TANTA MEMORIA (ACERCA DE LA POESÍA
ÚLTIMA DE JOSÉ ANTONIO RAMÍREZ MILENA)

El ser humano se nutre de los mil rostros de la memoria. Y este libro hermosamente titulado *Aquel cielo nativo*, de José Antonio Ramírez Milena, viene a ser una suerte de indagación poética en la memoria. El título nos introduce de lleno en un simbólico cielo otro que cubre al poeta, superponiéndose al cielo de su presente inmediato, como no podría ser de otra manera porque el pasado está en nosotros como conciencia presente de un tiempo ido. Ahora bien, la grandeza de la escritura poética es que conforma discursivamente y con voluntad de permanencia recuerdos y experiencias vividas y el humano espacio del deseo, proyectando esa verbal cristalización artística en una abierta e incontrolable cadena de significación que alimenta a su modo el río de la experiencia histórica concreta, satisfaciendo el trascendental ámbito de la no necesidad. La significación y en particular la significación artística, como dejó dicho aquel importante teórico ruso, no mueren nunca. De ahí la importancia que en nuestra cultura se le otorga a los libros y a otros soportes materiales de esa carga simbólica que cada lector ejecutará a su manera en un cruce espacio-temporal determinado y con unos efectos imprevisibles. De ahí que asistamos al nacimiento público de un libro con responsable expectación e interés.

No otra sensación me embarga al presentar esta gavilla de poemas del que es el tercer libro de su autor tras *Tañir de vocablos*, aparecido en 1994 de la mano de la Fundación «Francisco Carvajal» de Albolote (Granada), y *Tamiz de soledades*, (Granada, Diputación Provincial, 1995, colección Genil), libros que anunciaban lo que éste confirma: la aparición de una voz poética genuina poco dada a los mimetismos y a las convenciones —de hecho este nuevo libro, además de contravenir expresivamente ciertos usos morfosintácticos, se presenta sin signos de puntuación, lo que otorga una libertad total al lector para ejecutar su lectura y entonar a su modo la canción verbal que es todo poema— y en plena madurez; un libro que, al igual que el que nos ocupa, se sustentaba en una idea de la poesía como superior y creador acto humano de conocimiento y verdad con el que interpelar a un lector para lograr una comunión estética y, por ello, social, lo que explica de algún modo la gravedad poética que rezuma por las paredes de los versos que constituyen el respectivo edificio de cada texto poético.



Antonio Carvajal y José Antonio Ramírez Milena.

Pues bien, tal como he afirmado, *Aquel cielo nativo* supone en lo fundamental una íntima inmersión en el tiempo de los orígenes que ha dejado su huella real y profunda en el autor —«Memoria» resulta un poema clave a este respecto y «Aderezos» da la dimensión negativa del paso del tiempo—, un tiempo éste que resulta obviamente indisoluble de un espacio concreto, un espacio que no es otro que ese trozo de verde y feraz manto de la vega de Granada, a los cálidos pies de Sierra Elvira, cuyo topónimo de origen árabe es Albolote, un tiempo y un espacio, esto es, un mundo de cultura rural que se presenta en quiebra en relación con el mutante mundo en el que el poeta vive en los albores del tercer milenio de nuestra era. Esto explica inicialmente un rasgo sobresaliente del libro que no es otro que el uso de dialectalismos, topónimos y palabras propias de una comunidad lingüística particular fuertemente cohesionada por un común modo de vida, palabras de escasa circulación fuera de ese ámbito y muchas veces vinculadas, como digo, a ese tiempo de los orígenes en el que se sumerge el poeta, por lo que resultan tan atractivas como extrañadoras para el lector más general. Pero no es éste el único rasgo lingüístico sobresaliente del libro, ya que el autor lleva hasta sus últimas posibilidades su capacidad creadora al usar numerosos neologismos —*delincuosidad*, por citar uno de ellos—, obvio fruto de su necesidad expresiva y del sincretismo de ideas, al pretender

fusionar en un significante dos o más significados o al formar un significante con elementos de dos palabras o, en otros casos, al revaluar significativamente algunas palabras de común y extendido uso.

Aquel cielo nativo, que consta de un total de cuarenta y un poemas escritos en ágil y melodioso verso libre, se presenta dividido en seis partes consecutivamente numeradas —«Huella», «Umbrías y urdimbre», «Icono», «Aldaba y traza», «Bregar de materias» y «Loas en validez alterna»—, más un poema final que conforma una suerte de parte autónoma del libro, que no mantiene el orden de numeración referido, titulada «Acotación», parte ésta en la que se observa un giro con respecto a la lógica interna de las anteriores, al hacer un canto el sujeto poético por el porvenir, por un a pesar de todo esperanzador tiempo nuevo hijo de la utopía que mueve a los hombres a construir un mundo mejor. La memoria y la utopía, pues, en desigual relación cuantitativa, constituyen los dos núcleos significativos del libro. De ahí el título de ese poema último, «Luz: A pesar de todo». De ahí que, frente a ese cálido mundo en quiebra del que el poeta sigue sus huellas, haga ahora partícipe de su generosa utopía al lector interpeándolo directamente:

Hay un tiempo nuevo
esperando esperándonos
para ser vivido
y ser gozado
del que te participo
al que te llamo
tiempo justo
aldabeando
conciencias
puertas cuentas estado
libre y generoso
universal y sano
Craso Fasto

No hay que decir que los poemas van aportando uno a uno los diversos escenarios de la memoria y van articulando en numerosos motivos temáticos esos grandes núcleos de significación, sobresaliendo en todo caso una estrechísima relación efusiva del sujeto poético con su inmediato mundo natural, lo que se descubre ya en el primer poema del libro, «Partal paz sesteando» y se continúa con «Pago de Trula. Huerto 228» por citar sólo dos de ellos. No faltan tampoco los poemas —«Magnificencia», «Recóndita ve-

ciudad» y «Del mar Universo» por ejemplo— en los que el poeta repara con renovado asombro y perplejidad en el cosmos, el otro elemento que conforma la totalidad de ese escenario natural por el que el poeta tan gustosamente transita y del que se siente parte como se lee en «Procuraduría». Pues bien, los motivos temáticos aluden, con el insistente uso del presente histórico, eficaz mecanismo verbal de vivificar el tiempo pasado a la vez que signo de su real presencia, al campo y su trabajo, a la tierra labrada, a los solitarios atardeceres, a los ruidos ambientales, al sol y su paradójica y cambiante luz simbólica, a los vencejos que simbolizan el fluir de los recuerdos, a la siembra y el húmedo otoño, al ambiente preprimaveral y a la primavera intensamente sentidos y vividos en plenitud; también, cómo no, a la vida multiforme y las calles cambiantes de ese pueblo tan real en su origen como de eco mítico en sus versos, donde yace el solar patrio. Ciertos espacios o pagos existentes entre Sierra Elvira y la vega —léase «Entre lomas y gravas» y «Oda yuxtapuesta»—, nombrados desde el recuerdo con acumulada exactitud, alcanzan también su mítica dimensión como el recuerdo de la fiesta y del fuego de la hoguera nocturna. Hay también poemas que se calan del recuerdo de un amor y, como no puede ser de otro modo, otros en los que la propia poesía se alza con el protagonismo todo del poema. Finalmente, el poeta da cabida a unos cuantos textos en los que se refirma vital y prometeicamente en su acción histórica y, tras mostrar su dolor por lo inhumano como en «Piedad», ensaya una contundente crítica del social sistema productivo como en «Régimen».

Con estas palabras introductorias no persigo otra cosa que invitar a los lectores a franquear la puerta de los poemas y a recorrerlos hasta su última sílaba, unos poemas que son original y emocionado signo verbal de todo aquello que ha tenido y tiene vida. El lector se nutrirá de la humana raíz que los alimenta y vivificará sus partituras textuales con la verdad de su propia experiencia, pues lo que nos hace a la postre humanos es el ejercicio de la memoria, de tanta memoria:

Tanta memoria acumulada en el tacto
en la boca en la cómplice mirada
en esas manos que nos ciñen en esa
voz que embarga y torna deseo
y libertad y maravillas sustancian.

LAS JUSTAS PALABRAS POÉTICAS DE IGNACIO LÓPEZ DE ABERASTURI

Ignacio López de Aberasturi (Vitoria, 1961) habita poéticamente la realidad, esto es, mantiene una sostenida mirada poética sobre el mundo en su diversidad observable y no observable, ensayando de modo permanente la comprensión y el reconocimiento de cuanto le rodea, de sí mismo y de la interacción entre ambos. La poesía es, pues, para él una perspectiva y una actitud vital —ese callado fervor de anotar la vida en papelillos que dice en «El poeta y su tiempo»—, que le impelen a la construcción con intensidad plena de un discurso artístico en absoluto esteticista asentado en lo más granado de la tradición de la poesía española del medio siglo, no faltando las muy expresivas citas de un Gil de Biedma, lo que permite comprender esas formas poéticas versolibristas y un trabajo creador lejano a la hipertrofia de cualquier artificiosidad. También, la poesía es para él un territorio recorrido íntimamente en todos sus límites (incluso en el institucional-académico por cuanto es profesor de literatura). Esta tan crónica como madura relación ha ido sembrando el camino de su vida de poemas, poemas callados, cantados como mucho a pocas voces, pero que han terminado —algunos de ellos, claro está— por romper la clausura de la intimidad en que habitaban al pedir vida propia nutriendo dos libros hechos públicos, *Los términos de la entrega* y *Las armas depuestas*. Así pues, aunque su obra publicada no es extensa, ésta en su selecta brevedad no deja de anunciarnos la existencia de la ancha base creadora de la pirámide poética que coronan.

Pues bien, el primero de ellos, finalista del Premio de Poesía «Luis Carrillo de Sotomayor» de Baena, fue publicado en 1993 por la Diputación de Córdoba en su colección «Polifemo». El segundo, que acaba de aparecer editado —forma parte de la renovada colección «Genil», de la Diputación Provincial, tan amorosa como inteligentemente dirigida por Antonio Carvajal—, mereció en 1996 el Premio «Genil» de Literatura de la Diputación Provincial de Granada correspondiente a su primera convocatoria. Ambos títulos se nutren de poemas escritos en un ancho arco temporal. *Los términos de la entrega* recoge en sus dos partes, «Las rendidas ascuas» y «Viejas posiciones», más de una treintena de poemas escritos entre 1985 y 1988. *Las armas depuestas*, libro que se articula en cuatro partes, «Armas de fuego», «Emblemas y consignas», «Ciudades, plazas si-

tiadas» y «Los plazos vencidos», da entrada a un total de treinta y siete poemas, de los que algunos se remontan a los años ochenta.

Esta sostenida labor poética explica el hecho de la madurez de su primer libro y, como no ha de ser menos, también del segundo citado, libros que participan a su vez de una común poética de inevitable fondo ético —léase si no el poema «Consigna para delinquir contra todas las poéticas», de *Los términos de la entrega*, donde se ofrece una curiosa variante de la esencial concepción de la poesía como arma o instrumento— que tensa el arco de una estética basada radicalmente en la experiencia vital, con muy escasas proyecciones culturalistas, lo que le lleva a nombrar los días, contar las horas, recorrer poéticamente ciudades muy significativas para el poeta (Granada, Salamanca, Lisboa, Vitoria), invocar el amor concreto deteniéndose morosamente en situaciones amorosas e ir derecho a lo elemental primero que lo cala: la vida en su terrible verdad, la soledad, los dolorosos signos de la ausencia amorosa o del tiempo ido, de los que queda la ceniza de la memoria y el rastro de unos versos, y, muy especialmente, da cuenta poética de la derrota del hombre y de sus mejores proyectos de vida en este final de siglo —répase en las connotaciones militares de los títulos de los libros, de sus partes e incluso de muchos de sus poemas, lo que pone significativamente al lector ante los resultados jurídico-materiales de una especie de derrota militar—, cuyo inventario elabora dolorosamente el poeta y cuyas consecuencias muestra en su desnudez como, por ejemplo, en los poemas «¿A qué salir en defensa de quién?», «Yo no sé contar», derrota sólo mitigada por la elemental desnudez de la entrega amorosa. Ahora bien, la palabra del poeta es ocasionalmente además el eco de una voz pronunciada frente a un paisaje interior de perfil quebrado, la fugaz conciencia de su alteridad, fenómeno que arrastra la modernidad, tal como leemos en «El nombre» y «Falsos amigos», de *Las armas depuestas*.

Como se intuye, esta perspectiva poética básica y esos grandes núcleos de preocupación poética funcionan simbólicamente alcanzando una existencia textual en una renovada red tópica de símbolos, temas y motivos temáticos. Para empezar, esto afecta a la no escasa serie de poemas que se construye a partir de un mundo referencial inmediato que puede rastrearse incluso en sus propios nombres y del que se ofrece determinados rasgos. El hecho, pues, de que el poeta adopte cierto modo realista de decir poético y se

apreste frente al natural con sus pinceles verbales bien dispuestos no sólo no anula sino que hace más intenso el funcionamiento simbólico de determinados poemas. Pero aparte de esta serie no menor en sus libros y, particularmente, en el segundo de ellos (léanse, por ejemplo, los poemas de la parte titulada «Ciudades, plazas sitiadas»), el poeta nos ofrece en sus libros una tupida red simbólica que tiene como centro la idea de la guerra o el conflicto militar con sus múltiples consecuencias, como he dejado dicho. En este sentido, los motivos temáticos son tan lúcidos y significativamente subvertidos como numerosos. Hay, además, un uso menos original aunque poéticamente rentable de ciertos símbolos y motivos como la tarde, el frío, la lluvia o el mar, entre otros, con los que alude al desaliento, la soledad, etc.

Pero, y termino, a pesar de la derrota y sus efectos, de la certeza de los días muertos, no se impide cierta salvación por la poesía. De ahí, la entrega del poeta a su proyecto creador, un proyecto consistente en mantener una cabeza de puente sin más munición que las justas palabras, las justas palabras poéticas de Ignacio López de Aberasturi.

(1996)

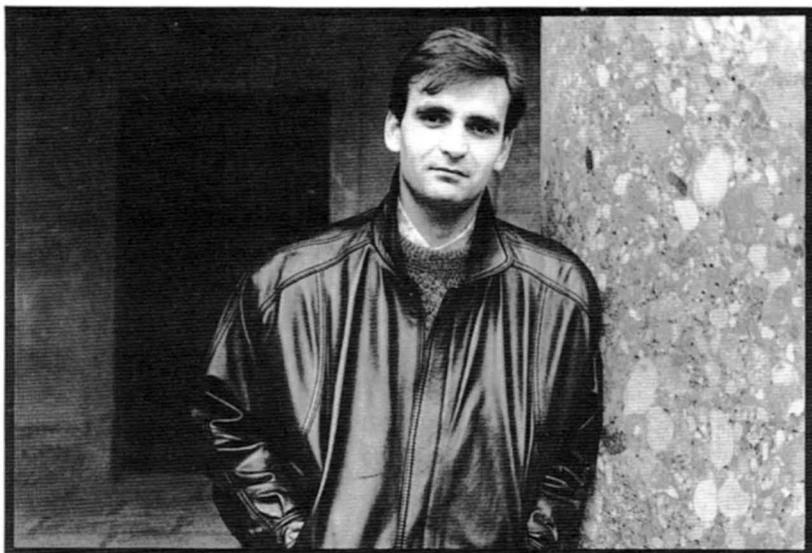
FRANCISCO ACUYO: TRATADO POÉTICO
DE LAS ESTRELLAS

La lectura del libro *Los principios del tigre* (Ayuntamiento de Torredonjimeno, Premio de Poesía «Gabriel Celaya», 1997), de Francisco Acuyo, me dejó impresionado. Desde entonces, no he dejado de relacionarme ocasionalmente con esos poemas como consecuencia de un doble movimiento, de atracción y de explicación. El hecho de sentirme gozosamente perdido –retado– entre los poemas y su radical apuesta estética, al tiempo que la necesidad de dotarme de elementos de orientación con los que superar el hermetismo del poemario, explican mi recurrente interés en ese hermoso fruto de la inteligencia creadora, de la sensibilidad, agudísima, de la cultura filosófica, del conocimiento de la propia tradición poética y de la experiencia.

Y digo, sí, experiencia –la mirada se puede dirigir al suelo de los días o, como en este caso, al cielo de las noches–, porque el alcance estético-cognoscitivo de los poemas de este libro y el grado de su complejidad significativa no se comprenden hasta sus últimas consecuencias si no tenemos en cuenta, entre otros aspectos, la experiencia –materia prepoética– que su autor obtiene de la observación del cosmos mediante un telescopio, tal como leemos en el libro (pág. 67):

Sobre su pecho acicala
la selva enhebrando el aire
con fina sabiduría
el aroma de la tarde.
Con insaciable deseo
saborea del instante
la infinitud que sostiene
en la quietud del paisaje.

Cómo no recordar ahora aquel fragmento barrojiano de *El árbol de la ciencia*: «Andrés bajaba a cenar, y muchas veces por la noche volvía de nuevo a la azotea a contemplar las estrellas. Esta contemplación le producía como un flujo de pensamientos perturbadores. La imaginación se lanzaba a la carrera por los campos de la fantasía». Por azar, supe de la pasión de Acuyo por la observación de los cuerpos celestes e introduje esta clave en mi lectura.



Francisco Acuyo.

A partir de aquí, la resistente red simbólica empezó a ceder. Y supe que el *jardín* era el nombre poético del cosmos cuando no *selva* (de estrellas) o *paisaje*, que la *azucena* era el nombre de la estrella, que el *jazmín* lo era de un blanco cuerpo celeste, que la *fuelle* era el conocimiento, que el *espejo* era el espejo-telescopio cuando no nombre de la imagen obtenida, que el *tigre* era el principio de la razón y del conocimiento cuando no el principio de la vida, que el *transeúnte perdido* no era sino el atento observador del inmenso paisaje celeste y así sucesivamente. A partir de aquí, pude comprender por qué el autor había optado por la poesía como el mejor medio, y fin —la poesía ofrece a su vez, piensa el poeta, su propia verdad y visión totalizadoras, la verdad del «ser que permanece»—, para cifrar tal superior experiencia, de perfiles inefables —*Conlleva el pulso, el aliento / al límite del lenguaje, / al susurro del pincel, / al corazón del paisaje.*—, para construir la sombra verbal perdurable de graves intuiciones —*Sabe el tigre que mirar / no es un arte cultivado, / no cuentan tanto los siglos / como el saber instantáneo* (pág. 68)— sobre los principios de la vida y del universo, del que se siente débil parte mínima al tiempo que fugazmente dominante, al emplear los instrumentos de la intuitiva razón poderosa y la mirada mediada. La poesía se convierte así para nuestro poeta en el mejor modo paralelo, simbólico, de *describir* el universo y de rela-

cionarse con los hombres. Este libro es, pues, una suerte de tratado poético del sentido de la vida y de las estrellas, una indagación estética en el misterio del ser, el resultado de ver, mirar y observar lo real, la vida en su más ancha posibilidad, la de nuestro propio mundo y la universal:

¿Qué designio, cuál pregunta;
por qué guarda su secreto
la vida? ¿Dónde el vivir?
Vivir, morir con el sueño
que despierta a nueva vida.
El sentido pone cerco
al sentido sin sentido,
urge el deber de tenerlo.

A partir de aquí pude comprender por qué tales observaciones sobre el jardín del cosmos acabaron por fecundar el cultivo de un pensamiento poético metafísico que utiliza para sí cierto caudal filosófico, lo que justifica la presencia de las dos primeras partes del libro.

Así, el poeta articula su «tratado» en tres partes, «El ángel de la ciencia», «El jardín de los Filósofos» y «Los principios del tigre», de ocho, dieciocho y cinco poemas, respectivamente, en los que la estructura del romance –cantar y contar, no se olvide– alcanza un claro protagonismo junto a algunos excelentes sonetos, entre otras formas estróficas menos habituales. En las dos primeras, ofrece muy elaborados poemas de perfil reflexivo con los que establece un «recorrido histórico» por aquellas sustantivas ideas filosóficas que han fecundado su propio universo mental y poético, quedando claramente identificada su permanente pasión por el conocimiento que se alía a la creación poética. Pero no se olvide, si se quiere comprender el libro en su propia lógica, que tales medios de conocimiento están en función de la poesía, poesía que él no entiende como útil ni como revelación del mundo, sino como un modo estético de realidad con capacidad de nombrar-crear-modificar. A su vez, la tercera parte viene a suministrar los textos conclusivos de su denso recorrido anterior, llevando hasta su extremo el empleo de los elementos de simbolización sometidos a una estructura híbrida lírico-narrativa. Es en estos poemas donde el referente de la observación del espacio cósmico ofrece las más altas posibilidades al poeta para dar alto vuelo a su poesía, acudiendo

al material de las palabras usadas en la vida de nuestro mundo –el mundo animal, el mundo vegetal, etc.– para dar forma a esas intuiciones que, surgidas de dicha observación física y de la paralela reflexión metafísica, sólo en el discurso poético alcanzan un adecuado cauce.

Si usamos esta clave, ciertas paradojas poéticas dejarán de serlo de inmediato. Por ejemplo, si pensamos ayudados de la teoría de la relatividad, la siguiente cita (pág. 34) se llena de sentido:

Puedo tocar el pasado,
puedo escuchar si crepita
el ascua desde el futuro
que regresa a su ceniza.

o cuando afirma que *el tiempo sin testigo se dilata*; si pensamos en la teoría de los agujeros negros, la *ciega luz*, la *eterna sombra* que nos guía comienzan a llenarse de sentido, así como lo alto –la bóveda celeste– y lo bajo poéticos y el hecho de que el poeta «sostenga» el tiempo, etc. Claro que tal clave no agota los textos en su significación, ni los recorre completamente. Es sólo una ayuda para enfrentarnos a un hermoso libro que trata, con las estrellas, del sentido de la vida y de sus límites, de su belleza.

(1999)

ROSAURA ÁLVAREZ O LA PALABRA
EMBRIAGADORA

Has hecho un acto de lectura completo. Te has bebido *El vino de las horas* (Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1998), el último libro de Rosaura Álvarez, sorbo a sorbo, poniendo en cada sílaba, en cada palabra, en la cadena fónica, en los versos, en su sintaxis, en sus encabalgamientos, en las pausas, en los estremeadores puntos finales de los poemas que te dejan suspenso en el blanco de la página por indeterminado tiempo, deslumbrado, pensativo, tu mejor atención. Has hecho, en efecto, un acto de lectura completo saltándote las bardas de la materia verbal de este rojo vino agridulce de las horas y has cerrado fugazmente los ojos para ver dentro de ti y reconocerte y palparte en la profundidad de tu piel y decirte mudo que sí, que tú también vienes desde una noche oscura y que te has mirado, rojo y negro, en el espejo del crepúsculo, que has bebido el rojo mosto de granadas del ocaso y que has palpado las horas, gozosas unas y en pena otras, enconadamente grises muchas de ellas, obteniendo de su sucesión una muy simple abstracción, la de la vida, la del tiempo. Y te has convertido también en jardinero de la memoria mirándote en las quietas aguas de la alberca o en el hontanar de tu intimidad.

Las blancas hojas del libro resbalan con ruido leve por las yemas de tus dedos, un ruido dulce que acompaña a la voz de una mujer cómplice. La escuchas/te escuchas con suma atención, pues te está poniendo al borde mismo de lo innombrable gracias a unos versos y gracias a unas imágenes. Sientes un cálido río oculto de solidaria compañía y la fugaz certeza de que en tu radical soledad no estás solo. Estás en comunión, sin mediar por momentos palabra alguna.

No sales de tu asombro. Acabas de leer el poema «Belleza» y has recordado un momento de plenitud en un abril también naciente. Otro abril que creías perdido para siempre y, sin embargo, notas que el poema te trae el eco de una misma, siempre necesaria, primavera. Te paras a pensar en la poesía, en su capacidad de aprehensión de lo efímero. Entornas los ojos. Relees el poema:

Sensual el viento, como encuentro
de amante ansiado, va y retorna blando
por el pretil satén de abril naciente;



Rosaura Álvarez.

mece, estremece, la sutil frescura
de las copas, y el pájaro encumbrado
eleva el dulce canto con primor
pudoroso de adolescentes nupcias.
En tanto que el corazón que mira, admira
y goza, en su fulgor sorprende ecos
grávidos de hermosura inabarcable
—que verbo y mito nunca pronunciaran.

Aunque no te interesa otra cosa que el libro que estás leyendo, hay momentos en que pareces andar preocupado e intranquilo. No puedes olvidar que has decidido dedicarle un merecido artículo crítico. Pero en absoluto te apetece enredarte con cuestiones críticas ni operar con unidades significativas superiores ni otra suerte de generalizaciones. Sólo quieres perpetuar este momento lector fundante, alargarlo al máximo pues sabes de su brevedad, paso a paso, poema a poema. Por eso, tratas de ahuyentar el tan informado como a veces turbio pensamiento profesional que, *velis nolis*, con estúpida recurrencia, te asalta interponiéndose entre tus ojos y los textos que virginalmente se te ofrecen. Y te preguntas con retórica sobre la nula importancia de hablar de recurrencias temáticas, de vivificación original de tópicos como el de la fugacidad de la vida cuando andas

con el poema «Adónde la fragancia» incrustado vivo como un cristal en tu cuerpo, cuando, lamento bellissimo, el poema nos hiere y nos salva a un tiempo, llaga y medicina, conjurando con su plenitud verbal el hecho de que nuestra vida pase y pase ciertamente como el agua apenas sujeta entre los dedos. No quieres saber nada de crítica literaria, poco te importan las raíces simbolistas y las consecuentes personificaciones de esta poesía que hace que la luz y los colores a ella debidos, los paisajes, los ocasos, las nieblas, el agua, los pájaros, los cipreses y las flores hablen del alma o se confundan con un estado de la misma si tú has vuelto a llorar con la lluvia verbal de este libro, a ser pura indefinición y vaguedad con la niebla y a sonreír con la palabra del sol en su cenit.

Desprecias las pocas notas que has tomado por culpa de esa pegajosa voz del crítico y, ahora, al releerlas, te reafirmas en tus trece: si los seres humanos somos seres complejos y contradictorios, cómo no han de resultar complejas y contradictorias las formas de afirmar y ser poéticamente. Ya lo hacía Unamuno, piensas, quien escribía viviendo, afirmando a la vez lo uno y lo otro. Nada más lógico si somos seres para la vida y seres para la muerte, seres para lo más alto y lo más bajo, seres para la alegría y la pena, seres para la construcción y la destrucción. Nada más consecuente, pues, que esos ejemplos que has anotado: *y un lento luto / y un gozo derramado* («Polvo de nada»), *miedo y alborozo* («Último sentir»), *lirios, lodos* («Brindis»), *La hora en pena, las gozadas horas* («Suma del tiempo»), *dicha y llanto* («Mi Dios»), *lunas de plenilunio y sombra* («Aniversario»). Nada más lógico, piensas al tiempo en que te niegas a seguir transcribiendo. Por otra parte y en relación con lo que el crítico anotó sobre la comprensión sinestésica del mundo, tan juanramoniana, a propósito del esclarecedor verso *he mirado por mis sentidos* («Suma del tiempo»), te reafirmas en que si vivimos en nuestra piel con total profundidad y conocemos estéticamente el mundo por nuestros sentidos, en buena lógica las percepciones han de buscar cauces verbales híbridos, en apariencia paradójicos y contrarios con los que llenar de luces los poemas. ¡Cuánta luz guarda en este sentido el libro!

Notas que te estás apartando de lo que más te importa. El tiempo vuelve a existir para ti. La relectura de las notas tomadas está sustituyendo ese momento lector fundante –dulce embriaguez– insustituible o que no quieres sustituir. Así, dejas de preocuparte por

otros aspectos del libro que subrayaste con trazo grueso a raíz de la reflexión previa de Carvajal, las unidades ternarias; abandonas las notas sobre la complejidad formal e inteligencia creadora de este decir lírico, reafirmandote en la validez de la afirmación de un teórico eslavo que concebía la forma como el sentido valorativo de lo que se realiza. En este sentido, le reconoces un gran valor formal al libro y en consecuencia un gran valor a lo por él realizado, a pesar o por ello mismo de las resistencias que ofrece, y comprendes cuán universal se puede ser desde lo particular, cuán dentro se puede mirar cuando la mirada se expande por el horizonte nombrable de Granada.

Te has levantado a estirar las piernas, todavía deslumbrado por el libro, y te has puesto desde tu ventana a mirar la ancha vega que hierve de luz y de actividad en esta tarde de junio. Y piensas en la complejidad del mundo y a un tiempo en su elementalidad, en todo lo que somos y en la nada que nos constituye, y no aciertas a comprender cómo tantos y tantos seres humanos, que andan pululando de aquí para allá como insectos, pueden vivir sin el socorro de unos poemas amigos ¡Ay, la inmensa mayoría! ¡Ay, la minoría inmensa! Recuerdas a Borges y te reafirmas con él en que no podrías imaginarte un mundo sin libros... de poesía. Por eso, escribes estas líneas desdobladas, más de lector que de crítico, para recomendar vivamente la lectura de *El vino de las horas*, mientras observas desde tu ventana cómo cae la tarde, roja y negra, en la vega de Granada, su Granada.

(1999)

LA POESÍA HERIDA DE JOSÉ LUPIÁÑEZ

En *La verde senda* (*Cuaderno de la India*) (Madrid, Huerga y Fierro, 1999), de José Lupiáñez, no se nombra a Rabindranath Tagore en vano. Precisamente una cita suya, entre otros paratextos, sirve para situar al lector frente a un libro que nos ofrece un raro deleite, un libro que pasa a las manos un ascua que en su ardiente belleza acaba hiriéndonos. En este hermoso libro de poesía tampoco se nombra a la India en vano. Los veintiún poemas de que consta son resultado de un encuentro del poeta con esa realidad en sus mil caras culturales, sociales y naturales, un encuentro vivido con tal intensidad que ha acabado por marcar indeleblemente al poeta:

Oh sí, Bombay, tu sangre enferma me ha hecho otro;
tu herida es ya mi herida para siempre.

Tampoco salió ileso Federico García Lorca de su encuentro con Nueva York, salvadas la distancias temporales y diferente orientación estética. Hay viajes que no acaban nunca, prolongándose recurrentemente en la noche insomne por tiempo indefinido.

En un primer nivel, los poemas son signos de esa honda experiencia vivida, rastreable incluso en su itinerario, tal como se deduce de los títulos de los poemas que se cuidan de recoger los nombres de ciudades y de lugares recorridos («Bombay, la puerta de la India», «Isla de Elephanta», «La alegre Madurai», «Bosques de Periyar» y así sucesiva y regularmente), aunque puedan alcanzar una lógica autonomía de funcionamiento y llenarse/vaciarse de significaciones según quien los lea y el tiempo en que sean leídos. En cualquier caso, yo no puedo borrar de mi horizonte de comprensión inicial esta explícita clave fundamental, aunque pueda terminar, como de hecho he terminado haciéndolo, comprendiendo el libro como una grave indagación estética en el sentido de la vida y de la muerte y en el de los seres humanos que pueblan la muerte en vida, la carencia, la marginación y la injusticia histórica en el marco de una impresionante naturaleza tan ferozmente contradictoria como hermosa.

En consecuencia, *La verde senda*, que ha obtenido el Premio de Poesía Emilio Prados del Centro Cultural Generación del 27 de la Diputación de Málaga, constituye algo más que un cuaderno de un exótico viaje anotado en clave poética según el paso de los días y el dictado de unos sentidos, un corazón y una razón

alertas. *La verde senda* tiene su principio y fin en el poeta mismo y en su historia que, frente a ese humeante y espectacular friso natural e histórico, se mira especularmente (*Esa criatura ¿no es como mi alma?*), quedando herido como herida queda su palabra poética (*Y me voy alejando con la clara certeza / de que nunca otros cielos me herirán como éstos*). Por eso, aunque su mirada estética bucea en los mil y un aspectos más hermosos de la realidad, tratando de nombrarlos como fugaz medio de salvación, ésta acaba por hacer rechinar dolorosamente las sonajas, por mezclar el cieno y la melodía, el perfume y la escoria, el sari y el sudario, por deshojar la evidencia y desnudar el mito y la leyenda mostrando la desnudez de los cuerpos, la naturaleza ortopédica de las religiones y el escaso número de buitres para tanto despojo.

Éste es el núcleo que unifica y da sentido a la serie de poemas. Aquí radica la unidad superior del poemario y de aquí emana su coherencia interna. A su vez, los poemas, salvo muy contados casos («No es aún», poema liminar de cierta autonomía del que se sirve eficazmente el poeta para nombrar un estado de ánimo previo y crear una expectativa lectora; «Bombay, la puerta de la India», el más extenso del libro, poema fundacional de 127 versos; y «Miniatura del beso en Candolím», único poema amoroso del conjunto, en el que predominan los heptasílabos frente a los largos versos de los restantes, por citar los más importantes), van perdiendo su identidad en la memoria reciente del lector al nutrir esa idea central que lo embarga en todo momento, dejándose llevar significativamente por la calculada marea de recurrencias y paralelismos, por el ritmo de ideas, por la rediviva red de imágenes que emplea, por un riquísimo léxico, general y específico, que nos hace pensar en la necesidad de un glosario final, y por las series enumerativas, para lo que el poeta se ayuda en todo momento del eficaz instrumento del verso libre de larga andadura y de la hibridación de la voz lírica y narrativa, alternándose y yuxtaponiéndose la primera persona, en singular y plural, con la tercera persona, coexistiendo además con el sujeto poemático algún personaje poético como Ishor que habla también en primera persona («Parábola de Ishor»). Todo ello bajo la forma del presente de indicativo, con generalizado valor de presente histórico, y en una sola ocasión bajo la forma de pasado («Kathakali»). En todo caso, el libro es un continuado ejemplo de dominio en el manejo de la «especialización» poética, si bien el procedimiento empleado va más allá de la des-

cripción realista. El poeta crea con estos y otros instrumentos una espacialidad poética autónoma que, en una primera aproximación, puede explicarse a la luz de un mundo referencial concreto, el de la India, pero que en sucesivas aproximaciones nos va mostrando su propia autorreferencialidad y una significación otra, en definitiva un viaje otro para el que no se necesita ningún desplazamiento, un viaje que no tiene fin, aunque se cierren las páginas de este cuaderno poético y se deje de recorrer la verde senda de este libro.

La verde senda viene a sumar a la trayectoria poética de José Lupiáñez (en literatura, según afirmación de un conocido crítico, lo que no suma resta) una importante aportación, constituyendo un libro de madurez escrito en un tiempo en que lo bello también hiera.

(1999)

TRADICIÓN POPULAR Y POESÍA EN
JUAN ALFREDO BELLÓN CAZABÁN

Cuaderno de las seis violetas es el hermoso título que Juan Alfredo Bellón Cazabán ha puesto al frente de su segundo libro de poemas –el primero, de 1996, lo tituló *A veces nos invade la melancolía*– primorosamente editado por la Diputación Provincial de Jaén, en 1999. Se trata de un tan pequeño como intenso libro nutrido por dieciocho poemas de madurez que, dispuestos en dos partes y plenos de elaboración y cálculo creador, van desarrollando una poesía fundamentalmente lírico-reflexiva, no exenta de ocasionales elementos narrativos, que trenza en su discurso aspectos tradicionales de la cultura popular altoandaluza referidos al mundo de la infancia, gozosamente renovados, junto con elementos tomados de la inmediata tradición poética en un primer nivel también andaluza –Bécquer, Machado y Cernuda–, así como elementos obtenidos de su poso vivencial sobre el que el poeta hurga con inteligente cuidado para lograr su propósito estético.

Los poemas van configurando un horizonte de poesía antiautoritaria y vital, una poesía abierta que no oculta un fondo ético ni desprecia los resultados conceptuales del ingenio. Este nuevo libro no sólo muestra una inusual ternura junto a una compasiva mirada de adulto, sino que también es capaz de nombrar tabúes sociales, de rechazar toda suerte de represiones, si bien los elementos eróticos presentes no resultan desgarradores, y de ensayar un ya serio ya festivo juego de transgresiones, con las que nutrir las lecciones poéticas de lo que viene a funcionar internamente como un manual del arte de vivir, lecciones y consejos que la voz experta del poeta va pronunciando sucesivamente a un destinatario interno, el personaje poético de un niño que está empezando su peripecia vital.

Si abrimos el *Cuaderno de las seis violetas* teniendo en cuenta este escenario, lograremos comprenderlo en su lógica interna, con lo que se podrá entender en su espesor toda la tradición popular infantil que transmite, usa y vivifica ahora el poeta. Se comprenderá de igual modo que el arte de nombrar la geografía del cuerpo, alguna de sus funciones y efectos cumple una función tan instructiva como escatológica, dada la fase vital por la que atraviesa el destinatario interno de los versos. Ahora bien, esto no quiere decir que la significación y proyección del libro se agote aquí, en lo

que podemos llamar un nivel intratextual. Conocidas las reglas internas del juego poético y el reparto de papeles que el poeta efectúa con eficacia discursiva entre los personajes poéticos, no cabe duda de que el hecho tanto de escribir como de dar a la luz pública estos poemas supone la apertura a la participación de otros niveles lectores, lo que nos plantea su complejidad significativa.

En la primera parte, Juan Alfredo Bellón ofrece seis poemas bajo el título global de «Las seis violetas» y en la segunda agrupa los doce poemas restantes bajo el título de «Y luego crecieron muchas más». Esta descompensación cuantitativa interna tiene su explicación en el deseo del autor de resaltar ese número de flores, seis, cuya floración coincidió con un momento de la corta existencia de ese tierno niño que está en el origen referencial de nuestro personaje poético. De ahí que el poeta lo lleve hasta el título general del libro. En realidad, lo que ha intentado, y conseguido, es apresar entre sus versos esa circunstancia efímera, esa coincidencia feliz de hondo calado para él. De todos modos, fuera ya de lo anecdótico, el hecho de usar un símbolo floral apunta esencialmente a subrayar la significación tanto de la fugacidad de la vida como de su momentánea y espléndida belleza que incita al goce frutivo de la misma. Esto es lo que parece perseguir con su primer poema, «No todo es muerte desolada». El resto de los poemas de esta parte incluye algunos dedicados a transmitir la leyenda de algunos personajes maléficos infantiles, «La tía Tragantía» por ejemplo, como un medio de conjurar el miedo infantil redivivo en la memoria del poeta y de procurar un horizonte vital menos difícil y un equilibrio personal para ese destinatario. Otros textos dan cuenta de historias jocosas y suavemente eróticas de la tradición popular, como el titulado «La señora Chinguita», que con sus juegos infantiles de palabras, dedican un guiño cómplice a ese destinatario primero y demás lectores. De igual modo, el poeta recurre al juego verbal infantil para echar la suerte, lo que hace en «Baraca, baraca».

Por su parte, los doce poemas de la segunda mitad podrían distribuirse en varios grupos o bloques temáticos. Así, uno estaría constituido por los poemas que, apoyados en chascarrillos y canciones populares ofrecidos por el poeta respectivamente como paratextos, se centran en lo que he llamado la geografía del cuerpo y sus funciones básicas, tan gratas e inmediatas al niño, tan a la altura de las vivencias de su corta edad, tales como «Sostiene mi

amigo», «Hermanos fieles» y «Canción de Juanito y Filomena», en los que late la palabra cómplice, irónica y liberadora del poeta que recurre no pocas veces a la contraposición del recuerdo de sus experiencias infantiles con la realidad presente de la infancia, haciendo poesía con elementos de escasa o nula tradición poética. La idea de Andalucía vertebró un grupo no despreciable de poemas tales como «Cosas de ríos (contra el dogmatismo finisecular)», en el que no sólo nombra al esencial modo machadiano los dos famosos ríos granadinos y el Padre de Andalucía, sino que hace un renovado uso del río como símbolo del transcurso irreversible de la vida; «Piropos» y «Anhelo» son emocionados poemas de ecos populares que alojan la sombra verbal de algo más que un dulce requiebro. «Depende (contra el pensamiento poético único)» y «Evolución» son dos piezas poéticas esclarecedoras para comprender las propias posiciones poéticas del autor: que toda verdad poética es relativa y que todo acto poético no es sino el arte de nombrar artísticamente un espacio situado entre la realidad y el deseo.

Estamos ante un libro infrecuente y bien escrito, libre de los peores pecados de la juventud y desprovisto de todo cinismo adulto. Es un libro que, desde el humor y el juego de ecos infantiles, llega a provocar una risa de doble fondo y a veces nos sume en el silencio al ponernos de bruces frente a ciertas verdades de la vida. Además, cristaliza parte de la memoria oral altoandaluza, a la que su autor se ha aproximado sin remilgos, sin despreciar la sabiduría, el arte y el ingenio populares, en la mejor tradición machadiana o lorquiana.

Baraca, baraca.

(2000)

MARÍA ROSAL: PALABRAS MAYORES

Conozco la poesía de María Rosal (Fernán Núñez, 1961) prácticamente desde sus comienzos, pues cuando leí el original de *Abuso de confianza*, como miembro del Jurado que le otorgó el III Premio Internacional de Poesía «Gabriel Celaya», libro publicado por el Ayuntamiento de Torredonjimeno, en 1995, acababa de publicar *Sibila* y *De remedio antiguo no hallado en botica*. Posteriormente he ido leyendo sus sucesivas entregas poéticas *Don del unicornio* (1995), *Vuelo rasante* (1996), *Vicios comunes* (1999), *Ruegos y preguntas* (2001), entre otras publicaciones sueltas. Nunca tuve duda del interés de esta voz poética de mujer plena de verdad, ingenio y destreza creadoras, concededora de la tradición poética a la vez que instalada en el turbio corazón de su tiempo histórico al que mira de frente con los estéticos ojos de su poesía, una poesía que aúna elementos referenciales de la vida inmediata con una espesa red de símbolos e imágenes de nuestra cultura a partir de una honda experiencia vital.

Pues bien, ahora que ha llegado a mis manos su último libro, *Tregua* (Madrid, Hiperión, 2001), avalado por el premio Ciudad de Córdoba «Ricardo Molina», creo necesario hablarle al lector de él en esta hoja de navegación literaria por cuanto no sólo reafirma la calidad de su trayectoria poética, sino que abre nuevos cauces expresivos a la misma y, palabras mayores, es el resultado de una intensificación de esta singularísima voz que necesita ahora derramarse en largos versículos y llenarse de elementos lógicos y alógicos, elementos diurnos y oníricos, diversificando la modalización poética como modo de dar cuenta de una suerte de no fácil viaje introspectivo.

Llama la atención que prescinda casi por completo del empleo de la primera persona para dar cauce a la tercera en la mayor parte de los poemas, un recurso que alimenta la observación más que la identificación sirviendo para mostrar, no faltando los poemas en que usa la segunda persona como desdoblamiento autorreflexivo, entre otras modalizaciones. La poesía viene a cumplir así una función de conocimiento al suministrar el espacio discursivo de las contradicciones: *Habla desde la duda. La contradicción ha construido una casa en su cuerpo. / Ahora sabe que escribe para aprender algo* (pág. 41). De igual modo, el lector se siente atrapado por las series de enu-

meraciones e interrogaciones retóricas que llenan de densidad significativa los poemas, todos ellos sin título, creando cierta embriaguez lectora como en el poema «La cuchilla...» (pág. 30), una suerte de letanía poética, así como por el atrevido uso de una espesa y sorprendente red de símiles, tan presentes en la original escritura surrealista por cierto, escritura de algún modo vivificada por el poemario, además de metáforas y símbolos que, más que esclarecer, tratan de señalar un profundo mundo interior en conflicto, en el que la vida —*punzón clavado por la espalda* (págs. 15 y 45)— ha jugado magistralmente su traición y para el que la autora pide una tregua, esto es, un cese temporal de las hostilidades, lo que queda claro con el poema liminar del libro.

Pues bien, desde la cita inicial, que la autora toma de Walt Whitman, el lector se ve impelido a tener en cuenta al hombre que hay detrás de todo libro y a recibirlo por tanto como signo de una vida, aspecto clave de las poéticas rehumanizadoras postvanguardistas y surrealistas en cuya estela se inscribe *Tregua*. A partir de aquí, se suceden cuarenta y tres, por lo general, largos poemas que van desgranando una sola canción de búsqueda interior, de denuncia de la desolación de la vida cotidiana al tiempo que de proclamación de los actos fundantes de la vida que ésta ha ido degradando, de rebeldía y no aceptación de las cláusulas del pacto de la misma, de rechazo de la obediencia muda y de todo aquello que viene a herir al hombre solo o a anularlo en su relación. Por eso, los poemas se llenan de mitras y banqueros derribados, de los restos de la memoria puestos a secar al sol de las palabras y de enumeraciones de las mil formas de la agresión y el rencor. Por eso, el libro se convierte en un continuado acto de celebración del deseo, del cuerpo y de su placer, al tiempo que en el mismo rezuma tánatos y eros, la irresuelta y permanente ecuación de la vida, por entre sus versículos con imágenes de mil rostros.

En todo caso, es ésta una poesía que mira de frente los turbios ojos de la vida, una poesía cuyo discurso es consecuencia de recorrer el campo de una larga batalla interior. Pero si es poesía que desanda un camino, al mismo tiempo es poesía para andar la vida. Si es poesía de la derrota del hombre, ella misma encierra un triunfo: en sus palabras duras y curtidas en efecto, palabras mayores de turbadora belleza, aún quiere instalarse la esperanza.

(2001) 361

LA POESÍA DE ÁNGELES MORA, MATERIA DE LA LUZ

Es algo más que una paradoja: Lo más profundo que posee el ser humano es la piel. Todo a la postre es frío o cálido, todo resulta caricia o arañazo, roce o ausencia. Análogamente, ese tan profundo como endiosado yo –¿Cómo no recordar a Juan Ramón Jiménez en el comienzo de «Espacio»?–: «Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo»– reside y se conforma en la piel de nuestras relaciones y en las conscientes o inconscientes huellas de la memoria, memoria que se modifica incesantemente en el presente de la vida. No somos mucho más que permanente construcción discursiva de nosotros mismos y búsqueda en el espejo de los otros y, como en el caso que va a ocuparnos, búsqueda entre los signos trazados sobre la hoja en blanco. Nuestra esencia es una suerte de cuerpo líquido sujetado y definido por las paredes de una cavidad social.

Pues bien, tras *Pensando que el camino iba derecho* (1982), *La canción del olvido* (1985), *La guerra de los treinta años* (1989), *La dama errante* (1990), entre otros, el último libro de Ángeles Mora, *Contradicciones, pájaros*, con prólogo de Juan Carlos Rodríguez (Melilla, U.N.E.D., 2001, col. Rusadir; Madrid, Visor, 2001) y merecedor del Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla en su edición del pasado año, es resultado estético de una incesante búsqueda en ese sentido, lo que ha llevado a J. C. Rodríguez a hablar de la poética que lo sostiene con un adjetivo metafórico del pensamiento deleuziano: poética nómada. El poema-introducción lo deja planteado con tanta eficacia como desnudez al señalar esa alteridad, el desierto de sí mismo y la figura errante de la que queda la única certeza de los poemas como ecos verbales de los pasos dados. La esencia de esta poesía proviene del aquí y del ahora cotidianos, sucesivos, sin apenas alzar la voz, aunque diciendo poéticamente con emocionada gravedad.

Una poesía que explora desde la madurez los límites de ese paradójico espacio y se maneja con la calderilla de las verdades particulares y no con el capital de una intangible verdad superior, no puede ser otra cosa que palabra solidaria y cómplice para quien a ella se acerca al tiempo que materia de la luz, una luz expansiva que tanto deslumbra al lector con su recurrente ejercicio de inteligencia creadora y esa compleja retórica de la sencillez –los me-

canismos poéticos han sido cuidadosamente trabajados y su ritmo de ideas corre parejo a su ritmo poético— como ilumina una particular esfera de la memoria y del deseo humanos en medio de la vida, esto es, en medio de la historia inmediata. Este libro es en consecuencia signo de la razón que siente y un fruto artístico pleno de verdades y de profunda belleza, no exento de la melancolía de quien sabe que la vida siempre acaba mal y, con interrogación retórica en mano, pregunta al final de un poema, alargando para siempre tal interrogación: «¿puede terminar bien lo que termina?».

La arquitectura de *Contradicciones, pájaros*, título que toma de uno de los poemas de la cuarta y última parte, en el que el sujeto poético plantea la paradoja del refugio y de la huida, el refugio en la memoria y su contradictoria verdad y la búsqueda incesante, un irse para volver y un volver para irse, organiza sus cuarenta y dos poemas en cuatro partes —«Para hablar contigo», «Días enteros en las ramas», «Luna a lo lejos (dos poemas en otra ciudad)» y «Más allá de la literatura»— precedidas del referido poema liminar, «El infierno está en mí», que suministra ciertas claves de preciosa utilidad antes de que el lector deambule entre sus versos, como iluminadores resultan los titulados «Poética», «Reparto», «Espacios» y especialmente poderosos los nombrados «Para hablar contigo (I)», «Para hablar contigo (II)», «Buenas noches, tristeza», «Materia oscura» y el citado «Contradicciones, pájaros». Las partes en cuestión van dando cauce a poemas en los que el cuerpo, la memoria, el amor, la ciudad o el espacio de la experiencia literaria alcanzan su protagonismo, si bien sometidos a esa lógica de la búsqueda de que hemos hablado.

Hasta aquí algunas conclusiones de lo que ha sido una intensa navegación por el mar de una poesía generosa y desmitificadora en su proyecto, una poesía tan de gran densidad como de sabia contención, un particular y eficaz modo estético de conocimiento que cristaliza verbalmente el proceso de búsqueda en que se instala como medio de alimentar la conciencia y de reafirmar la vida: «La tierra es un lugar para vivir / pero los versos son la propia vida». Por eso, esta poesía viene a funcionar como un oasis, un refugio finalmente, el paradójico cuerpo de una ausencia, para lectores también errantes en el desierto de los días. Es tiempo de Ángeles Mora y de su poesía, materia de la luz.

(2001) 363

JUAN VELLIDO: DEL PERIODISMO A LA NARRACIÓN LITERARIA

Tanto para el avisado como para el distraído lector diré que el libro señalado en esta ocasión por nuestra aguja de navegación literaria es obra de Juan Vellido, escritor y periodista que coordina las páginas de arte y cultura, en las que el presente texto se publicó por primera vez. Dada esta circunstancia, me veo en la obligación de justificar por primera vez el ejercicio de mi criterio crítico llevado a cabo en el aludido suplemento siempre con plena libertad de asunto, fondo y forma a lo largo de más de un año. Pues bien, si me ocupo de *Cuarto creciente (33 historias de aparecidos)* es porque constituye un bien escrito libro en el que se practica con gozosa frescura el arte de contar inverosímiles historias tomadas del libro de la memoria popular. Aparte de por estar muy vinculado a nuestro horizonte cultural granadino (autor, editorial, mundo referencial, etc.), ésta es la razón básica que me lleva a intermediar entre el presente libro y mis lectores.

Por otra parte, no siempre podemos celebrar el nacimiento para la vida literaria, esto es, para el reino de la ficción y de la no necesidad, de un libro de relatos arrancado a la profesional vida periodística, vida marcada en muy alta medida por el relato-construcción de lo que llamamos verdad en un marco de perfiles utilitarios y efímeros, aunque no pocas de estas historias se dieron a conocer en su día a los lectores del diario *Ideal*, teniendo su lejano origen en un reportaje que el joven periodista realizara en los años setenta sobre la tradición de las leyendas orales. Si el mundo de la literatura y el periodismo han caminado juntos desde los orígenes dieciochescos de éste, el libro en cuestión es prueba del hibridismo de ambos y de cómo la técnica del reportaje y de la investigación periodística alimentan la narración literaria y sus formas. De igual modo, se observa el condicionamiento del medio periodístico desde el punto de vista del espacio disponible para la publicación de una historia. Este condicionamiento ha producido como resultado en este caso la escritura esencial y diáfana de la historia, sin torpes añadidos ni elementos recurrentes, articulándose en torno a una estructura-tipo que en no pocas ocasiones prolonga en su final el misterio que la anima. De igual modo, quedan positivamente condicionados los títulos de los distintos cuentos al presentar

una etiqueta concisa que, en su origen, reclamaba la atención lectora entre un mar de titulares.

El título general, tomado del primer relato, nos pone de bruceos ante lo misterioso por cuanto se alude a la luna en una de sus fases, siendo la misma símbolo de paulatino ocultamiento-desaparición, cuarto menguante y luna nueva, y pausada aparición-resurrección, cuarto creciente y luna llena. En este sentido, debo reconocer la sugerente oportunidad del mismo para amparar esas historias de aparecidos cuyos personajes son presentados paulatinamente hasta lucir de manera plena en una determinada fase para cumplir por lo general una función protectora, reparadora, justiciera o redentora que viene a satisfacer de este modo ficcional el espacio de un masivo deseo. Si esto no fuera así, difícilmente se podría explicar su pervivencia, tratándose en su origen de relatos orales que, por cierto, el autor de *Cuarto creciente* ha salvado de la extinción al guardarlos en su elaborada escritura. Nos encontramos así ante un libro que no sólo atrapa al lector, sino que también rescata del pozo de la memoria popular determinadas historias movidas por sucesos enigmáticos e inexplicables a la luz de la razón. Pero, además, la ventaja de algunas de las historias que nutren *Cuarto creciente* es que han alcanzado el estatuto pleno de obra literaria al haberse cristalizado artísticamente en la escritura, resultando decisiva la labor de Juan Vellido en ese trabajado trasiego, cuando éste ha tenido lugar —no escasean las historias de su directa invención—, pues nuestro autor ha sabido elaborar con la materia prima de unas historias comunes y los recursos de su propia sensibilidad e inteligencia creadoras unas piezas narrativas que ya le pertenecen.

Si tenemos en cuenta que la historia forma parte de lo que llamamos descriptivamente plano del contenido y que sólo alcanza la posibilidad de su existencia a través del plano de la forma o discurso, habremos de deducir que lo que realmente importa de un relato no es lo que se cuenta, sino muy especialmente cómo se cuenta lo que se cuenta, es decir, cómo se convierte la historia en discurso. Pues bien, en relación con el punto de vista adoptado para trasladar al lector los sucesos de la historia, el autor sigue un modelo de base omnisciente, modelo que, según los relatos, oscila entre la neutralidad del que lo sabe todo de la historia y se muestra en tercera persona hasta un narrador selectivo o multiselectivo que cuenta la historia desde el punto de vista de uno o más personajes.

Los personajes, por su parte, son caracterizados de modo muy simple, lo que resulta más que lógico dada la breve extensión y contención de los relatos y su procedencia popular, sobresaliendo los que, bajo la forma de mujeres, corporeizan el misterio, alzándose con el protagonismo de las historias, aunque no faltan los personajes masculinos de hombres enamorados, vagabundos, asesinos, camareros resentidos, viejos contadores de historias, etc., ni los fantásticos e incluso los que adoptan una forma animal.

El tratamiento del tiempo hace que el libro todo esté sometido a un intenso ritmo narrativo, pues los sucesos de las historias que, con frecuencia, abarcan una extensión de años, se traducen en cuatro o cinco páginas. La sensación de vértigo que produce la lectura de estas historias de tan larga duración volcadas en tan poco espacio textual es muy grande, aumentando el efecto de lo maravilloso y misterioso en los lectores. Llama la atención también la serie de descripciones que van construyendo el espacio narrativo donde se objetivan personajes y tiempo, otorgando veracidad al relato y haciendo creer en consecuencia a los lectores la certeza de sucesos tan inverosímiles, enigmáticos y misteriosos. Por eso, el autor recurre hábilmente al referente de lugares existentes, a la costa de Granada, al mar Mediterráneo, a la ciudad de Granada y a otros espacios urbanos y rurales como Sevilla, Córdoba, Baeza, la Alpujarra, etc. Las descripciones, muy realistas, se adaptan a la piel de un territorio o paisaje urbano para procurar el efecto de compensación con la historia maravillosa o misteriosa contada. En cualquier caso, Vellido se ha dejado calar por esa tradición oral recuperada que vincula los sucesos a su propio entorno, transmitiéndolos como una suerte de verdad que viene a cumplir determinados efectos sociales (y literarios).

El manejo de la intriga, el uso de la ironía, la fluidez discursiva, además de los aspectos señalados y las tan jugosas como próximas historias rescatadas o inventadas han acabado por construir un libro que ofrece a la vista un hermoso tapiz literario de culta factura y ecos populares, un tapiz que guarda un universo narrativo que acaba seduciendo al lector, lector que recordará parecidas historias alguna vez escuchadas, llenará su cabeza de seres imposibles y al que se le disparará la alarma de la imaginación. Vale la pena ponerse bajo la blanca luz lunar de este *Cuarto creciente*.

JUSTO NAVARRO O LA VERDAD DE LA FICCIÓN

Vengo leyendo fruitivamente a Justo Navarro desde hace años con absoluta complicidad lectora. Quiero decir con esto, sin entrar en cuestiones anecdóticas, que no me ha sorprendido el reconocimiento literario de que hoy goza ni me ha pillado de sorpresa la nueva novela que acaba de publicar, *El alma del controlador aéreo* (Barcelona, Anagrama, 2000), una extraordinaria pieza literaria. Cada cierto tiempo, cada vez más tiempo por cierto, espero el resultado de su trabajo creador, pues sé que éste indefectiblemente ha de llegar, al haberse instalado el granadino en el ámbito de la literatura como una manera de estar en el mundo. Para Justo Navarro, la escritura constituye la objetivación de un acto de percepción y el resultado de un enamoramiento, lo que explica que se haya instalado en los márgenes de todo el ruido de la vida literaria, propiciando con ello el centro de una intensa relación con la literatura, esto es, con un ámbito de la cultura que se desarrolla en el mundo de la ficción y de la no necesidad.

Pero hablar de ficción, no se olvide, no supone hablar del espacio de la mentira, sino de otra clase de verdad. Por eso, se comprenden las palabras de nuestro autor al afirmar que «la ficción es un reactivo que permite observar mejor la realidad, añadiéndole narratividad». Aquí tenemos una clave inicial para la lectura de su obra, clave alimentada también por el paratexto inicial de la novela, una cita donde pone al lector frente al problema de la mentira y de la verdad, así como aquí alcanza su sentido la inquietante afirmación de la nota del autor colocada justo al final del libro: «Los personajes y lugares reales que aparecen en *El alma del controlador aéreo* sólo son personajes y lugares imaginarios». En efecto, sólo son personajes y lugares imaginarios, los resultados de un trabajo creador instrumentalmente orientados al servicio de otra clase de verdad, de la que ahora hablaremos. Por eso, tal vez, el escritor entre en fases de agotamiento creador tras cada uno de sus libros, en momentos de reparador silencio una vez dados a la luz pública los resultados literarios de su juego a la verdad, de lo que acaba beneficiándose por otro lado su paralela labor de traducción, de crítica literaria, etc. En consecuencia, no es Justo Navarro un escritor banal, lo que explica la agudeza y complejidad de la historia de su novela y, cómo no, la excelente construcción de su discurso.

De ahí, el arte en el manejo de la intriga y el sabio uso del suspense con apenas trazos sutiles, así como el magistral tratamiento del tiempo al enhebrar pasado, presente y futuro en el espacio mental del recuerdo, de la acción y del deseo de ese nudo verbal que es el personaje Eduardo Alibrandi (a), recuerdo-acción-deseo que a su vez se engarzan discursivamente en la soportada conciencia de otro tiempo. El autor construye, pues, con eficacísima soltura el tiempo del alma del personaje central, un tiempo caótico y asociativo, cuya única lógica es la no linealidad y su constante redefinición en función de lo que, en cada momento, éste piensa, hace o desea, esto es, un tiempo sin centro, un tiempo de plural rostro que va y viene llenando de movimiento las fotos en blanco y negro y cuya explicación no se agota señalando las prolepsis o analepsis, anticipaciones o retrospecciones, del discurso. Por otra parte, la organización del espacio de la novela como modo de objetivar ese tiempo del alma del que hablábamos resulta muy positiva para su propósito estético. Las descripciones de ciertos espacios de Granada, por ejemplo, aunque no faltan en la novela otros ámbitos como Manchester, Roma, Málaga, Sevilla, son las descripciones del alma del personaje que discurre los pasos de su memoria o los pasos de su tiempo presente por las calles y ámbitos de una Granada real que acaba siendo desvelada, desenmascarada más allá de su tan contundente como a veces hermosa presencia. Se suman, se cruzan y se fecundan en la novela las verosímiles descripciones de una Granada que se asoma al final del milenio con la de los años sesenta y setenta, descripciones que sirven para objetivar el alma compleja de ese ser mediocre que es el personaje Eduardo Alibrandi (a) y también, cómo no, para hablarnos del alma de la ciudad cuyos estratos conforman el cuerpo mutante de nuestra memoria.

Pues bien, si después de todo lo dicho presentara la novela reduciéndola a los huesos del esqueleto de su historia, perdería la oportunidad de decirle al lector la otra historia de la novela, esto es, si, como dice su autor, la ficción es un mero reactivo, ocupémonos de lo que dicho reactivo señala en su resultado. Por eso, que Eduardo Alibrandi (a), personaje central que enhebra con su perspectiva al resto de personajes, llegue a Granada un día de julio de 1999 al funeral de un primo suyo, Eduardo Alibrandi (b), e inicie una reconstrucción mental de su vida, no tiene tanto interés como decir con este texto ficcional la verdad de que el núcleo de la vida está fuera de nosotros mismos, lo que resulta clave para explicar

el interesado paralelismo y desdoblamiento del personaje, de que uno es muchos otros y de que, en puridad, somos el resultado de una relación, una relación movida por el deseo de ser lo que otros son o lo que otros quieren que seamos: «Nunca ha sido mi vida tan ordenada como entonces, si era mi vida –se lee en la secuencia 67–, porque lo fundamental de aquella vida no dependía de mí, aunque quizá sean así todas las vidas: el núcleo está fuera». Si contara la historia del irresuelto asesinato, de los amores a tres bandas, etc., perdería la ocasión de afirmar que esta hermosa e impecable novela es la pantalla verbal donde se objetiva ante nosotros, lectores-controladores, el rastro de la memoria, memoria finalmente histórica, que nutre lo que llamamos alma. Si hablara de los personajes femeninos Dominique, Cecilia o Lynn, por ejemplo, impediría usar el espacio que me resta para decir que esta obra, una suerte de autobiografía del citado personaje articulada en cuatro partes y cerca de noventa secuencias, es el implacable resultado de una exigente elaboración artística sustentada en unos principios éticos cuya lectura no dudo en recomendar.

(2000)

EL ARTE MEMORIAL DE VILLAR RASO

Lo mejor de la literatura se resuelve en distancias cortas, esto es, en lo que pasa entre quien escribe y su escrito y lo que acontece entre ese escrito y el lector. Todo lo que ocurre alrededor de estos actos fundantes cumple otras funciones de alto, medio o bajo vuelo, incluidos por supuesto artículos mediadores como este mismo que escribo. Digo esto porque lo importante no es que se hable de un libro o de un escritor, sino que ese libro y ese escritor existan y se encuentren accesibles. En algún cruce espacio-temporal se ejecutará a su manera la recepción lectora y una vez más alcanzarán vida los personajes y las historias de papel y los paisajes y el tiempo de palabras: es éste el mejor y más largo reconocimiento de una labor creadora. Lo que define por tanto a las obras literarias es su singularidad y a un escritor, tener una voz propia e historias que contar con su especificidad estética. Por eso, la literatura es asunto más cualitativo que cuantitativo. Por esta razón, aunque podamos imponer ciertos órdenes explicativos y clasificatorios entre obras y autores, éstos nunca prevalecen sobre los mismos. Según este razonamiento, las listas de libros más vendidos y las clasificaciones olímpicas de escritores son, al menos para mí, papel mojado.

En este sentido, tras haber leído *La casa del corazón* (*Cuentos de Ólvega*) (Soria, Centro Soriano de Estudios Tradicionales, 2001), de Manuel Villar Raso, poco me importa saber si este escritor granadino originario de las tierras sorianas es más o menos famoso o ha recibido últimamente algún premio literario, que lo ha recibido por cierto, porque este libro ha sido *mi libro* durante las cálidas horas de nuestra relación y en él he reconocido una obra genuina y a un escritor verdadero. Todo lo demás es ruido. Mi reconocimiento ha quedado rubricado con la llegada hasta la última de sus 215 páginas en tipo menor y con el recuerdo de las emociones e inquietudes que su lectura me ha suscitado. Esta es la razón de que nuestra aguja de navegación literaria se detenga en él.

El libro, dividido en dos partes, consta de cuarenta cuentos que, sin perder su propia autonomía narrativa, van conformando en su sucesión el relato de los duros años de infancia vividos en plena postguerra y en el pueblo castellano de Ólvega por un personaje, Manuel, trasunto del autor, alcanzando así una unidad superior. El primer cuento, «Nada como tu olor me place», deja cla-

ramente establecidas las condiciones de un pacto con el lector al plantear la necesidad de activación de la convención de recepción ficcional: «Al ser quien esto escribe –dice el autor– de ese pueblo soriano, llamado Ólvega, mal harán quienes lo lean en identificar autor, anécdotas y personajes con seres y hechos reales, porque este Ólvega del que escribo es sólo un sueño (...) Tan sólo será cierto en la mente». El último, «De la cuna al mundo», cierra las memorias del protagonista y narrador, que habla en primera persona, una vez que abandona el pueblo para iniciar una nueva y decisiva etapa en su vida, la de estudiante. La ancha parte central la ocupan los relatos en los que, por lo general, personajes populares, desarraigados o marginales, así como ordinarios y extraordinarios sucesos acontecidos en el pueblo van alcanzando en la voz de este personaje y narrador, cuya escrutadora mirada no abusa del resentimiento ni elimina la compasión, ni la ternura ni el ocasional lirismo, su respectivo protagonismo narrativo, tales como el maestro, un triple asesinato, los compañeros de escuela, Carmencita o el amor infantil que la muerte truncara y el protagonista revive a placer en sus sueños diurnos, el cacique, la madre, el padre, el personaje-héroe de su hermano David que fluye por muchos de los relatos, los abuelos, el cura, el campo soriano y sus animales, entre otros muchos que conforman un friso narrativo de un tiempo oscuro, en el que la carencia era la medida de todas las cosas, materiales y no materiales.

El autor recurre a los recuerdos de aquel tiempo, a la memoria de sus experiencias –reales, soñadas, fantaseadas y deformadas, porque la memoria se mueve– vividas a lo largo de aquel largo invierno de varios años para levantar el armazón de sus historias y construir la suprema verdad de su ficción. No es por tanto un libro de memorias al uso. No tiene tanta importancia la serie de hechos que pueda estar en el origen de la narración como el resultado y verdad artísticos de la misma. Esto explica que en muchos de los cuentos se trencen narrativamente hechos verosímiles e inverosímiles y que el modo realista adoptado para su escritura, lo que incluye el uso de cierto léxico popular castellano, etc., cargue apropiadamente la mano en el feísmo como recurso estético y en los trazos expresionistas cuando no meramente mágicos para lograr su propósito. Esto explica que el libro todo termine hablando de algo más que de las peripecias vitales de un niño despierto que mira sorprendido y atemorizado su mundo inmediato, el universo de Ólvega. Este libro es concreción estética de la memoria histórica de niños

y adultos que, sin voz y sin más que la tierra debajo de sus pies, vivieron en la España de un tiempo de silencio, un libro en el que se ajustan cuentas con el autoritarismo y la violencia, la explotación y la hipocresía, la mudez de Dios y sus vicarios, la sinrazón fascista y el secuestro de la infancia, con la maestría narrativa de quien adopta el arma letal de la mirada ingenua del personaje de un niño de nueve años que se enfrenta a la vida y la muerte como un juego, que provoca la risa tanto como una honda tristeza.

Un juego en efecto es este libro, un juego a la verdad. Por eso, Villar Raso ha puesto en él lo mejor de sí mismo y lo mejor de su arte literario, con crudeza no exenta de humor ni de inteligente ironía. Ahí radica la fuerza impresionante de este arte memorial.

(2001)

ESCRITO AL MARGEN

La reciente visita de Arturo Pérez Reverte a Granada para mantener un encuentro con jóvenes lectores de su última novela, *El oro del rey*, visita que, suficientemente seguida por los medios de información, despertó una gran expectación, debido al éxito literario y popularidad del experimentado reportero de guerra y escritor, me ha hecho reparar en unos textos literarios que, por expresa voluntad de sus autores o sin ella, andan circulando por las manos de muy pocos lectores, cultivando o soportando su corta andadura social. Pero vaya por delante una afirmación de principio: el hecho de que reclamen mi atención unos libros escritos al margen, si bien no de escritura marginal, no quiere significar en mi caso un desprecio crítico de la literatura que resulta socialmente más visible y de mayor proyección lectora, cuando ésta es de calidad, ni mucho menos de la literatura del creador del Capitán Alatriste, autor que sabe indudablemente construir y contar historias mediante una prosa ágil de gran efectividad narrativa, independientemente de otras consideraciones que se puedan formular.

Pues bien, la casualidad quiso que el mismo día de la llegada de tan famoso novelista a Granada, llegaran a mis manos, fuera del habitual cauce de la visita a una librería, dos libros muy distintos. El primero de ellos, de Mariluz Escribano Pueo, *Sopas de ajo (Memorias de una niña)* (Granada, 2000), en una cuidada edición no venal de doscientos ejemplares numerados, con grabados de Dolores Montijano, es un hermoso libro nacido con expresa voluntad de sumersión y apartamiento de los circuitos comerciales, tal como su autora argumenta en la introducción. Ante la confusa situación del mercado literario en el que muchos libros editados soportan el tratamiento de un producto perecedero y ante la escasa posibilidad de éxito económico de este libro, Mariluz Escribano opta por dirigirlo a un reducido espectro de lectores amantes de la *literatura sumergida*, esto es, lectores que gozan con la lectura de libros marginales fruto de una labor editorial modesta, casi artesanal, o incluso de una edición privada. Con este bien escrito libro de memorias, cuyo calculado título, tomado de uno de los relatos del mismo, no debe soportar una interpretación reduccionista, la autora se adentra narrativamente en la patria de los recuerdos de su infancia, fundamental etapa de la vida de cualquier ser humano, con un propósito testimonial que se hace más intenso con el cultivo de

una prosa plena de sutilezas y matices y sólo en apariencia transparente, porque no pocas veces te desvía de lo que trata de decir para reclamar la atención sobre sí misma.

El segundo libro al que me refiero me llegó directamente de las manos de su autor, Antonio Martín Fernández, un poeta alpujarreño autodidacta, con buen oído, que va decididamente en busca de sus lectores ofreciéndoles el extenso resultado de su trabajo poético. El casual encuentro estuvo lleno de gracia y de versos, a veces de poesía, pues el versificador y poeta me recitó de memoria algunas de sus composiciones al tiempo que me ofrecía unas glosas y comentarios justificativos de las mismas. *La Alpujarra y su embrujo* (Granada, 2000), sin pie editorial, es el título puesto al frente de las casi trescientas páginas de poemas de, como dice su autor en la «Carta de saludo» previa, «la vida y costumbres de nuestra Alpujarra, de personajes, de amor, de los niños, de religión y la parte de quintillas al viento, que son quintillas sueltas que tratan todos los temas y que son las que se me van ocurriendo en la vida diaria en cualquier situación». Se trata de una poesía costumbrista y de unos versos de ecos y proyección populares, escritos en moldes rítmicos tradicionales, pegados como una segunda piel a un territorio y a una vida elemental sobre él sustentada que han atrapado para siempre al autor.

La vida literaria es, como se ha podido comprobar, caprichosa al poner en relación espacio-temporal frente a un lector a autores y obras que, hermanados en los aspectos fundamentales de su dimensión estética, a pesar de obedecer a diversas lógicas creadoras y ofrecer diferentes resultados discursivos, siguen caminos muy diversos en su realización y funcionamiento sociales. Pero, en todo caso, lo que distingue a las obras literarias entre sí no es el mercado. El buen lector de literatura, que debe ser omnívoro, andará definiendo constantemente lo que para él es centro y margen sin dejarse impresionar por los fenómenos de circulación y difusión de la literatura. El buen lector saldrá al encuentro de su par, el creador, sin prejuicios, sin ajenos corsés canónicos que lo condicionen en su recepción, buscando donde haya un temblor de humana factura de verdad y belleza y ejecutando de una vez su capacidad de hacer sonar una partitura literaria. El buen lector es el que recorre la pirámide de la literatura en todas sus direcciones, desde la anchura de su base hasta la excelencia de sus piedras más altas, desde su su-

perficie hasta los laberintos de su corazón interior. El buen lector, en su ambición estética, debe ser promiscuo, salvando de su muerte momentánea aquellas obras que, ya lo dijo Borges, terminarán pereciendo en el olvido, diferenciándose entre sí en el tiempo de su duración.

(2001)

MESA REVUELTA

Mesa revuelta tituló Camilo José Cela un compilador libro suyo en el que abundan, entre otros asuntos tratados, las reflexiones sobre la naturaleza y función de la crítica literaria y en el que realiza una tipología de los críticos, teniendo muy en cuenta, como resulta obvio, la propia situación en la España de hace varias décadas a este respecto. Pues bien, aunque no tengo por costumbre dar cuenta de mis navegaciones por el encrespado mar de la reflexión y crítica literarias, hoy quiero ampararme bajo tan, en mi caso, denotativo título para dar cuenta de algunos estudios críticos que revuelven mi mesa y me ayudan a trazar vías de comprensión de lo real literario en mi cabeza, al tiempo que recuerdo el nombre del recientemente fallecido escritor, tan controvertido como insoslayable.

En la muy cuidada colección «Cuadernos de Manguana», del Centro de Profesores de Cuenca, acaba de aparecer *Las condiciones de felicidad*, de Belén Gopegui, título que recoge el texto de una conferencia en la que reflexiona sobre la función de la novela actual como vía para producir felicidad, cuestionando la ilusión de la escritura como salvación individual y, por supuesto, como utilidad para matar el tiempo. Esta novelista, que manifiesta una clara conciencia de la situación social presente y de las limitadas posibilidades de toda literatura en la misma, aboga por una novela que permita no la construcción de un mundo feliz, sino la de una sociedad en la que sea posible vivir y actuar bien, ideal griego de la felicidad. La novela tendría que ser así, a su juicio, realista en sentido amplio y cumplir cuatro funciones básicas: hacer visibles los mecanismos de dominación en una sociedad dada, tratar los personajes en tanto que miembros de un grupo social, hacer comprensible la vida humana limitada por el nacimiento y la muerte y, por último, incluir una compasión no triste o, dicho de otro modo, procurar una alegría que, no supeditada a un destino perfecto, apunta a la maraña de la vida.

Esta realista reflexión metaliteraria, alimentada por la propia experiencia vital y creadora, ha coincidido en mi mesa con el libro de Nicolò Pasero, *Marx para literatos. Propuestas inconvenientes* que, traducido y anotado por Mercedes Arriaga y prologado por Vázquez Montalbán, ha publicado Anthropos re-

cientemente. Ni por el asunto teórico central ni por la autorreflexiva y suelta escritura desplegada resulta una publicación teórica al uso de los tiempos que corren, tal como desde el mismo título su autor pone de manifiesto, pero no por ello deja de tener interés por cuanto no resulta ocioso concebir el texto como relación, objeto de la primera parte titulada «Lo que no es el texto»; ni se han agotado las respuestas a las múltiples preguntas que sigue suscitando la cuestión relativa a texto y realidad, tratada en «Subirse por los espejos o bien los infortunios de la mimesis»; ni la que concierne a forma y contenido, en «Cuestiones de forma», entre otras cosas. Contradiendo ese título, no resulta inconveniente volver sobre un pensamiento emancipador como el de Marx y repensar sus aportaciones sin dogmatismos.

Finalmente, mi mesa se llena y revuelve con, dejando de lado ahora las obras de creación, publicaciones de perfil histórico como *Literatura española contemporánea. 1898-1950*, del alicantino Juan Chabás, que editada hace cincuenta años en su exilio de La Habana, se incorpora al medio cultural donde debiera haberse publicado en su día de la mano de la madrileña editorial Verbum, con un extenso estudio preliminar de Javier Pérez Bazo. Esta historia de la contemporaneidad literaria de su autor está escrita, sin rehuir la crítica, aplicando criterios estilísticos y sociológicos y, con los límites informativos comprensibles del último periodo de su atención, resulta bien fundamentada. Otro importante estudio histórico es el que se enfrenta con agudeza y extraordinaria información a uno de los periodos de nuestra literatura más sobresalientes. Bajo el título de *El Veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea* (Valencia, Pretextos, 2001), estudio merecedor del Premio «Gerardo Diego» de Investigación Literaria, Miguel Ángel García indaga en las contradictorias claves de ese momento de modernidad que produce tanto una revolución en el arte como un arte en la revolución, ocupándose de las raíces ilustradas del formalismo de la pureza poética y de la concreta significación ideológica que ésta tiene para los del 27, delimitando las líneas estéticas —gongorismo y cubismo— que confluyen en este paisaje cultural, tratando la cuestión del humanismo, entre otros esclarecedores análisis que acaban por redefinir y matizar desde una perspectiva materialista un dominio ampliamente transitado por la crítica.

Esta mesa revuelta de papeles y de libros, este desorden, es consecuencia de una plural voluntad de saber y de ordenarse frente al caos de la particularidad. Estos libros son un fruto de la razón, si bien entendida no como una cualidad permanente de los seres humanos, sino como una conquista histórica, el resultado de una construcción. En este ir y venir de interesadas ideas, conceptualizaciones y valoraciones de la literatura nos va por ello la vida.

(2002)

NEFELIBATA/2 NO TIENE PRECIO

Conservo todavía unos cuadernillos titulados «Poesía en Granada», pálido fruto concreto de unas lecturas poéticas que se celebraron en el Colegio Mayor San Jerónimo en los primeros meses de 1973. Por aquellos años, dicho colegio mayor desarrolló una importante actividad cultural (y más que cultural), de la que, aparte de esos cuadernillos, sólo queda un buen recuerdo. Hoy, en cambio, aunque no sean masivos los actos culturales y vivamos sin duda otros tiempos, el Colegio Mayor San Jerónimo va a dejar a los lectores de hoy y a los de mañana el magnífico fruto concreto de una revista literaria bien hecha en todos los sentidos, una revista que merece la pena leer y conservar.

Su primer número fue ya una sorpresa, con éxito de público, dentro de los límites lógicos que este tipo de publicaciones poseen. El número dos, recientemente aparecido, supone la consolidación y el enriquecimiento de la revista, con la presencia de un bien nutrido Consejo de Redacción, lo que hace que esta revista sea algo más que una revista colegial. Es una revista donde se dan cita poetas y escritores de muy desigual edad y trayectoria, con el elemento común de su dedicación a la aventura literaria, con unos altos niveles de calidad. Como sería injusto limitarme a citar sólo a los muy conocidos, doy la lista de colaboradores en este número dos de *Nefelibata*: Alberti, Vicente Sabido, Benjamín Prado, Teresa Gómez, Carlos Gallegos, Alfonso Canales, Ángeles Mora, Rafael Montesinos, Luis Antonio de Villena, Rafael Pérez Estrada, Francisco López Barrios, Miguel Ángel Ávila, José A. Fortes, Aurora Luque, J. F. Mengual, Salvador Alonso, Rafael Hinojosa, Manuel Hernández, L. Golota, en edición bilingüe (ruso y español), Javier Salvago, Ángel Crespo, Eduardo Castro, Duofrater, J. A. Revilla... y Elena Martín Vivaldi, punto y aparte, con un poema «En soledad», revestido de amarillo, como no podía ser menos: *separata/2* de la revista (la *separata/1* guarda por cierto los signos de la mano temblorosa del desaparecido Jorge Guillén).

El número incluye además la reproducción de dos grabados de Luis López Ruiz, un texto de Fernando Quiñones y una importante novedad: la nueva sección de ensayo y crítica que, en páginas de distinto color y con unas proporciones ajustadas, viene a completar dicha revista literaria, a abrirle una ventana más al

ancho horizonte de la vida literaria, sin que se reste por ello el protagonismo lógico a los textos de creación literaria, sin que, como tantas veces ha ocurrido, este lenguaje segundo llegue a suplantar al lenguaje primero, consiguiéndose una saludable coexistencia entre ambos discursos, el creador y el crítico, con la inteligente colaboración del artista Claudio Sánchez Muros, responsable del fino diseño de la revista.

En esta ocasión, se incluyen tres artículos: «*El jardín extranjero* o la revolución de las violetas», con el que su autora, S. Wahnón, se aproxima al sentido del conocido libro de Luis García Montero; otro, «Contra la poesía», del citado poeta granadino; y, finalmente, uno del que esto escribe sobre el sentido de lo que llamamos poesía andaluza, con el título de «Poesía e Historia: Aproximación a la poesía andaluza».

El tono laudatorio de mis palabras está, pues, justificado. *Nefelibata*/2 lo merece, así como merecen nuestro agradecimiento lector quienes han hecho posible esta aventura editorial, tales como Antonio Espinosa.

Por último, lo que más llama la atención es que la revista no tenga precio: gratuito ejemplar de costosa mercancía literaria que, pese a todo y pese al tiempo en el que nos ha tocado vivir, no tenga precio.

(1985)

DENTRO Y FUERA DE *EXTRAMUROS*

En esta ciudad nuestra, en este *paraíso cerrado* y a veces extraño, contar con una revista que lleva por título *Extramuros* y que ésta haya llegado a la publicación de su número doble 11-12 nutrido además con el Suplemento número 7, dedicados a celebrar respectivamente la memoria de Federico García Lorca y de Vicente Aleixandre, dos autores que apuntan al «gran tiempo» y cuyas obras se muestran resistentes a toda la cohorte de halagos y al manoseo provocativo, contar, digo, con una revista así no tiene más remedio que servirnos de ocasión de celebración y alegría a todos los que sentimos atracción por la cultura literaria.

Si leemos con atención este número que, como la trayectoria de la revista nos hace ver, se muestra también muy abierto y radicalmente poliédrico, observaremos que celebra el centenario de dos poetas imprescindibles, insoslayables y auténticos, viniendo a suministrar elementos de comprensión, valoración y conocimiento de sus obras respectivas, una buena manera de celebración por cuanto se tienden puentes para que los lectores se aproximen a sendas obras con mejores perspectivas de éxito a unas obras complejas que merecen ser leídas.

El número del que hablamos comienza con un editorial sin desperdicio que pone los puntos sobre las íes de la página de un centenario que ha dado de sí para todo, así como reflexiona con grandes dosis de realismo sobre las grandezas y miserias del reconocimiento y del olvido literarios. Se trata de un editorial en el que cualquier lector con un mínimo de sensibilidad reconocerá la autoridad de la razón fundada, revestida para la ocasión, como la revista toda, de la dignidad de la modestia.

La parte liminar de las aportaciones y colaboraciones se inaugura con el regalo de unos textos de Federico García Lorca sobre el teatro, unos textos oxigenados, chispeantes y limpios como el agua, llenos de la inteligencia que se expande por lo alto y lo bajo de la vida y de la vida del teatro, apuntando al reconocimiento del teatro sin adjetivos, en todas sus manifestaciones, y mostrando una superior pauta creadora a quienes quieran servirse de ella, pauta casi permanentemente ignorada en nuestros días: Que el teatro se ha de imponer al público y no el público al teatro.

El resto de la revista se dedica a recoger un gran ramo de colaboraciones, cada una de ellas hermosa y oportuna en su universo de coherencia, que se pueden agrupar de la siguiente manera: en primer lugar, un conjunto de testimonios y semblanzas de Federico García Lorca y de su mundo, tales como los firmados por Vicenta Fernández-Montesinos, Francisco Acuyo que entrevista a Laura García Lorca, María Luz Escribano, Jorge Valverde, María Remedios Casamar, etc.; en segundo lugar, una suerte de corona poética en honor del granadino en la que participan Juan de Loxa, Joan Margarit, Clara Janés, María José Romero, Rosaura Álvarez, Julio Alfredo Egea y Dámaso Alonso, del que se toma para cerrar el número un emocionado poema publicado en 1944, «La Fuente Grande o de las Lágrimas (Entre Alfacar y Víznar)», que no necesita más comentario, al igual que el de Antonio Machado. En tercer lugar, un nutrido y variado grupo de artículos exegéticos, interpretativos y críticos de poemas lorquianos, teselas de diferente brillo y tamaño de un mosaico crítico sobre Lorca, firmadas por María Luz Escribano, Rafael Guillén, Leopoldo de Luis, Antonio Carvajal, Ángeles Mora, Álvaro Salvador, Gregorio Salvador, Carla Cocconi, Medardo Fraile, María Victoria Atencia, Ayes Tortosa, Francisco Montero, Antonina Rodrigo, María Zambrano, etc. Un grupo más de artículos se centra en el tratamiento de la vinculación o presencia de Lorca en otros autores, anteriores, coetáneos o posteriores, tales como Ganivet, Sánchez Mejías, Martínez Nadal, Gutiérrez Padial, firmados por Cristina Viñes, Antonio Gallego Morell, María Remedios Casamar y Matilde Moreno. Una muy interesante aportación del número es el conjunto de trabajos sobre el teatro lorquiano, prestándosele especial atención a su llamado teatro imposible, debido a Antonio Sánchez Trigueros, Andrés Neuman, Casamar y Francisco Castilla. Y, para terminar, podemos agrupar aquellos artículos que se ocupan de la figura de Lorca y su vinculación institucional, o de difusión o en relación con algunos homenajes tributados, algo que no resulta necesariamente menor dadas las dimensiones literaria y civil del granadino. En este caso, las aportaciones se deben a Julio Alfredo Egea, Miguel Cruz, Leonor Barrón, Andrés Soria Olmedo y María José de Córdoba.

Pero este número no se agota con estas colaboraciones ni con las reproducciones facsimilares de textos manuscritos u otros documentos gráficos ni con las hermosas ilustraciones de Marite Martín-Vivaldi y María José Romero, dado que se acompaña de un

suplemento dedicado por entero a Vicente Aleixandre, suplemento que, coordinado por Antonio Carvajal, resulta atractivo por la variedad de asuntos aleixandrinios tratados y por las diversas perspectivas empleadas. En él colaboran José Espada, Carvajal, Sánchez Trigueros, Atencia, Miguel Ángel García, Casamar, Juan Mata, Acuyo y yo mismo.

Después de esta descripción apresurada, el lector puede formarse una idea del interés del número 11-12 de *Extramuros*, una revista que va dando sucesivos pasos en favor de la cultura literaria, particularmente en esta ocasión de la cultura granadina de mayor proyección universal que imaginarse pueda. Si llega a leerla comprobará por sí mismo que *Extramuros* apunta tanto por deshacerse de corsés académicos como por procurar un fecundo hibridismo, abriendo sus páginas a quien tenga algo que decir. Por eso, conviene que los habitantes y demás supervivientes de este *paraíso cerrado* reparemos en lo que la generosidad de muy pocas personas —José Espada es su cabeza más visible— es capaz de hacer. Por eso, resulta obligado mostrar en voz alta nuestro entusiasmo y agradecimiento y pedirles a Federico García Lorca y Vicente Aleixandre que desde el cielo de la literatura recen por nosotros para que esta ventana del paraíso no se nos cierre nunca, pues entra por ella una verde y fresca brisa que envuelve toda la ciudad.

(1999)

ALHUCEMA O EL AMOR POR LA LITERATURA

La vitalidad literaria de Granada, la ciudad y la provincia, resulta inagotable. Prueba de ello es contar con una revista de tan hermoso como fragante nombre, *Alhucema*, que viene ocupando un sitio propio en el panorama de publicaciones literarias que, desde el microcosmos granadino, se abren al mundo de los lectores, un mundo que no conoce otra frontera que la de la posesión de la lengua y la de la sensibilidad y competencia literarias. Todo comenzó, en febrero de 1999, con un número 0 que fue algo más que un número de prueba o de anuncio de un comienzo. Fue el comienzo mismo de una aventura editorial literaria ubicada en los verdes pies de Sierra Elvira, en Albolote, pueblo cuyo nombre de origen árabe quedará vinculado a la historia de la poesía española para siempre. A este número fundacional, correspondiente al primer trimestre del citado año, han seguido ya otros cuatro –número 1, segundo trimestre de 1999; número doble 2 y 3, que inaugura el compromiso de periodicidad semestral, el segundo semestre; número 4, primer semestre del presente año– que han venido a cumplir con la primera obligación de toda publicación periódica: salir a la luz en el momento pactado.

Pues bien, si una revista literaria cumple con su plan de publicación y alarga su vida más allá del segundo o tercer número, eso supone que el proyecto editorial subyacente es tan firme que va logrando vencer las vicisitudes –económicas y materiales, de confección, de distribución, de exceso o falta de originales, etc.– a que suelen verse sometidos proyectos de este tipo. Ahora comprenderá el lector la razón que me ha llevado a titular la navegación de hoy de esta manera: hay mucho amor por la literatura en *Alhucema*. Es más, su equipo de dirección se mueve hasta tal punto por amor al arte que el editorial del número 2 y 3 no habla de otra cosa: «En el mundo actual –se lee allí–, con frecuencia, se aplica de forma peyorativa la frase de que algo se hace *por amor al arte*. Si en *Alhucema* estamos dispuestos a romper cuantos tópicos se nos crucen en el camino, éste con más razón. En esta revista, en efecto, todos trabajamos por amor al arte». Quienes andan por la vida de esta manera merecen cuando menos el eco de esta página y el respeto del lector.

384 *Alhucema*, consciente del abigarrado mundo literario, ya se curaba en salud en su número 0 de las enfermedades del sec-

tarismo que tanto nos aqueja. En este sentido, el editorial —la palabra— y el contenido del número fundacional —los hechos— no dejaban lugar a dudas. Dicho editorial, con tono realista y sin alzar la voz, subrayaba la necesidad general de amparo del discurso literario y de servir de cauce de nuevas voces con la clara voluntad de romper el funcionamiento de algunos circuitos existentes que sólo se alimentan de nombres conocidos. En este sentido, puedo afirmar que la revista está cumpliendo su propósito inicial de servir de medio para la mejor literatura posible, incluso con ediciones bilingües de textos —español y árabe, por ejemplo—, de autor novel o de autor conocido —no falta una larga entrevista con José Hierro en el número 4—, lo que justifica sin duda su existencia. Cada número que se ha ido sucediendo, además de haber aumentado en calidad y cantidad de colaboraciones, no ha hecho sino intensificar este compromiso inicial de apertura real a los más diversos poetas y escritores que utilizan la común patria de esta lengua nuestra, independientemente de su nacionalidad o procedencia. Llama la atención la serie de autores hispanoamericanos que vienen colaborando con la revista.

Por otra parte, *Alhucema* no se ha levantado sobre ningún manifiesto estético de grupo a la tan antigua como recurrente manera literaria y, lo que resulta más llamativo, no ha surgido contra nadie. Se presentó a sí misma como una revista en letra minúscula, porque sólo aspiraba a vivir literariamente y a dejar vivir, comprendiendo que a los pies de Sierra Elvira pueda ubicarse el universo. Esto explica, como digo, la apertura de la misma a colaboradores de la más variada procedencia. Del mismo modo, llama la atención que dé entrada a la poesía, sin olvidar la narración ni, lo que sí resulta distintivo, la literatura teatral, dejando muy poco espacio para la crítica literaria. En este sentido, de aquel número 0 llama la atención el relato «Verdemar» del cubano Pedro Pérez Rivero y el texto teatral «La colocación» de Antonio Martínez Ballesteros, número que contó además con delicados poemas de variado tono y diverso aspecto, en los que predomina el uso de versos libres y un buen ritmo de ideas provenientes de un común soportado espacio: el espacio de la derrota y las paradojas que de él emanan en relación con lo que definitivamente interesa a cualquier ser humano, esto es, la vida vivida y por vivir, el amor y el desamor, la naturaleza y el rostro de su paisaje y la muerte. Todo ello desarrollado discursivamente con muy diversas soluciones estéticas que sitúan su arco entre el realismo sucio y los ecos becquerianos.

Aunque la literatura vive realquilada en la vida escolar y académica, donde es usada con los más diversos propósitos, lo cierto es que, como tal actividad artística y social, nace y lleva su vida en la calle y es en ella donde brilla con más intensidad y donde con más originaria verdad habita. Digo esto, porque *Alhucema* se relaciona con la literatura desde esta segunda vía, dejando que sean otros los que se ocupen de cuestiones eruditas o críticas, etc., lo que explica que sus inquietudes, cuando éstas se dan, sobre el discurso de la poesía y su función, por ejemplo, como muestra el editorial de su último número publicado, no atraviesen el umbral de una reflexión esencial alimentada por una sostenida experiencia primaria. Por eso, sus páginas se dedican sobre todo a la creación literaria, ofreciendo los textos en su blanca desnudez desprovistos de cualquier comentario o vestido crítico.

Sólo me resta desearle una larga vida a esta revista cuyo beneficio cultural, el lector sabe lo que digo dados los tiempos que corren, guarda una relación inversamente proporcional al beneficio económico. Todo el equipo de la revista –Emilio Ballesteros, José Moreno, Norberto Castillo, Rosa M.^a Díez, Antonio Mansilla, Antonio Mejías, José A. Ramírez, Dolores del Río y Miguel Nieves– trabaja en efecto por amor al arte, distinguiendo meridianamente la significación de los verbos ser y tener y sabiendo que una cosa es el valor y otra el precio. Estas ruinosas empresas literarias siempre merecen la pena, como satisface nuestros sentidos el dulce y delicado olor desprendido por la alhucema cuando se quema sobre el ascua de la palabra amiga y solidaria de un poema.

(2000)

JIZO, LITERATURA PARA NIÑOS

Acaba de presentarse en Granada la colección «Jizo de Literatura para Niños», inaugurada con dos títulos, *Pan y leche para niños*, de Francisco Acuyo, y *González & Cia: una fábrica de relojes de cuco*, de Ayes Tortosa, anunciándose un tercero en prensa, *Alma, flor amarilla*, de nuestra inolvidable Elena Martín Vivaldi, y estando prevista la publicación de otros autores españoles e hispanoamericanos de muy alta proyección. Se trata de un ambicioso proyecto cultural y económico nacido por iniciativa de una editorial granadina, Método Ediciones, que se enfrenta al inescrutable mercado literario no sólo sin el oxígeno de las subvenciones, sino también careciendo del engaño auxiliar de una muleta siquiera, esto es, a cuerpo descubierto, con dos genuinas piezas literarias que, para empezar, no dan gato por liebre ni son resultado del halago a manos llenas de su virtual público infantil ni de sus educadores, con un pulcro diseño que incluye una sola tinta, salvo en la cubierta, y unas ilustraciones de calidad que en absoluto recuerdan los almibarados y tornasolados o fosforescentes diseños de otras publicaciones al uso.

La navegación por los mares de la vida actual me viene obligando a rebajar en bastantes grados la temperatura de mi entusiasmo, máxime si hablamos de la cosa literaria. En este sentido, me consta que ni ésta ni otras colecciones que puedan venir ganarán la guerra de la lectura entre el grupo social de niños. Sólo me cabe la esperanza de que alguno de sus títulos gane al menos una batalla si el mismo sirve para guiar a algún joven lector en su caminar hacia el universo de la literatura. Tal vez le quepa el raro honor de convertirse en ese libro primero que nunca olvidamos, en ese libro que, abierto entre nuestras manos, jamás tuvo aplicación, careciendo de sumas y restas y de ríos y de reyes reales que nombrar, y que acabó llenando las mejores horas de unas tardes al levantar en nuestra cabeza espacios míticos en los que no cabían restricciones y se daba nombre a lo imaginario y a lo innombrable. Aquí, estimo, radica la calidad y la hermosura de este proyecto editorial que ha tomado para sí el nombre de una divinidad india, Jizo, protectora de los niños.

No obstante, esta calidad y hermosura no significan gratuidad, pues toda apuesta de índole cultural que tenga en su punto de mira a los niños, considerándolos en su humana dignidad

radical y con el respeto que se merecen, es una apuesta de incalculable valor, porque los niños son nuestra salvación, nuestro indefinible futuro y los constructores-continuadores del hilo de la memoria individual y colectiva. No perdamos de vista algo que es una obviedad: Todo nuestro adulto esfuerzo no tiene otro fin que el de asegurar la supervivencia del grupo social en las mejores condiciones posibles. En este sentido, la cultura, y en ella cabe situar la cultura literaria, debe dejar de ser concebida como un adorno o un artículo suplementario y pasar a ser conceptuada como la respuesta histórica para garantizar la vida y en esta tarea la mejor inversión posible es la que podamos hacer en los niños. Por eso, dar de leer a un niño o proporcionarle la ocasión para la lectura es lo más parecido al continuado proceso de alimentación a que sometemos a nuestros hijos. De ahí que me haya gustado especialmente el título del número uno de la colección, *Pan y leche para niños*, esto es, pan y leche verbales, unas prosas y unas poesías que ya cuentan o ya muestran la materia de la cual están hechos los sueños. No olvidemos que, en su *Alocución al pueblo de Fuente Vaqueros*, García Lorca emplea a su modo la imagen de la cultura como alimento cuando afirma: «No sólo de pan vive el hombre. Yo si tuviera hambre y estuviera desvalido en la calle no pediría un pan; sino que pediría medio pan y un libro». El poeta, claro está, sabía alimentarse y, de paso, sabía alimentar a sus paisanos como inmediatos destinatarios de su discurso: medio pan para el cuerpo y el hueco de la otra mitad del pan lo llenaría con un libro, el alimento del espíritu.

Podemos pensar que no es sólo pasatiempo lo que esta colección vende. No olvidemos que con cada libro se regala una apuesta por la mejor vida, la que se levanta del suelo y del horizonte de la mera subsistencia, se proporciona un dulce alimento y se ofrece disimulada una pequeña máquina de hacer lectores, lectores virtuales que de momento, por cierto, no resultan infravalorados en su capacidad receptora, pues nada más lamentable que confundir la página casi en blanco que es un niño con la necedad o la estulticia. Por otra parte, tal como he podido comprobar con la lectura de los dos primeros números referidos, no se carga la mano en el *prodesse* horaciano, no se alimenta el estéril pedagogismo que aquel temprano Unamuno acabó desenmascarando en su conocida novela *Amor y pedagogía*. Ciertamente, hay amores que matan. Por eso, todo el amor que respiran las páginas de estos dos primeros libros se ofrece a cambio de nada, con lo que a la postre se está educando en la ge-

nerosidad y en la muy alta valoración de aquello que acaba por hacernos verdaderamente seres superiores, en aquello que en su inmediatez no sirve absolutamente para nada: ¿Para qué sirven las alas de La Victoria de Samotracia? ¿Cuál es la hora que marcan los relojes de cuco fabricados verbalmente por Ayes Tortosa? ¿Para qué sirve mirar al cielo o escuchar el aire entre los versos de Francisco Acuyo? Como las preguntas no son sino interrogaciones retóricas, sólo me resta desear que Jizo nos proteja durante mucho tiempo.

(2000)

DE UN LIBRO GIENNENSE SOBRE NARRATIVA ESPAÑOLA ACTUAL

Afirma Caballero Bonald en el interesante texto que, bajo el título de «Memoria y novela», recoge el libro *Actas del Curso Narrativa Española Actual*, editado por Lourdes Cobo Navajas y L. Latorre Cano (Jaén, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Centro Asociado de la Provincia de Jaén «Andrés de Vandelvira», 2000), hablando a propósito de que la localización de sus novelas se encuentra en una zona muy precisa de la Andalucía atlántica, que si no sale de ese espacio referencial y narrativo se debe a que ese es el lugar del mundo que recuerda y conoce mejor, es decir, el punto de partida de su conocimiento del mismo, constituyendo ese lugar para él ya para siempre el compendio simbólico del mundo. Aludo a esta grave intuición del escritor jerezano para hacer notar que cuando vuelvo a este rincón de la Alta Andalucía, a este ámbito de La Loma, acabo regresando a un espacio vital y, para mí, al mismo tiempo profundamente simbólico, mi medida simbólica del mundo: Baeza, Úbeda, La Loma, el Valle del Guadalquivir, las sierras de Cazorla y Mágina, el Aznaitín... sus gentes, mis gentes, y su cultura, mi cultura... Por eso, agradezco al Director del Centro Asociado de la U.N.E.D. «Andrés de Vandelvira», el doctor González Dengra, la oportunidad que, con su invitación a presentar esta nueva publicación, me ha brindado de volver a este espacio una vez más.

Puedo afirmar, sin temor a equivocarme, que la publicación de un libro como el que esta tarde nos reúne es absolutamente infrecuente por la calidad del mismo, por la rica polifonía metodológica que encierra, por la variedad de lecturas críticas que ofrece, por el interés de los autores estudiados, cuya nómina es representativa de todos y cada uno de los más sobresalientes modos de escritura que se pasean a lo largo de la novela española actual (Ramón J. Sender, Camilo José Cela, José Manuel Caballero Bonald, Francisco Umbral, Antonio Muñoz Molina, Javier Marías y Luis Landero), por ocuparse no sólo de textos narrativos particulares que van desde el cuento a la novela, sino también del fenómeno de la narración, por abordar las cuestiones de mayor interés y actualidad como la relación entre narrativa y nuevas tecnologías, por recoger textos metanovelísticos, plenos de lucidez y de agudeza, como el de Caballero Bonald. La publicación reúne los ingredientes para ser un buen libro, un buen libro universitario en su más pleno

sentido, una muestra tan perdurable como abierta del buen trabajo que se desarrolla en estas instituciones que son el oxígeno intelectual y cultural de muchas personas y una ventana abierta al normalizado mundo del saber para quienes sus obligaciones les impiden acudir con regularidad a las universidades presenciales.

Tal como se deja escrito en el prólogo por Miguel González, los distintos trabajos publicados en las Actas nutren tres tipos de aportaciones: el primero, con un solo estudio, se ocupa de una reflexión de índole general sobre la narrativa en relación con la era digital y el imparable desarrollo de las tecnologías, un trabajo de cuya bondad y oportunidad no cabe dudar, pues viene a suministrarnos una información precisa sobre lo que están suponiendo los avances científicos en el universo de la literatura, las transformaciones que se están operando en relación con las instancias del autor, de la obra, de su difusión, de su recepción, así como de su estudio y enseñanza; el segundo, nutrido por la casi totalidad de los artículos, tiene como eje de su atención el estudio de la narración y novela española de la segunda mitad del siglo XX; y el tercer tipo corresponde a un texto metanovelístico, esto es, un texto reflexivo sustentado en determinadas concepciones esenciales del hecho literario que trata de suministrar ciertas claves para la lectura y comprensión en su lógica interna de un universo novelístico como el de José Manuel Caballero Bonald.

Pues bien, ofrecida esta visión panorámica del libro, efectuaré algunas consideraciones generales que su provechosa lectura me ha suscitado. En primer lugar, he observado que hay una generalizada comprensión de la novela como un verbal artefacto artístico que comunica o provoca cierto tipo de conocimiento de lo real. La ficción, pues, no se concibe como el ejercicio de una mentira, sino como el de construcción, consecución o búsqueda de cierta clase de verdad. Precisamente, el texto de Caballero Bonald es en este sentido especialmente claro cuando afirma: «La ficción no es sino la realidad que el novelista reconstruye a su manera, digamos a partir de los escombros de su memoria» (págs. 97 y 98), lo que explica que sea un juego a la verdad, sin que ello lleve a aceptar que haya linealidad entre autor y personajes. Es más, resulta muy pertinente su idea acerca de la autonomía (relativa) de los personajes, tal como se deduce de sus palabras sobre la, para él como autor, imprevisible muerte del personaje Joaquín de su novela *Dos días de se-*

tiembre. Queda claro en este caso su adscripción a la poética del conocimiento que caracteriza a los escritores del medio siglo, continuadora a su modo y con su propia especificidad de la poética aristotélica y del modo realista de escritura, lo que explica por otra parte la devoción que el poeta y novelista andaluz muestra por el realismo inteligentemente entendido no como copia servil de la realidad, sino como construcción autónoma de una cierta clase de realidad artística que no ignora la experiencia vivida ni desprecia la invención literaria proyectada verosímilmente sobre el lector.

En este sentido, todo el perfil realista de grueso trazo del cuento de Camilo José Cela analizado por Aurelio Valladares, «Autobús a la Estación», lo que le permite a este crítico incluso rastrear los espacios referenciales de la geografía española de que se sirve el autor para su propósito estético proporcionando incluso un mapa de la zona que sirve de referente, no elimina el efecto expresionista finalmente desrealizador del cuento que acaba desplazando la atención lectora hacia la mueca esperpéntica que viene a ser dicho apunte carpetovetónico, lo que subraya con agudeza este crítico y profesor en su pulcro análisis. De ahí que, deícticamente, llegue a especificar en su lectura la existencia de valores literarios y sociológicos del texto, valores que en sus efectos finales resultan indisociables.

Esta idea básica de la literatura como conocimiento es la que subyace en el excelente trabajo del profesor Abad Nebot, uno de los mejores especialistas en el pensamiento de la Escuela Española de Filología, en su aproximación a la obra de Francisco Umbral, autor del que efectúa una equilibrada y bien sustentada valoración en cuanto a su aportación a la renovación de la escritura literaria española actual, pero al que glosa, interpreta y matiza con contundencia en cuanto a las apreciaciones que incorpora en el discurso de la ficción sobre la tradición del pensamiento historiográfico acerca de la idea de España y de sus más importantes constructores. Pues bien, los párrafos iniciales de su estudio no dejan lugar a dudas: «Además –afirma Francisco Abad (pág. 61)– Umbral construye sus páginas con referencias a la realidad, con connotaciones globales que indican una postura ante la vida y ante la historia de España, entre otras cuestiones particulares. Globalmente se deduce de cada libro suyo una actitud ante el mundo, ante el pasado, ante los demás, etc.: no se trata de denotaciones unívocas (pues no puede haberlas en el texto literario), sino de una connotación de conjunto que por su-

puesto significa, alude a lo real y lo enjuicia». Le ha faltado decir, dándolo por obvio, claro está –y hasta ahí la cita–, que cada obra no alude a lo real directamente sino al interpretante de lo real, esto es, a la ideología, lo que por otra parte explica que una obra artística no se quede en una pura construcción estética. No otra cosa afirma en su tercer párrafo introductor: «El texto artístico no se queda nunca en una pura construcción estética (si está bien logrado), sino que lleva en él referencias a la realidad en cualquier caso».

En esta estela que conduce al estudio del perfil realista de la novela española actual, sin llegar a caer en las simplistas categorías del realismo crítico decimonónico, se sitúa el minucioso análisis que efectúa José Luis Buendía de la obra narrativa de Caballero Bonald, de la que aporta algunas claves para su mejor comprensión, análisis y ulterior valoración. Pues bien, me gustaría subrayar con un breve comentario alguna de las claves que apunta, pues necesitan, creo, una aclaración que ayude a desembarazarnos de un tópico crítico. Me refiero al tópico de la escritura barroca del autor de *Dos días de setiembre*, tópico que se ha hecho extensivo a la literatura de gran parte de autores andaluces. Si no se aclara, corremos el riesgo de caer en la contradicción de afirmar la existencia en su obra a un tiempo de una vía realista que explicaría la adscripción de Caballero Bonald a la tendencia del realismo social y de la poética del conocimiento y, por otro lado, la dimensión barroca de su escritura que podría interpretarse, como de hecho se ha interpretado, como un estilo de escritura que, aplicable a cualquier estética, trata de emanciparse de las concepciones de la llamada representación artística *realista*», según Malcuzyński. Si el profesor Buendía lo que pretende afirmar, como de hecho se deduce de la lectura de su clave número cinco, es que el barroquismo de Caballero Bonald es consecuencia de una concepción del hecho literario como resultado de un esfuerzo creador y de una voluntad de estilo que aúnan sentimiento e inteligencia, sin despreciar nada de lo más alto ni de lo más bajo, por decirlo con esta metáfora espacial, en su exigente proyecto estético, qué duda cabe que nuestro escritor andaluz es barroco, aunque sería conveniente usar otra etiqueta crítica menos equívoca. Más claro resulta este crítico cuando se niega a incluir a José Manuel Caballero Bonald en la corriente andalucista que, con cierto oportunismo geocrítico y político, se ha tratado de construir, por ser un autor que, sin despreciar a Andalucía, todo lo contrario, teniéndola presente en su obra, apunta a planteamientos de mayor

alcance, aunando con sabiduría lo particular y lo universal. Por lo que se refiere a su otro trabajo sobre Landero, sólo me cabe decir que viene a servir de una eficaz guía de lectura de la famosa novela *Juegos de la edad tardía*, guía que es resultado de la aplicación de un tan claro como sencillo método de análisis.

Por lo que respecta al trabajo de Dámaso Chicharro, puedo afirmar su claro interés a la hora de alargar el hilo de la preocupación realista que, voluntariamente o no, se va desplegando por el presente libro. Su estudio de un fragmento de *Crónica del alba*, de Sender, esto es, su preferencia por el estudio exhaustivo de un texto fragmentario de dicha importante obra, no impide que, con su ambición cognoscitiva, elabore una suerte de estado de la cuestión en relación con la fortuna crítica de este autor y de esta obra en los últimos años. Una vez que ubica al lector en este sentido, le proporciona un exhaustivo análisis de las formas de expresión y de contenido, del mundo referencial y de los recursos y modos narrativos del texto seleccionado.

Muy preciso es el estudio del diálogo en la obra de Javier Marías presentado por la profesora Carmen Bobes Naves, estudio que continúa su muy clara línea de investigación semiótico-pragmática de la que hace algunos años dio el fruto de un libro titulado precisamente así, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario* (Madrid, Gredos, 1992). Su certero análisis de esta particular forma del discurso narrativo sirve para valorar las nuevas posibilidades de expresión de sentido, como signo literario de acercamiento, de apertura y de intercambio dialéctico entre personajes. Me ha llamado particularmente la atención su inteligente apreciación sobre la forma de presentación del monólogo interior que refleja una corriente de conciencia sin limitaciones, así como sus explicaciones de la forma de situar los diálogos en un marco monológico que los explican a propósito de Javier Marías.

Por último, sólo me resta hablar brevemente del fino trabajo de Lourdes Cobo acerca de los personajes femeninos presentes en las novelas de Muñoz Molina, un trabajo de triple interés: en primer lugar, por la obra novelística estudiada, perteneciente a uno de nuestros escritores más reconocidos; en segundo lugar, por la perspectiva empleada en el estudio, perspectiva que prima el análisis de las unidades modales o voces femeninas, dominio de estudio que va más allá de lo coyuntural; y en tercer lugar, por el rigor crí-

tico, la claridad de planteamientos y la agudeza interpretativa de la autora que se sirve de los instrumentos narratológicos más adecuados para mostrar algunas de las piezas narrativas fundamentales que vienen a conformar el universo creador de Muñoz Molina.

Todo lo dicho hasta aquí no es más que una simple muestra del variado conjunto de intereses que encierra el libro, un libro instrumental como corresponde serlo al discurso crítico, esto es, un buen medio de orientación en la selva de la narrativa española actual y una vía hacia el uso y disfrute de la literatura; un libro, que es signo del trabajo bien hecho, del continuado trabajo a pie de obra con los alumnos, un libro que rebosa ambición y generosidad cognoscitiva por todos sus poros, lo que lo convierte en un libro necesario.

APÉNDICE DOCUMENTAL

EXPEDIENTE DE ANTONIO MACHADO EN EL
ARCHIVO HISTÓRICO DE LA UNIVERSIDAD
DE GRANADA

La Universidad de Granada, a cuyo distrito universitario pertenecieron las provincias de Jaén, Almería, Málaga y las ciudades de Melilla y Ceuta hasta la creación de sus respectivas universidades, salvo en el caso de esas dos ciudades autónomas, conserva en su Archivo Histórico¹ un expediente (Legajo 1.005) con documentación relativa a Antonio Machado en su calidad de Catedrático de Lengua Francesa del Instituto General y Técnico de Baeza (Jaén) desde 1912 hasta 1919, al tener responsabilidad administrativa al respecto. Dicha documentación, según su fecha y principal asunto, se puede agrupar del siguiente modo:

- 1) *Traslado y toma de posesión de Antonio Machado como Catedrático de Lengua Francesa del Instituto de Baeza:*

Según la fecha, el primer documento conservado es un oficio firmado por el Subsecretario del Ministerio de Instruc-

¹ Agradezco las facilidades dadas por Rosario Jiménez Vela, profesora de Biblioteconomía y Documentación y Jefa de Servicio del Archivo Histórico de la Universidad de Granada, para el acceso a este expediente, agradecimiento que hago extensivo a M.^a Ángeles Jiménez por su información al respecto y a la Universidad de Granada por la autorización a reproducir el mismo.

ción Pública y Bellas Artes, firmado en Madrid el 15 de octubre de 1912, dándole cuenta al Rector de la Universidad de Granada de la concesión de traslado del Instituto de Soria al de Baeza a Antonio Machado, con expresión del sueldo anual de 3.500 ptas. que ha de percibir. En el margen izquierdo de dicho documento figura una nota manual, fechada el 25 de octubre de ese año y firmada por el Vicerrector de la Universidad de Granada, ordenando el traslado al Director del Instituto de Baeza para su conocimiento, el del interesado y demás efectos.

Sigue un oficio del Instituto de Baeza, con fecha de 1 de noviembre de 1912, firmado por el Director del mismo, Leopoldo Urquía, y dirigido al Rector de la Universidad de Granada, comunicándole que con esa fecha ha tomado posesión Antonio Machado Ruiz de la Cátedra de Lengua Francesa de ese Instituto en virtud de traslado de Real Orden de 15 de octubre de ese año. Una nota al margen, fechada el 3 de noviembre de ese mismo año y firmada por el Rector, ordena que se ponga en conocimiento de la superioridad, lo que se hace mediante oficio enviado al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, con fecha 5 de noviembre de 1912, cuya copia constituye el siguiente documento.

2) *Solicitud de autorización por parte de Antonio Machado para la enseñanza del francés en grado distinto del Bachillerato:*

El primer documento es un oficio manuscrito del Instituto de Baeza, fechado el 3 de marzo de 1913 y firmado por el Director Accidental, dirigido al Rector de la Universidad de Granada, exponiendo que adjunta instancia debidamente informada de Antonio Machado Ruiz en la que solicita la autorización preceptiva para dedicarse a la enseñanza del francés en grado distinto del Bachillerato. Una nota manuscrita del Rector, al margen de dicho escrito y fechada el 5 de marzo, ordena un informe al respecto.

El siguiente documento, de 6 de marzo de 1913, firmado por el Oficial del Negociado correspondiente de la Universidad de Granada, y con dos conformidades, dirigido al Rector, informa favorablemente lo solicitado por ser conforme a la legislación vigente.

400 Una instancia manuscrita en papel timbrado del Estado y firmada por Antonio Machado en Baeza, el 28 de febrero de

1913, dirigida al Rector de la Universidad de Granada, constituye el siguiente documento del expediente. En el mismo, Antonio Machado solicita la autorización para enseñar francés en grado distinto del Bachillerato. En el margen izquierdo de dicha instancia figura el informe favorable del Centro, firmado con esa misma fecha por el Director Accidental, toda vez que los alumnos de que se trata no pertenecen al Bachillerato ni asisten a las clases oficiales.

El expediente conserva copia en dos hojas tamaño cuartilla del oficio que, firmado por el Rector de la Universidad de Granada y fechado el 6 de marzo, se le envía al Director del Instituto de Baeza accediendo a los solicitado en los documentos anteriores y precisando las condiciones en que puede impartir enseñanza privada de francés.

3) *Nombramiento de Antonio Machado como Vicedirector del Instituto de Baeza.*

Un oficio manuscrito en dos hojas del Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, fechado en Madrid, el 18 de noviembre de 1915, y dirigido al Rector de la Universidad de Granada, comunica para su conocimiento y demás efectos el nombramiento de Antonio Machado como Vicedirector del Instituto de Baeza. Dicho documento contiene en el margen izquierdo de su primera hoja, fechada el 29 de noviembre de ese año, una nota del Rector ordenando se traslade dicho nombramiento al Director del Instituto de Baeza.

El siguiente documento lo constituye un oficio del Instituto de Baeza, firmado por su Director el 3 de diciembre de 1915 y dirigido al Rector de la Universidad de Granada, dando cuenta de que con esa misma fecha ha tomado posesión Antonio Machado de su cargo de Vicedirector. Una nota al margen, fechada el 5 de diciembre y firmada por el Rector, ordena que se ponga en conocimiento de la superioridad, lo que se hace en un oficio, del que el expediente conserva su copia, fechado el 7 de diciembre y dirigido al Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

4) *Ascenso de Antonio Machado en el Escalafón General del Profesorado de Institutos.*

El Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes comunica al Rector de la Universidad de Granada mediante un oficio fechado en Madrid, el 15 de noviembre de 1917 y firmado por el

Subsecretario, que Antonio Machado ha ascendido al número 325 del Escalafón General del Profesorado de Institutos, con antigüedad de 5 de noviembre de ese año y sueldo de 5.500 ptas. anuales.

5) *Relaciones de faltas de asistencia:*

El Director del Instituto de Baeza comunica al Rector de la Universidad de Granada mediante oficio de 1 de diciembre de 1917, relaciones de faltas de asistencia del profesorado y personal subalterno durante el mes de noviembre de ese año, según es preceptivo. Se adjuntan dos hojas al respecto, figurando en la primera la relación de faltas del profesorado. El nombre de Antonio Machado aparece con ocho faltas de asistencia, que el Director y Secretario suscriben, apareciendo como causa de las faltas la licencia concedida por esa dirección. En la siguiente hoja-formulario, relativa al personal administrativo y subalterno, no aparece ningún nombre.

6) *Traslado de Antonio Machado al Instituto General y Técnico de Segovia:*

El Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes comunica mediante oficio al Rector de la Universidad de Granada, firmado en Madrid el 30 de octubre de 1919, que la Comisión Permanente del Consejo de Instrucción Pública ha nombrado a Antonio Machado Profesor Numerario de Lengua Francesa del Instituto de Segovia, con el haber anual de que disfruta, a la vez que ordena que se anuncie la plaza que queda vacante en Baeza para su posterior provisión. En dicho documento figura una nota en su margen izquierdo, de 2 de noviembre de ese año, de puño y letra del Rector, ordenando se traslade dicho nombramiento al Director del Instituto de Baeza. Una copia del oficio enviado al Director del Instituto de Baeza por el Rector de la Universidad de Granada, con fecha 4 de noviembre de 1919, dando cuenta de lo anterior, constituye el último documento de este expediente.

UNIVERSIDAD
DE
GRANADA

Negociado 3^o

Instituto de Oaxaca

de 19 Recibido en

D^o Antonio Machado y Ruiz
Catedrático de Lengua Francesa, en virtud de
transmisión por D. de 28 de Octubre de 1912

Nombrado Vice Director D.D. 18 Noviembre 1915

29-10-2 - Leg 8

MINISTERIO
DE
INSTRUCCIÓN PÚBLICA
Y
BELLAS ARTES
SUBSECRETARÍA
INSTITUTOS

[Handwritten signature]

25 octubre 1912

Trasladero al Director
del Instituto de Navarra
para su cesamiento, el
del interesado y demás
efectos.

El Vicerrector

[Handwritten signature]

fecho

El Excmo. Sr. Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes, me dice con esta fecha lo que sigue:

«Ilmo. Sr.: S. M. el Rey (q. D. g.), ha tenido á bien trasladar en virtud de concurso á la Cátedra de *Lengua Francesa*

del Instituto de *Navarra*
con el sueldo anual de

tres mil de entrada y *quinientas* por razón de quinquenios á D. *Antonio Ma*

actual Catedrático numerario de igual asignatura del Instituto de *Soria*

cesando desde esta fecha en el último de los Institutos mencionados, conforme con lo dispuesto en el Real decreto de 31 de Julio de 1904.»

Lo que traslado á V. S. para su conocimiento y *demás efectos*

Dios guarde á V. muchos años. — Madrid . 11. de *Octubre* de 19*12*.

EL SUBSECRETARIO,

[Handwritten signature]

Sr. Rector de la Universidad de Granada

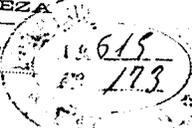
Instituto general y técnico

3a

DE

BAEZA

Número 107



3 Nota 912
Porque en caso de
muerte se ha su
prioridad

El Rector.
[Signature]

Fecha,

En el día de hoy ha to-
quado posesión D. Anto-
nio Machado y Ruiz de
la Cátedra de Lengua
francesa de este Instituto,
para la que ha sido con-
cedido, en virtud de trasla-
ción, por R.O. del 5 de
tubo próximo pasado.

Lo que tengo el honor de
participar a V.E. para su
convenimiento y efectos consi-
guientes.

Dios que a V.E. sirva
Baeza 4.º de Noviembre 1912

El Director
[Signature]

Ilmo Sr. Rector de la Universidad de
Granada

Rgdo al fo 60
781

5 de Noviembre de 1912.

Ilmo. Sb.:

I n s t i t u t o s.

Se participa la toma de posesión del cargo de Catedrático del de Baeza de D. Antonio Machado Ruiz.

Tengo el honor de participar a V. S. I. que, según oficio del Sr. Director del Instituto general y técnico de Baeza, el 1º de los corrientes tomó posesión del cargo de Catedrático de Lengua Francesa de dicho Establecimiento D. Antonio Machado Ruiz para el cual fué nombrado por R. O. de 15 de Octubre próximo pasado.

DIOS gue. a V. S. I.

EL RECTOR,

Ilmo. Sr. Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Instituto general y técnico
DE
BAEZA



Número 14

2

17 de Mayo 1912
Superior Sr.
Secretario
U. G.
D. Antonio

Se hace el honor de remitir
U. G. la adjunta instancia
debidamente informada, del
Catebratito numerario de su
que forma de este Instituto
Dn. Antonio Machado Ruiz,
en la que solicita la autoriza-
cion prevenida en la R.O. de
19 de Diciembre del 901 para
dedicarse a la enseñanza del
Francés en grado distinto del
Bachillerato.

Dios que, a U. G. en el P.
Baen 3 Mayo del 1912.
El Director asido
Andrés P. Ferrer

Plus Sr. Rector de la Universidad de
Granada

S r. R e c t o r :

El Director del Instituto de Baeza remite a este Rectorado favorablemente informada la instancia del Catedrático numerario de Lengua Francesa D. Antonio Machado y Ruiz, en solicitud de autorización para dedicarse a la Enseñanza privada en Grado distinto del Bachillerato; encontrando dicha petición de conformidad con lo dispuesto en las RR. OO. de 19 de Diciembre de 1901 y 20 de Abril de 1909 el Negociado entiende que se pudiera conceder dicha autorización con las limitaciones necesarias que marcan dichas disposiciones.

V. S. no obstante resolverá.

Granada, 6 de Marzo de 1913.

El Oficial del Negociado,

José de Laralle
*Conforme me lo ha
delegado en el Negociado*



C.4.881.328 *

Honros Rectos de la Universidad de Granada



28-2-913 Antonio Machado y Ruiz, catedrático numerario de Lengua Francesa del Instituto Grat. y Secin de Baiza, a V.I. respetuosamente expone que desea dedicarse a la enseñanza del Francés en el grado distinto del Bachillerato

Suplica a V.I. se digne concederle la autorización necesaria de acuerdo con lo dispuesto en la R. O. de 19 de Diciembre de 1901

Antonio M. Novallas

Gracia que espera merecer de V.I. e. r. g.
Dios muchos años

Baiza 28 Febrero 1913

Antonio Machado

Accediendo a lo solicitado por D. Antonio Machado Ruiz, Catedrático numerario de Lengua Francesa de ese Instituto, teniendo en cuenta lo informado por V. S. y de conformidad con las RR. OO. de 19 de Diciembre de 1901 y 20 de Abril de 1909, este Rectorado, de acuerdo con el dictamen de ese Claustro, ha tenido a bien concederle la autorización sólo para el presente curso para que pueda dedicarse a la Enseñanza privada de estudios de distinto grado al en que es Profesor y cuyos alumnos no podrán ser matriculados en ese Centro a cuyo efecto dicho Señor deberá remitir a V. S. nota del local donde da sus lecciones particulares y relación nominal de todos los alum-



N.º _____

nos que enseñe para que en nin-
gún caso pueda presentarse a exá-
menes en ese Establecimiento ni
dun con el caracter de no oficia-
les, cuidando V. S. del estricto
cumplimiento del ello.

DIOS que. a V. S. rs. as.

Granada, 6 de Marzo de 1915.

EL RECTOR,

Sr. Director del Instituto general y técnico de BAEZA.

29-11-2-1896

Subsecretaría
Instituto

29 Noviembre 1915

Tras haber al Director Vice Director
del Instituto del Instituto de
Buenos Aires al Catedrático
reglamentario

El ~~Mejor~~ ~~Definitivo~~ tico numerario de
dicho Centro, don

Escho

Con fecha de hoy
se comunica a esta
Subsecretaría el
Real orden siguiente:
"Y
El Sr. S. del.
el Rey - q. d. g. - ha
tenido a bien nombrar
Antonio Machado
y Ruiz, propuesto
en primer lugar
en la terna regl.

mentaria...
Lo que traslado á
V.S. para su cono-
cimiento, demás
efectos.

Dios fue á V.S. m.a.
Madrid, 18 de No-
viembre de 1915.

El Subsecretario



El Rector de la Universidad de Granada

INSTITUTO GENERAL Y TÉCNICO
DE
BAEZA

882
203

Núm. 119

Ilmo. Sr.

Por el día de hoy ha tomado posesión Don Antonio Machado y Ruiz del cargo de Vice Director de este Instituto, para el que ha sido nombrado por R. O. de 18 de Noviembre último.

Lo que tengo el honor de participar a V. S. para su conocimiento y demás efectos.

Dios que a V. S. sirva.

Baeza 3 Diciembre 1914
El Director

Mariano Torre

1.º Diciembre 1914
Por favor me envíe
cuenta de los supues
mentos

M. Torre
J. Gutiérrez

Ilmo. Sr. Rector de la Universidad de

Granada



Receido al fo 292
7 de Diciembre de 1916

Nº. 616

INSTATUFOS.

se participa la toma de posesión del Vice-Director del de Paeza, D. Antonio Machado y Ruiz.

Ilmo. Sr.:

El Director del Instituto General y Técnico de Paeza, se participa que con fecha 3 del actual tomó posesión Don Antonio Machado y Ruiz, del cargo de Vice-Director de aquel Establecimiento, para cuyo cargo fué nombrado por R.O. de 18 de Noviembre último.

Lo que tengo el honor de poner en conocimiento de V.S.I. a los efectos prevenidos.

Dios que. a V.S.I. m.s.as

EL RECTOR

Ilmo. Sr. Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes

26-11-1-298

Requiere al V. 188

SUBSECRETARÍA

INSTITUTOS

2.º Madrid 1917

*Trasladado al Sr.
rector del Instituto
de Bellas Artes
para su conocimiento
y del interesado y
de sus efectos
M.ª*

El excelentísimo señor Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes me comunica con esta fecha la Real orden siguiente:

«Ilmo. Sr.: S. M. el Rey (q. D. g.) ha tenido á bien ascender á D. *Antonio Machado y Ruiz*....., Catedrático numerario del Instituto general y técnico de *B.A.C.*....., al número *325*..... del Escalafón general del Profesorado de Institutos, con la antigüedad de *cuero*..... de *Noviembre*..... de 1917, y sueldo, desde el mismo día, de *cuero mil quinientas*..... pesetas anuales.»

Lo que traslado á V. para su conocimiento y *de sus efectos*.....

Dios guarde á V. muchos años.

Madrid 15 de *Noviembre* de 1917.

EL SUBSECRETARIO,

Sr. *Rector de la Universidad de Granada*

INSTITUTO GRAL. Y TÉCNICO
DE
BARZA

NÚMERO 90



29 de 1917
M. A. M.
García

Ilmo. Sr.

En cumplimiento de lo prevenido en las disposiciones vigentes, tengo el honor de remitir a Ud. las adjuntas relaciones de faltas de asistencia de los Sres. Profesores y personal en tal término digo, administrativos y subalternos de este Instituto, durante el mes de Noviembre último.

Dios que. a. l. 7. m. d.
Barza, 1.º Diciembre del 1917

El Director
Mano F. F.

Ilmo. Sr. Rector de la Universidad de
Granada

Instituto general y técnico de Baeza

CURSO DE 1917 A 1918

MES DE Noviembre

Relación mensual de faltas de asistencia a Cátedra de Sres. Profesores

NOMBRES Y APELLIDOS	Asignaturas que tienen a su cargo	Núm. de días que han faltado a clase	Causas de las faltas de asistencia	Auxiliares que han sustituido a los Catedráticos
<i>D. Antonio Machado Ruiz</i>	<i>Francés</i>	<i>3</i>	<i>(1)</i>	<i>D. Victoriano Llorca</i>



EL DIRECTOR,
Mariano Ruiz

EL SECRETARIO,
A. Gómez

Baeza 1.º de Noviembre de 1917

(1) Licencia concedida por esta Dirección

Instituto general y técnico de Baeza

CURSO DE 1917... A 1918...

MES DE Noviembre

Relación mensual de faltas de asistencia del personal administrativo y subalterno

NOMBRES Y APELLIDOS	Cargo que desempeñan	Núm. de días que han faltado	Causas de la falta de asistencia	OBSERVACIONES
	<i>Ninguna</i>			

EL DIRECTOR,

Mariano Pizarro



Baeza, a 1.º de Noviembre de 1917

EL SECRETARIO,

A. Serna

2-11-1-204
Alfonso
SUBSECRETARÍA
ENSEÑANZA TÉCNICA
Y
SECUNDARIA

2 Noviembre 1919
Traslado al Director del Instituto de Baena
El Victor
Justicia

Al Ordenador de pagos por obligaciones de este Ministerio digo con esta fecha lo siguiente:

«Ilmo. Sr.: De conformidad con el dictamen de la Comisión permanente del Consejo de Instrucción pública, y en virtud de concurso previo de traslado, S. M. el Rey (q. D. g.) ha tenido a bien nombrar a D. *Antonio Machado Ruiz Rubio* Catedrático numerario de *Lengua francesa* del Instituto general y técnico de *Baena* con el haber anual que actualmente disfruta, habiendo dispuesto S. M. que la Cátedra de igual asignatura que, como consecuencia de este nombramiento, resulta vacante en el Instituto de *Baena* se anuncie para su provisión al turno que corresponda.»

Lo que traslado a V. para su conocimiento *al Sr. Director del Instituto de Baena y efecto*
Dios guarde a V. muchos años.
Madrid *20* de *Octubre* de 1919

EL SUBSECRETARIO,
 Guillén

Señor *Director de la Universidad de Baena*

El Ilmo. Sr. Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, con fecha 30 de Octubre último me dice lo que sigue:

"Al Ordenador de pagos por obligaciones de este Ministerio digo con esta fecha lo siguiente: "Ilmo. Sr.: De conformidad con el dictamen de la Comisión permanente del Consejo de Instrucción Pública y en virtud de curso previo de traslado S.H. El REY (q. D. g.) ha tenido a bien nombrar a D. Antonio Machado Ruiz Profesor numerario de Lengua francesa del Instituto General y Técnico de Segovia con el haber anual que actualmente disfruta, habiendo dispuesto S.H. que la Catedra de igual asignatura que como consecuencia de este nombramiento resulta vacante en el Instituto de Baeza se anuncie para su provisión al turno que corresponda"

Lo que traslado a V.S. para su conocimiento y efectos.

Dios que. a V.S. me. as.

Granada 4 de Noviembre 1919

EL RECTOR

Sr. Director del Instituto General y Técnico de Baeza

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- ABAD NEBOT, Francisco: 392.
ACOSTA SÁNCHEZ, José: 59, 62-63.
ACUYO, Francisco: 13, 250, 253, 346-347, 382-383, 387, 389.
AGUADO, Antonio: 298.
ALARCOS LLORACH, Emilio: 64.
ALBERTI, Rafael: 134, 235, 264, 315, 379.
ALBORNOZ, Aurora: 118, 208, 211, 213, 217, 276.
ALCÁNTARA, Manuel: 235.
ALEIXANDRE, Vicente: 14, 42, 44, 48-49, 66, 70, 133, 149, 168, 228-237, 381, 383.
ALFONSO VIII: 106.
ALFONSO X EL SABIO: 93.
ALONSO, Dámaso: 64, 96, 108, 110, 130, 164, 234-236, 382.
ALONSO, Salvador: 379.
ALONSO CORTÉS, Narciso: 216.
ALVAR, Manuel: 64, 110, 198, 204, 212.
ALVAR EZQUERRA, Manuel: 108.
ÁLVAREZ, Rosaura: 13, 350, 382.
AMORÓS, Andrés: 213, 235, 237.
ARANDA, Luis de: 94-96, 108.
ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Concepción: 110.
ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo: 93-94, 108.
ARIAS DE SAAVEDRA, Inmaculada: 111.
ARRIAGA, Mercedes: 376.
ASTURIAS, Miguel Ángel: 233.
ATENCIÓN, M.^a Victoria: 284, 382-383.
AVALLE-ARCE, Juan Bautista: 95, 111.
ÁVILA, Miguel Ángel: 379.
AYALA, Francisco: 11-12, 31, 238-246, 248-252, 306 (v. «DUARTE, F. de Paula A. G.»).
AZCÁRATE, José M.^a: 208, 212.
«AZORÍN»: 212, 215-216.
BAJTÍN, Mijail: 28, 54.
BALLESTEROS, Emilio: 386.
BAÑOS, Francisco: 184.
BARRAL, Emiliano: 279.

- BARRÓN, Leonor: 382.
 BAYO, Antonio: 184.
 BÉCQUER, Gustavo Adolfo: 45, 73, 133, 134, 357.
 BEETHOVEN, Ludwig van: 182, 259, 308.
 BELLÓN CAZABÁN, Juan Alfredo: 13, 357-358.
 BELLÓN ZURITA, Rafael: 111.
 BENEFICIADO DE ÚBEDA, El: 93, 108.
 BENET, Juan: 83, 284, 334, 338.
 BERCEO, Gonzalo de: 145.
 BERNAL, Antonio Miguel: 59.
 BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel: 69.
 BLANCO AMOR, José: 235-236.
 BLANCO AGUINAGA, Carlos: 212.
 BOBES NAVES, Carmen: 394.
 BONILLA, Alonso de: 98, 99, 109-110, 112.
 BORGES, Jorge L.: 183, 353, 375.
 BOSCÁN, Juan: 96, 109, 171.
 BOSCH GIMPERÁ, Pedro: 64.
 BOUSOÑO, Carlos: 197.
 BUENDÍA, José Luis: 393.
 BUSTOS TOVAR, Eugenio de: 64.
 «CABALLERO, Fernán»: 71.
 CABALLERO BONALD, José Manuel: 235-236, 390-391, 393.
 CABALLERO VENZALÁ, Manuel: 108.
 CABEZAS, Fina: 285.
 CÁCERES, Manuel: 271.
 CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: 45, 205.
 CAMOENS, Luis de: 305.
 CAMPOAMOR, Ramón de: 42.
 CANALES, Alfonso: 379.
 CANDELA MAS, Francisco: 41, 46-47.
 CANO, José Luis: 39, 42-43, 45, 47-48, 134, 198, 213-216.
 CAPEL MARGARITO, Manuel: 111.
 CARDWELL, Richard: 225, 277.
 CARLOS V: 172.
 CARO, Rodrigo: 105, 161, 189.
 CARPINTERO, Heliodoro: 238.
 CARVAJAL, Antonio: 11-15, 21, 27, 104, 107-109, 111, 144, 151, 154-158, 160-163-164, 166, 174, 177, 179, 181-183, 189, 193-194, 225-226, 243, 251, 253-254, 263-279, 281-284, 286-287, 291-292, 294, 296, 298, 301-302, 304-307, 309, 311, 320, 338, 340, 343, 353, 383.
 CARVAJAL, Francisco: 276, 334, 339.
 CARVAJAL, Mariana de: 99.
 CASAMAR, M.^a Remedios: 382-383.
 CASTAÑO, Francisco: 307.
 CASTELLS, Manuel: 80.
 CASTILLA, Francisco: 382
 CASTILLA DEL PINO, Carlos: 115.
 CASTILLO, Norberto: 386.
 CASTRO, Américo: 65.
 CATALÁ ROCA, Francisco: 112.
 CAZABÁN LAGUNA, Alfredo: 111.
 CELA, Camilo José: 86, 87, 88, 104, 376, 390, 392.
 CELAYA, Gabriel: 12-14, 40-42, 46-47, 50, 54-55, 123, 130-131, 133-135, 137-139, 142, 144, 146-147, 154, 228-232.

- CELMA, M.^a Pilar: 267-268, 271.
 CERNUDA, Luis: 7, 184, 357.
 CERVANTES, Miguel de: 68, 95, 97-98, 107, 109, 240.
 CHABÁS, Juan: 377.
 CHAMORRO LOZANO, José: 111.
 CHECA LECHUGA, Antonio: 15, 151, 158, 163, 185, 194, 328-330.
 CHIAPPINI, Gaetano: 273, 280-281.
 CHICHARRO, Antonio: 14, 27, 111, 150, 194, 269, 271, 273.
 CHICHARRO, Dámaso: 97, 99, 109, 111-112, 143, 394.
 CHICHARRO CHAMORRO, José Luis: 108, 184, 194.
 CHICHARRO FERRARI, Dámaso: 5.
 CIRLOT, Juan Eduardo: 191-192, 194, 287.
 COBO NAVAJAS, Lourdes: 390, 394.
 COCCONI, Carla: 382.
 COLINAS, Antonio: 86, 235.
 CONDE, Jesús: 184.
 CÓNSUL, Isidor: 75.
 CONTE, Rafael: 37, 235-236.
 CORBALÁN, Pablo: 235, 237.
 CÓRDOBA, M.^a José de: 382.
 CÓRDOBA, Sebastián de: 94-96, 109, 113.
 CORRAL, José: 260.
 CÓZAR, Rafael de: 71.
 CÓZAR MARTÍNEZ, Fernando: 112.
 CRESPO, Ángel: 269.
 CRUZ, Miguel: 382.
 CUADRA, Pilar de: 40.
 CUENCA, Luis Alberto de: 86.
 CUESTA GALLO, Pedro de la: 99.
 CUEVAS, Cristóbal: 115.
 DANIEL, Arnault: 189.
 DANTE ALIGHIERI: 189.
 DARÍO, Rubén: 63, 216, 218, 268.
 DÍAZ DE CASTRO, Francisco: 276.
 DÍAZ PLAJA, Guillermo: 66, 233-234
 DIEGO, Gerardo: 234.
 DÍEZ, Rosa M.^a: 386.
 DOMÍNGUEZ BERRUETA, Martín: 102, 112, 127.
 DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: 263, 271.
 DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: 59, 62, 68.
 DOMÍNGUEZ REY, Antonio: 203.
 «DUARTE, F. de Paula A. G.»: 12, 248.
 DUOFRATES: 379.
 EGEA, Javier: 12, 317-318.
 EGEA, Julio Alfredo: 382.
 ENRIQUE, Antonio: 104.
 ENRIQUE DE TRASTÁMARA: 93.
 ENZENSBERGER, Hans Magnus: 36.
 ESCRIBANO PUEO, Mariluz: 373, 382.
 ESPADA, José: 253, 383.
 ESPINEL, Vicente: 99.
 ESPINOSA, Antonio: 380.
 ETXEBARRÍA, Lucía: 86-87.
 FALLA, Manuel de: 288.
 FERNÁNDEZ, Francisco: 158, 163, 182, 185, 194, 298-299.

- FERNÁNDEZ BRASO, Miguel: 71.
 FERNÁNDEZ DE LA TORRE, José Luis: 298.
 FERNÁNDEZ FERRER, Antonio: 209-210, 213-214.
 FERNÁNDEZ MONTESINOS, Vicenta: 382.
 FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos: 271.
 FERNÁNDEZ SEVILLA, Julio: 64.
 FERRERES, Rafael: 203, 215-216, 219.
 FORTES, José Antonio: 71, 379.
 FRAILE, Medardo: 382.
 FUERTES, Agnes: 276.
 FURNARI, Tito: 298.
- GALA, Antonio: 104.
 GALE, Glen R.: 109.
 GALLEGO BURÍN, Antonio: 287.
 GALLEGO MORELL, Antonio: 65-66, 73, 112, 143, 235, 237, 382.
 GALLEGOS, Carlos: 379.
 GANIVET, Ángel: 212, 382.
 GARCÍA, Juan Alfonso: 181.
 GARCÍA, Manuel: 250.
 GARCÍA, Miguel Ángel: 377, 383.
 GARCÍA, Rafael: 310.
 GARCÍA BAENA, Pablo: 138.
 GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: 288.
 GARCÍA LORCA, Federico: 13-14, 42, 44, 47-49, 101-102, 107, 109, 126-128, 130-131, 143, 164, 177, 223-226, 260-261, 264, 281, 311, 314, 316, 320, 354, 381-383, 388.
 GARCÍA LORCA, Laura: 382
 GARCÍA MONTERO, Luis: 15, 20, 26, 104-105, 109, 251, 310-314, 380 (v. «MONTERO, Álvaro»).
- GARCÍA NIETO, José: 310.
 GARCÍA ROMÁN, José: 288.
 GARCÍA-VIÑÓ, Manuel: 71.
 GARCARIAS, Pedro: 184.
 GARCILASO DE LA VEGA: 96, 109, 171.
 GARFIAS, Francisco: 39.
 GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel: 201.
 GASTÓN, Amparo: 135, 231.
 GIBSON, Ian: 223.
 GIL DE BIEDMA: Jaime: 250, 322, 326, 343.
 GIL MENA, Jerónimo: 158, 161.
 GINER DE LOS RÍOS, Francisco: 216.
 GOLOTA, L.: 379.
 GÓMEZ, Teresa: 379.
 GÓMEZ MANRIQUE: 145.
 GÓMEZ TORRES, Ana M.^a: 225.
 GÓNGORA, Luis de: 73, 137, 205, 305.
 GONZÁLEZ, Ángel: 87, 144, 147, 149, 154, 185, 194.
 GONZÁLEZ ANAYA, Salvador: 101.
 GONZÁLEZ DENGRA, Miguel: 390-391.
 GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel: 59.
 GOPEGUI, Belén: 376.
 GOYTISOLO, José Agustín: 273.
 GOYTISOLO, Juan: 83-84.
 GRAMSCI, Antonio: 313.
 GRANDE ROSALES, M.^a Ángeles: 14, 224-226.
 GUILLÉN, Jorge: 42, 45, 379.
 GUILLÉN, Rafael: 14, 257-261, 382.
 GULLÓN, Germán: 75.

- GULLÓN, Ricardo: 50, 198, 242.
 GUTIÉRREZ, Carmen: 158, 161-162.
 GUTIÉRREZ, José: 158, 161-162.
 GUTIÉRREZ BERMÚDEZ, José: 158.
 GUTIÉRREZ PADIAL, Juan: 382.
- HANSEN, Hans Lauge: 277.
 HAYDN, Joseph: 289.
 HEINE, Eduard: 291
 HERNÁNDEZ, Manuel: 379.
 HERNÁNDEZ, Miguel: 146, 334.
 HERRERA, Fernando de: 45, 68, 133.
 HIERRO, José: 385.
 HINOJOSA, Rafael: 379.
 HOOFT, Andreu van: 75.
 HUARTE DE SAN JUAN, Juan: 94-95, 106, 109, 112.
 HUIDOBRO, Vicente: 334.
- IGLESIAS, Antonio: 71.
 INOCENCIO X: 319.
 IRIZARRY, Estelle: 239-240.
 ISABEL, Emperatriz: 172.
 ISSOREL, Jacques: 277.
- JANÉS, Clara: 382.
 JAVIERRE, José M.^a: 235-236.
 JENSEN, Julio: 277.
 JESÚS, C. de: 109.
 JIMÉNEZ, Diego Jesús: 298.
 JIMÉNEZ, Juan Ramón: 13, 39, 42-43, 45-46, 48-50, 67, 73, 133, 134, 215-218, 233, 320, 327, 362.
 JIMÉNEZ MARTOS, Luis: 310.
 JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio: 75.
- JIMÉNEZ, M.^a Ángeles: 250, 399.
 JIMÉNEZ VELA, Rosario: 399.
 JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé: 98-99, 109.
 JUAN DE LA CRUZ, San: 45, 94-98, 109-115, 127.
 JUÁREZ, Rafael: 13, 15, 289, 292, 320, 322-323, 326-327.
 JUSTE, Julio: 181.
- KORTAZAR, Jon: 75
- LAÍNEZ ALCALÁ, Rafael: 128.
 LANDERO, Luis: 390, 394.
 LAPESA, Rafael: 64.
 LAPUERTA, Francisco: 112.
 LARREGLA, Santiago: 112.
 LATORRE CANO, L.: 390.
 LÁZARO CARRETER, Fernando: 202, 204, 213, 216, 240.
 LAZUÉN, Juan Carlos: 184.
 LENIN, Vladimir I.: 58.
 LLEDÓ, Emilio: 298, 317.
 LLORENTE MALDONADO, Antonio: 64.
 LÓPEZ BARRIOS, Francisco: 379.
 LÓPEZ DE ABERASTURI, Ignacio: 13, 343, 345.
 LÓPEZ RUIZ, Luis: 379.
 LÓPEZ SANABRIA, Inés M.^a: 99, 110, 112.
 LOTMAN, Yuri M.: 27-28, 263, 269, 271.
 «LOXA, Juan de»: 382.
 «LUIS, Leopoldo de»: 134, 138, 233, 235-236, 382.
 LUIS DE GRANADA, Fray: 305.
 LUIS DE LEÓN, Fray: 161, 164, 305.
 LUJÁN, Néstor: 42.

- LUPIÁÑEZ, José: 13, 354, 356.
 LUQUE, Aurora: 379.
- MACHADO, Antonio: 7, 11, 13-14, 42-45, 47, 49, 68, 70, 100-102, 107, 111-112, 117-119, 121-122, 124-128, 133, 144, 146-147, 156, 159, 197-198, 201-217, 221, 273-279, 281-283, 289, 291, 317, 320, 357, 382, 399-402.
- MACHADO, José: 118, 221.
- MACHADO, Manuel: 42, 48, 112.
- MACRÍ, Oreste: 198.
- MAINER, José-Carlos: 77, 202, 213.
- MALCUZYNSKI, Pierrette: 393.
- MANRIQUE, Jorge: 96-97, 108, 110.
- MANSILLA, Antonio: 386.
- MARGARIT, Joan: 382.
- MARÍAS, Javier: 390, 394.
- MARÍAS, Julián: 204.
- MARICHALAR, Antonio: 43.
- MARQUÉS DE SANTILLANA: 108.
- MARTÍN FERNÁNDEZ, Antonio: 374.
- MARTÍN VIVALDI, Elena: 12, 253-254, 268-269, 271, 379, 387.
- MARTÍN-VIVALDI, María Teresa: 184, 194, 254, 271, 287, 296, 307, 382.
- MARTÍN ZÚÑIGA, Rosario: 298.
- MARTÍNEZ, José Enrique: 87.
- MARTÍNEZ BALLESTEROS, Antonio: 385.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, Manuel: 253.
- MARTÍNEZ LABRADOR, Jesús: 184, 281.
- MARTÍNEZ NADAL, Rafael: 382.
- MARTÍNEZ ROMERO, Carmen: 225, 227.
- MARX, Karl: 377.
- MATA, Juan: 383.
- MAYORGA, Carolina: 298.
- MEJÍAS, Antonio: 386.
- MENDIZÁBAL, Federico de: 112.
- MENDOZA, Íñigo de: v. MARQUÉS DE SANTILLANA.
- MENA, Juan de: 93, 108.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: 65.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: 65.
- MENGUAL, J. F.: 379.
- MERCADER, Trina: 253.
- MERCADO, José: 265, 271.
- MEREGALLI, Franco: 112.
- MIGNOLO, Walter D.: 27.
- MOLINA, José Andrés de: 64.
- MOLINA, Ricardo: 138.
- MOLINA CAMPOS, Enrique: 14, 144, 149, 154, 255.
- MONDÉJAR, José: 64, 112.
- «MONTERO, Álvaro»: 310.
- MONTERO, Francisco: 382.
- MONTERO, Isaac: 235.
- MONTESINOS, Rafael: 379.
- MONTIJANO, Dolores: 373.
- MORA, Ángeles: 13, 362-363, 379, 382.
- MORALES, Rafael: 310.
- MORENO, José: 386.
- MORENO, Matilde: 382.
- MORENO NAVARRO, Isidoro: 59, 62.
- MORENO VILLA, José: 205.
- MÚGICA, Rafael: v. CELAYA, Gabriel.
- MUÑIZ DE PABLOS, Tomás: 128.

- MUÑOZ MOLINA, Antonio: 31, 104-105, 107, 110, 390, 394-395.
- MUÑOZ ROJAS, José Antonio: 194, 271, 296-297.
- MURILLO, Bartolomé Esteban: 182.
- NAVARRETE, Antonio: 112.
- NAVARRO, Alberto: 71.
- NAVARRO, Justo: 13, 367.
- NAVARRO, Rosa: 298-299.
- NEBRIJA, Elio A. de: 68.
- «NERUDA, Pablo»: 63, 233.
- NEUMAN, Andrés: 250, 382.
- NIEVAS, Miguel: 386.
- NIÑO JESÚS, M. del: 109.
- «NORIEGA, Walter»: 39-41, 46-47, 50.
- NÚÑEZ DE ARCE, Gaspar: 42.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael: 174-175, 182, 194.
- OLAVIDE, Pablo J. de: 100, 111, 113.
- OLMEDO, Bernardo: 181, 279.
- ORELLANA, Pablo: 184.
- OROZCO DÍAZ, Emilio: 72, 115-116.
- ORTEGA Y GASSET, José: 66, 215-216, 222.
- ORTIZ ARMENGOL, Pedro: 143.
- ORTIZ DE LANZAGORTA, José Luis: 70-71, 73.
- OTERO, Blas de: 144, 154
- PARRA, Nicanor: 334.
- PASERO, Nicolò: 376.
- PASQUAU GUERRERO, Juan: 112.
- PASOLINI, Pier Paolo: 313.
- PEDRO I: 93.
- PÉREZ BAZO, Javier: 377.
- PÉREZ ESTRADA, Rafael: 379.
- PÉREZ GALDÓS, Benito: 83, 240.
- PÉREZ FERRERO, Miguel: 198.
- PÉREZ ORTEGA, Manuel Urbano: 298.
- PÉREZ PINEDA, Antonio: 181, 184.
- PÉREZ REVERTE, Arturo: 373.
- PÉREZ RIVERO, Pedro: 385.
- PICASSO, Pablo: 134.
- PLATÓN: 50.
- POBLACIÓN, Félix: 235-236.
- PRADO, Benjamín: 379.
- PRADOS, Emilio: 130.
- PRAT, Ignacio: 193, 264, 267-268, 270, 272, 291.
- PRIETO, Antonio: 72.
- PRÍNCIPE, Miguel Agustín: 156, 189, 264, 270.
- PUIG PALAU, Antonio: 112, 122.
- PULIDO TIRADO, Genara: 14, 194.
- QUESADA CONSUEGRA, Ramón: 112.
- QUEVEDO, Francisco de: 68, 145, 205, 291.
- QUINTANA, Ana Rosa: 86.
- QUIÑONES, Fernando: 379.
- RACIONERO, Luis: 86.
- RAMÍREZ MILENA, José Antonio: 15, 334-335, 339-340, 386.
- RAMÓN, Fernando: 122.
- RAMOND, Michèle: 223.
- RAMOS GASCÓN, Antonio: 214, 216.

- REIS, Carlos: 26, 248.
 REVILLA, J. A.: 379.
 RIBBANS, Geoffrey: 198, 216.
 RICHMOND, Carolyn: 248.
 RÍO, Dolores del: 386.
 RODRÍGUEZ, Claudio: 310.
 RODRÍGUEZ, Juan Carlos: 362.
 RODRÍGUEZ, Luciano: 75.
 RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo: 112, 122, 124.
 RODRÍGUEZ GALÁN, José: 298.
 RODRÍGUEZ MOLINA, José: 108, 110-111, 113.
 RODRÍGUEZ MOÑINO, Rafael: 113.
 RODRIGO, Antonina: 382.
 ROMERO, Carlos: 71.
 ROMERO, M.^a José: 382.
 ROSAL, María: 13, 360.
 ROSALES, Luis: 310.
 ROSSI-LANDI, Ferruccio: 28-29.
 RUIZ AMEZCUA, Manuel: 104, 158, 163.
 RUIZ COPETE, Juan de Dios: 71-72.
 RUIZ MOLINERO: 235.
- SABIDO, Vicente: 379.
 SÁEZ-ANGULO, Julia: 235-236.
 SALINAS, Pedro: 44, 198.
 SALVADOR, Álvaro: 58, 61, 64, 73, 310, 382 (v. «MONTERO, Álvaro»).
- SALVADOR, Francisco: 64.
 SALVADOR, Gregorio: 64, 197, 200-201, 207, 210, 213, 382.
 SAMPELAYO, Juan: 235.
 SÁNCHEZ, Alfonso: 235-236.
 SÁNCHEZ ARANA, María: 250.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio: 197, 210, 213.
 SÁNCHEZ IBÁÑEZ, José Ángel: 265, 272.
 SÁNCHEZ MEJÍAS, Ignacio: 265, 382.
 SÁNCHEZ MONTES, M.^a José: 14.
 SÁNCHEZ MUROS, Claudio: 380.
 SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio: 14, 25, 47, 49, 66, 71, 115, 203, 213, 219, 223, 225, 239, 248, 271, 382-383.
 SANCHEZ RODRÍGUEZ, M.^a Isabel: 113.
 SANCHO SÁEZ, Alfonso: 113.
 SÁINZ RODRÍGUEZ, Pedro: 234.
 SANTÍSIMO SACRAMENTO, L. del: 109.
 SANTOS, Dámaso: 71, 233, 235, 237.
 SCHMIDT, Siegfried J: 271.
 SENDER, Ramón J.: 390, 394.
 SÉNECA: 65.
 SERRANO, Pablo: 122-123.
 SIMON&GARFUNKEL: 323.
 SORIA OLMEDO, Andrés: 382.
 SOTO DE ROJAS, Pedro: 254.
 SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal: 68.
- TAGORE, Rabindranath: 354.
 TERESA DE JESÚS, Santa: 287, 289.
 TORRE, Esteban: 109.
 TORREGROSA, Juan Ramón: 298.
 TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: 235, 237.
 TORTOSA, Ayes: 382, 387, 389.
 TRENADO, Carmelo: 181, 184.

- TRÍAS, Eugenio: 36.
TROVATO, Rosario: 298.
TUÑÓN DE LARA, Rafael: 113.
- UDAETA, Juan de: 298.
UMBRAL, Francisco: 84, 235-236, 390, 392.
UNAMUNO, Miguel de: 30, 42-44, 47, 49, 118, 120, 125, 144, 209, 212, 215-216, 218, 240, 275, 289, 352, 388.
«URBANO, Manuel»: v. PÉREZ ORTEGA, Manuel Urbano.
URQUÍA, Francisca: 128.
URQUÍA, Leopoldo: 400.
URRUTIA, Jorge: 71, 203, 207, 213.
- VALCARCE, Xavier: 216.
VALENCIA DE BENAVIDES, Diego: 184.
VALÉRY, Paul: 308.
VALLADARES REGUERO, Aurelio: 97-98, 108, 113, 143, 392.
VALLE INCLÁN, Ramón M.: 42, 54.
VALLEJO, César: 334.
VALLES CALATRAVA, José R.: 271.
VALLS, Fernando: 270.
VALVERDE, Jorge: 382.
- VALVERDE, José M.ª: 212-213.
VALVERDE, Rafael: 287.
VANDELVIRA, Andrés de: 184.
VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel: 27.
VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: 36, 376.
VEGA, Lope de: 99, 226.
VELÁZQUEZ, Diego de: 181, 319.
VELLIDO, Juan: 13, 15, 271, 364-366.
VERDEJO, Javier: 303.
VILAR, Pierre: 59.
VILLAESPESA, Francisco: 48, 171.
VILLAR RASO, Manuel: 13, 370, 372.
VILLARREAL, Carlos: 161, 193, 254, 270, 307-308.
VILLENA, Luis Antonio: 273, 379.
VIÑES, Cristina: 382.
VIRGILIO: 160.
VIVANCO, Luis Felipe: 197.
- WAHNÓN, Sultana: 380.
WHITMAN, Walt: 334, 361.
- ZAMBRANO, María: 382.
ZAYAS, María de: 99.
ZORRILLA, José: 42.
ZUBIRÍA, Ramón de: 198.

ÍNDICE GENERAL

	Página
NOTA PREVIA SOBRE LA PROCEDENCIA DE LOS ARTÍCULOS	9
INTRODUCCIÓN (AVISO PARA NAVEGANTES)	17
CUESTIONES DE PRINCIPIO (DE NORTE A SUR)	23
Poesía, ideología e historia (aspectos introductorios)	25
Pura inutilidad	30
Sobre el conocimiento crítico literario	33
Alto y claro o contra el silencio crítico literario	36
Una carta de Juan Ramón Jiménez sobre la cuestión poeta/ público	39
El lector en su inmensidad	51
Martes de Carnaval	54
Cuestiones preliminares a la elaboración de un concepto de novela andaluza	57
Literaturas de España & historia	74
¿Qué historia de las literaturas de España?	77
Cultura literaria <i>puntocom</i>	80
De sus más y sus menos literarios	83
Intertextualidad y plagio	86

	Página
EL SUR DE LA LITERATURA	89
Úbeda y Baeza: Cultura literaria y patrimonio mundial	91
Un centenario particular [San Juan de la Cruz]	114
Antonio Machado y Baeza: el sentido de una crítica	117
Noticia de un homenaje (Baeza, febrero de 1966-abril de 1983) [Antonio Machado]	121
Antonio Machado y Federico García Lorca: Palabras para un hermanamiento	126
Un día que no nombro [Federico García Lorca y Gabriel Ce- laya]	130
El Sur de Gabriel Celaya	133
Gabriel Celaya y la poesía cordobesa	137
Arte ibero y poesía: «La Dama de Baza» de Celaya	139
Baeza, referente literario (aportación a una «Geografía Literaria» giennense)	143
<i>Ciudades de provincia</i> , de Antonio Carvajal (Nueva aportación a una «Geografía Literaria» giennense)	154
De la espacialidad poética de la colina roja: Aproximación a <i>La presencia lejana</i> , de Antonio Carvajal	166
La poesía del arte de Antonio Carvajal: Análisis de «Fervor de las Ruinas (S. Francisco. Baeza)»	177
LA LITERATURA DEL SUR	195
Sobre el sentido histórico de la poesía de Antonio Machado (Aproximación a «Orillas del Duero»)	197
De los primeros campos poéticos de Antonio Machado: <i>Cam- pos de Castilla</i> (1912)	214
El verso último [Antonio Machado]	221
La verdad de las máscaras: Estudios sobre teatro y vanguardia en Federico García Lorca	223
Vicente Aleixandre y Gabriel Celaya: Dos poetas encontrados	228
Vicente Aleixandre, Premio Nobel (De la prensa y de la crítica literaria)	233
Vivir para ver (literarios) [Francisco Ayala]	238
Francisco Ayala o la intuición, razón y acción críticas	242
Francisco Ayala en sus voces y en sus ecos	245

	Página
Carta apócrifa de F. de Paula A. G. Duarte, prologuista de <i>Los usurpadores</i> de Francisco Ayala	248
Francisco Ayala y la mitad del cielo	250
Elena Martín Vivaldi: Ciencia de abril	253
Señal poética de Enrique Molina Campos	255
Rafael Guillén: Memoria y poesía	257
Organización textual métrica y semantización en la poesía de Antonio Carvajal (Aspectos generales)	263
Luces poéticas y ecos antoniomachadianos en la poesía de Antonio Carvajal	273
Siete veces siete (Acerca de la poesía última de Antonio Carvajal)	284
Del poema «Tengo sed», de Antonio Carvajal	294
De un manantial sereno: Acerca de <i>Alma región luciente</i> , de Antonio Carvajal	296
Antonio Carvajal: Un poema por derecho	301
Antonio Carvajal, poeta áureo	305
Carvajal o la celebración de la alegría	307
Luis García Montero: Poética y poesía	310
Javier Egea: Troppo vero	317
Rafael Juárez, naturalmente poeta	320
Días de radio y poesía (Con Rafael Juárez)	322
Rafael Juárez: poesía para siempre	326
Humanismo, naturaleza y poesía en Antonio Checa Lechuga	328
<i>Tañir de vocablos</i> , de José Antonio Ramírez Milena	334
Tanta memoria (Acerca de la poesía última de José Antonio Ramírez Milena)	339
Las justas palabras poéticas de Ignacio López de Aberasturi	343
Francisco Acuyo: Tratado poético de las estrellas	346
Rosaura Álvarez o la palabra embriagadora	350
La poesía herida de José Lupiáñez	354
Tradición popular y poesía en Juan Alfredo Bellón Cazabán	357
María Rosal: Palabras mayores	360
La poesía de Ángeles Mora, materia de la luz	362

	Página
Juan Vellido: Del periodismo a la narración literaria	364
Justo Navarro o la verdad de la ficción	367
El arte memorial de Villar Raso	370
Escrito al margen	373
Mesa revuelta	376
<i>Nefelibata</i> 2 no tiene precio	379
Dentro y fuera de <i>Extramuros</i>	381
<i>Alhucema</i> o el amor por la literatura	384
Jizo, literatura para niños	387
De un libro giennense sobre narrativa española actual	390
APÉNDICE DOCUMENTAL	397
Expediente de Antonio Machado en el Archivo Histórico de la Universidad de Granada	399
ÍNDICE ONOMÁSTICO	423

El presente libro se terminó de imprimir en los talleres de SOPROARGRA, S. A., de la muy noble ciudad de Jaén, al cuidado del maestro impresor don Juan José González, el día 13 de junio de 2002, festividad de San Antonio de Padua, antigua advocación de las jóvenes casaderas de la ciudad de Baeza y onomástica de su autor.

Instituto de Estudios Giennenses

Colección ESTUDIOS:

Manuel Urbano Pérez Ortega
*Viaje por la mesa del Alto
Guadalquivir.*

Manuel Caballero Venzalá
Semblantes en la niebla.

Aurelio Valladares Reguero y
Rocío Ruiz García
*La emigración jiennense a las Indias en el
siglo XVI (1495-1599)*

J. M.^a Sillero F. de Cañete
Estado Vegetativo Persistente

J. M.^a Sillero F. de Cañete
*Medicina y Vida (Reflexiones de un médico
giennense)*

E. Araque / J. D. Sánchez /
E. Moya / R. Pulido / A. Garrido
*Jaén en llamas. Presencia histórica
de los incendios forestales en los
montes provinciales*

J. M.^a Sillero F. de Cañete
Medicina y Vida II

Manuel Parras Rosa
*Las Denominaciones de los
Aceites de Oliva y la Orientación
al Mercado*

Eugenio Cejudo García
*Desarrollo Rural en la Comarca del Con-
dado (Jaén)*

María Soledad Lázaro Damas
La Inmaculada Concepción de María

M.^a A. Bel Bravo / M. J. Cañada Hornos /
J. M.^a Díaz Hernández / A. Moral Troya /
I. Rueda Jándula
*La Guerra de Sucesión en la provincia
de Jaén. Desde la perspectiva de la «nueva»
historia cultural*

Antonio Chicharro
*La aguja del navegante
(Crítica y Literatura del Sur)*



INSTITUTO DE ESTUDIOS GIENNENSES
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE JAÉN