

ANTONIO CHICHARRO

ESTUDIOS
SOBRE POESÍA
EN GRANADA



COLECCIÓN

Exagium



entornográfico
ediciones

ESTUDIOS SOBRE POESÍA EN
GRANADA

ESTUDIOS SOBRE POESÍA EN GRANADA

ANTONIO CHICHARRO

COLECCIÓN 
Quajum

 entornográfico
ediciones

COLECCIÓN:
EXAGIUM, N^o 6

- © Del libro: Antonio Chicharro Chamorro
- © De la edición: Entorno Gráfico Ediciones
- © De la nota editorial: Entorno Gráfico Ediciones
- © De la portada:
- © De la foto del autor: Alatiel de la Mora

ISBN: 978-84-18691-26-3

Depósito legal: GR 409-2023

Edita: Entorno Gráfico Ediciones

Pol. Ind. La Vega, nave 18

18230 Atarfe (Granada)

Tfno. 958 43 18 24

www.entornografico.es

info@entornografico.es

Imprime: Entorno Gráfico (Atarfe)

Pedidos: www.entornografico.es
www.editorialentornografico.es
www.abacografico.es

Impreso en España / Printed in Spain

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *Copyright*, bajo las sanciones establecidas en la Ley, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Para Ana Rocío Ledesma Garrido.

PRESENTACIÓN

Recopilo en el presente libro algunos estudios, publicados entre 2005 y 2021, sobre poesía y poetas de Granada como una contribución así conjunta al conocimiento de uno de los dominios de mi interés que se integra en la línea de investigación que mantengo desde hace años sobre poesía y poética en España. Este interés, como digo, ha estado en el origen de otros estudios y artículos de crítica literaria sobre aspectos de poética, poesía y poetas granadinos que he venido recogiendo finalmente en libros. Me refiero más en concreto a *La aguja del navegante (Crítica y Literatura del Sur)*, de 2002, en el que ofrezco artículos sobre Federico García Lorca, Elena Martín Vivaldi, Rafael Guillén, Antonio Carvajal, Luis García Montero, Javier Egea, Rafael Juárez, José Antonio Ramírez Milena, Ignacio López de Aberasturi, Francisco Acuyo, Rosaura Álvarez, José Lupiáñez, Juan Alfredo Bellón Cazabán y Ángeles Mora, entre otros; *Aviso para navegantes (Crítica literaria y cultural)*, de 2004, con artículos sobre Elena Martín Vivaldi, Rosaura Álvarez, Manuel García y Arcadio Ortega; *Para una historia del pensamiento literario en España* (2004), donde doy entrada a estudios sobre Pedro Soto de Rojas y Antonio Carvajal; y *En la plaza (De libros, poemas y novelas)*, de 2007, en donde incluyo artículos sobre Federico García Lorca, Elena Martín Vivaldi, Antonio Carvajal, Arcadio Ortega, Antonio Enrique y José Lupiáñez. Debo hacer referencia también a los números monográficos de *Extramuros* que en su día coordiné y edité dedicados, respectivamente, a la obra literaria

de Arcadio Ortega, en 2010, y a la poesía de Rafael Guillén, en 2017; sin olvidar los estudios previos dedicados a la obra poética de Rosaura Álvarez, *Alrededor de la palabra* (2005), y Arcadio Ortega, *Poesía. Obra completa* (2017), ambos extractados para esta publicación. En lo que respecta a la poesía de Antonio Carvajal, la atención crítica ha sido más sostenida y variada tal como demuestran las ediciones con estudio previo de *Una perdida estrella* (1999) y *El corazón y el lúgano (Antología plural)* (2003); el estudio puesto a *Del condestable cielo* (2010), recuperado para este libro; la coordinación del libro *Júbilo del corazón. Homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal* (2013, en colaboración); el libro *Arquitectura y poesía (Sobre dos poemas giennenses de Antonio Carvajal)* (2006, en colaboración), y la monografía *Fulgor de brasa. La poesía y poética de Antonio Carvajal* (2015). Incluyo también en este listado las recientes ediciones con estudio preliminar de la poesía inédita de José G. Ladrón de Guevara, *Espacio interior (Poemas para Concha Girón)* e *Isla de la soledad (Poesía inédita)*, aparecidas ambas en 2019, entre otras aportaciones.

Esta colectánea alcanza pues su sentido en el seno de las que acabo de nombrar y encuentra al mismo tiempo su mejor cauce en la colección Exagium de la granadina Entorno Gráfico Ediciones. En cuanto a la disposición de los trabajos respecta, los he agrupado en dos secciones, tras una primera propiamente preliminar –titulada con el recurrente y tajante modo de imponer silencio del personaje de la madre en la obra teatral de Lorca *La casa de Bernarda Alba*– dedicada a unos muy expresivos poemas del poeta vasco Gabriel Celaya escritos a raíz del asesinato de Federico García Lorca en 1936 y que permanecieron inéditos hasta 2008. Aquella muerte provocó, como es sabido, un oscuro silencio creador durante no pocos años de la posguerra en Granada, fugazmente roto por poemas como el de Dámaso

Alonso «La Fuente Grande o de las Lágrimas (Entre Alfacar y Víznar)», escrito en 1940 a raíz de un viaje suyo a Granada para informarse directamente acerca del asesinato del poeta y amigo y en el que dejó consignado su dolor e indignación por su muerte. Aquel poema, incluido en *Oscura noticia* (1944), acaba con la siguiente estrofa:

Llora, tú, fuente grande,
ay, fuente de las lágrimas.
Y sed ya para siempre mar salobre,
oh campos de Alfacar, tierras de Víznar.

La sección «Un ensordecedor silencio poético roto» ofrece cuatro estudios sobre los más señalados poetas poslorquianos del medio siglo que contribuyeron al renacer efectivo de la poesía en Granada. Se trata de Elena Martín Vivaldi, Rafael Guillén y José G. Ladrón de Guevara. «Hacia una poesía coral en Granada» es el título de la segunda sección donde recopiló algunos trabajos sobre poetas que desde finales de los años sesenta en adelante han venido a enriquecer el crisol de voces poéticas que se da en Granada. Se trata de Antonio Carvajal, Arcadio Ortega, Rosaura Álvarez, Juan J. León y Juan Carlos Friebe. Por último, el libro queda cerrado con la inclusión de un panorama de poetas granadinos que participaron en el ciclo «El agua y la palabra», tal como explico al comienzo de ese trabajo, cuya nómina es bien expresiva de lo que llamo poesía coral en Granada.

Por lo que respecta a la primera publicación en su día de estos estudios –en forma de folletos, artículos, capítulos de libro, estudios previos, introducciones o prólogos a otros libros– el lector encontrará los datos en mis referencias de la bibliografía final.

El autor.
Otoño de 2022.

PRELIMINAR: «SILENCIO, HE DICHO»

EN UN LUGAR CUALQUIERA, UN DÍA QUE NO NOMBRO:
TRES POEMAS INÉDITOS DE GABRIEL CELAYA SOBRE
FEDERICO GARCÍA LORCA¹

Hace tiempo que, 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 di noticia en la «La Aguja del Navegante», sección que mantuve durante cierto tiempo en el suplemento Artes y Letras del diario granadino *Ideal* (Chicharro, 2000), y que hoy doy a conocer en su totalidad 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, deslizando 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 (v. Chicharro, 2005). Por esas fechas, Celaya se encontraba en la ciudad aragonesa tras haber sido «recuperado» por el ejército insurgente, tal como dejé escrito (Chicharro, 2007). El poema forma parte de un conjunto de textos poéticos inéditos, escritos entre 1936 y 1944 y agrupados bajo el expre-

1 El folleto con la edición y estudio de estos poemas, publicado en 2008 por la Diputación Provincial de Granada, lleva la siguiente dedicatoria: «Para José Manuel Ruiz Martínez o la temprana sabiduría sobre las puertas de los libros y las estancias de la literatura», que mantengo.

sivo 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 titular, cuyo último verso da título a estas páginas, aparece fechado en San Sebastián el 3 de julio de 1947 –coetáneo en la práctica de su primer artículo sobre el poeta de Granada– 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 treintaisiete versos de este, mecanografiados y con añadidos manuscritos, se distribuyen desigualmente entre las dos partes del poema cuya estructura octosilábica intensifica la narración del asunto central del texto, el fusilamiento y muerte del poeta. Para ello, Gabriel Celaya se sirve intertextualmente del romance lorquiano «Muerte de Antoñito el Camborio», que forma parte precisamente del libro que sirvió de ocasión del comienzo de la amistad entre los dos poetas, *Romancero gitano*, haciendo uso de los versos 37 y 38, con el obvio y oportuno mantenimiento del mismo personaje poético –Federico García– y, eso sí, un cambio de verbo de inequí-

voco sentido y proyección. Así los dos versos del romance de García Lorca en los que Antoñito el Camborio pide ayuda

—¡Ay, Federico García,
llama a la Guardia Civil!

dan pie, por duplicación, a los cuatro primeros de la segunda parte del romance de Celaya

¡Ay, Federico García,
quién lo podía decir!
¡Ay, Federico García,
muera la Guardia Civil!

Pero no acaba aquí el uso intertextual de ese poema, ya que recupera completos los versos 27 y 28, con una variante necesaria —la narración de Celaya no incluye diálogos— de ‘mí’ por ‘ti’. Así dice Antoñito el Camborio en primera persona:

Lo que en otros no envidiaban,
ya lo envidiaban en mí.

Así dice el sujeto poético en el de Celaya:

Lo que en otros no envidiaban,
ya lo envidiaban en ti.

Este sujeto poético, soporte de voz colectiva, va mostrando su rabia e indignación, una indignación orientada hacia la Guardia Civil, lo que justifica ese cambio verbal comentado, como consecuencia del desconocimiento que hubo durante décadas de las circunstancias reales en las que se produjo el asesinato del poeta de Granada, circunstancias que comenzaron a desvelarse, hasta donde ha sido posible hacerlo,

décadas después por parte de estudiosos e hispanistas, como es de todos conocido. Es de notar que entre el último de los versos citados y el siguiente –transcribo la copla entera–

Lo que en otros no envidiaban,
ya lo envidiaban en ti
un sepulcro con tu nombre
y una unidad de raíz

se produce un caso de compensación métrica, pues la sílaba que le falta al verso 2 es la que, aparentemente, le sobra al 3. La falta de coma al final del verso 3, que indica una continuidad de la línea melódica, puede interpretarse también como sinafia (sinalefa entre versos). El fenómeno pervive, sobre todo en las coplas populares, y remite a los hábitos del canto y del recitado, poesía oral, por tanto, más que a la lectura muda con los ojos.

Si rompo la clausura de estos versos es para avivar el recuerdo de un día cualquiera 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. Estos son los poemas:

ELEGÍA DEL MUERTO JUVENIL

A Federico G^a Lorca

Has muerto. Y todavía
te envolvías en un aire tembloroso
de promesa y sonrisa.

Has muerto. Y todavía
tu risa era un torrente
de vida no vivida.

¡Oh corazón que, ligero
flotaba como un niño adormecido
sobre el agua cambiante del momento!

¡Oh corazón nunca hastiado,
no cargado de dolores y experiencia,
no maduro ya de muerte y preparado!

¡Oh corazón, cada día
nuevo como la maravilla
de la vida rubia que, imprevista

nace con un rumor de frondas y carreras
y persigue, y burla, escapa
y vuelve, y ríe, y tiembla!

Has muerto. Y todavía
brillaba en tus ojos la sorpresa
de vivir, de tener

un nombre, un cuerpo, un tiempo,
un amor no agotado
para esta variedad de días claros.

Has muerto. Has muerto, compañero,
y hoy todavía te veo
aturdido, preguntando
inocente, si es cierto.

Zaragoza, 19 diciembre 38.

Recuerdo a Federico,
su corazón que flota como ese niño ahogado
en las aguas desiertas por una tarde lenta,
su corazón sin aire
para el vuelo que, loco, su amor le prometía.

Recuerdo a Federico,
sus mentiras que siempre prefería a las verdades,
sus exageraciones, fieramente evidentes,
sus fábulas, su risa
que ponía las cosas en su punto exacto.

Recuerdo a Federico,
recuerdo su abundancia, su amor que derramaba
generoso en mil cosas, palabras, animales, niños,
amigos cualesquiera,
relámpagos parados de su extasiada noche.

Recuerdo a Federico,
recuerdo que en él pesan ya diez años de tierra,
recuerdo 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.

S[an]. S[ebastián]. 3 julio 47

MEMORIA DE FEDERICO

I

Que no murió. Le mataron.
Contra la cal de una tapia luminosa
me lo dejaron clavado.

—¡Por vuestras madres! — decía.

Y los fusiles sonaron.

En el vacío de España
aún retumban los disparos.

—¡Por vuestras madres! — decía.

Y lo dejaron clavado
diez pólvoras asombradas
y una bruta voz de mando.

¡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; le mataron.

II

¡Ay, Federico García,
quién lo podía decir!
¡Ay, Federico García,
muera la Guardia Civil!
Lo que en otros no envidiaban,
ya lo envidiaban en ti
un sepulcro como tu nombre
y una unidad de raíz.
La sangre que se me agolpa
quiere ahora hablar por ti.
Toda la pena de España,
todo este pus de raíz,
y más allá de mí mismo,
el pueblo que grita en ti:
¡Ay, Federico García,
muera la Guardia Civil!

Agosto de 1949

UN ENSORDECEDOR SILENCIO POÉTICO ROTO

*ELENAMENTE TRISTE: ALGUNAS CLAVES DEL DISCURSO
POÉTICO DE LA TRISTEZA EN «LLUVIA CON VARIACIONES»,
DE ELENA MARTÍN VIVALDI*

Oigo la lluvia y pienso en la tristeza
ELENA MARTÍN VIVALDI, «Nocturno 12».

CUESTIONES PRELIMINARES: EL DISCURSO DE LA TRISTEZA
MARTINVIVALDIANO

He podido comprobar cómo en no pocos de los poemas de los distintos libros de Elena Martín Vivaldi acababa cristalizándose un elaborado discurso intimista y melancólico, sin duda alimentado por las propias experiencias vitales de la poeta,² cuya hondura me parecía no pocas veces insondable, si bien lo que me interesa subrayar ahora, como digo, no es tanto ese profundo sentimiento genuinamente humano como los resultados discursivos que haya podido provocar y su barthesiano virtual *effect de réel*. Al fin y al cabo, y permítaseme la obviedad, hablamos de poesía y de una mujer poeta, esto es, hablamos de la elaboración artística con palabras de un sentimiento en un espacio de naturaleza ficcional como es el espacio de la poesía. Por cierto que Elena Martín Vivaldi tenía las ideas muy claras a este respecto, tal como expuso a propósito de los sonetos que escribiera en homenaje a Pedro Soto de Rojas bajo el título general de *Desengaños de amor fingidos*, unos sonetos que han sido

2 No voy a entrar en la debatida cuestión del uso de la palabra con la que nombrar a la mujer que escribe poesía: poeta o poetisa. María Rosal lo ha dejado muy claro en «Del arte de nombrar a la mujer que escribe poesía: ¿poeta o poetisa?» (Rosal, 2007) y Elena Martín Vivaldi dejó dicha su preferencia por la palabra 'poeta' para referirse a ella en tanto que mujer que escribía poesía, tal como ha escrito Manuel Martínez (2001). No seré yo el que la contradiga.

explicados en su conjunto con gran perspicacia por José Gutiérrez al tomar en consideración aspectos intratextuales, intertextuales —éstos provienen de *Desengaños de amor en rimas*, de Soto de Rojas— y biográficos de nuestra poeta (Gutiérrez, 2002: 19-20). Pues bien, Elena Martín Vivaldi ha dejado escrito allí:

¿Por qué este título? ¿Por qué *Desengaños de amor fingidos*? ¿Es que acaso se puede fingir un amor, un sentimiento? Fingir y ficción son dos palabras de la misma raíz. Y pienso que igual que existe una ciencia-ficción, del mismo modo puede haber una poesía-ficción. Pero así como en todas las historias de ciencia-ficción hay siempre algo de posible verdad proyectada hacia el futuro, igualmente yo, en estos poemas, he procurado dar vida a lo que sí, en el momento de su reciente creación, no respondía a una realidad, no es menos cierto que puede tener algún valor de autenticidad, aunque proyectados hacia un lejano pasado. Además, el poeta al escribir puede dar a sus palabras, por la magia de la poesía y también de la técnica, una sensación casi real de lo fingido. Y quizá, hasta consiga convencer al lector de que estos sentimientos, allí expresados, son auténticos y verdaderos. (Martín Vivaldi, 2005: 69-70).

Con tan penetrantes y transparentes palabras y sin ayuda de andamiaje teórico complementario alguno, Elena Martín Vivaldi venía a explicar lo que para ella es la verdad de la ficción poética o, dicho de otra manera, venía a decir que cuando el poeta finge nunca es para mentir, lo que provoca un determinado efecto de realidad que puede corresponderse o no con una experiencia real de quien escribe. Aquí halla su explicación el hecho de que su muy elaborada pala-

bra poética provoque en los lectores –en mí, desde luego, en gran manera– una honda emoción estética.

En todo caso y retomando el principal hilo de mi argumentación, no quiero decir con esto que toda su poesía esté dominada por una tristeza profunda, sosegada y permanente. Por supuesto que no. Ahí quedan sus poemas, especialmente los dedicados a su entorno familiar y los de perfil poético autorreferencial y erudito, calados por el ingenio expresivo y por la gracia y el juego verbales, lo que nos lleva a reconocer una pluralidad de registros en su obra. Así, por ejemplo, su poesía, con ocasión de la navidad, se cala, sin sensiblería, como dice Carvajal, de un espíritu religioso; o se hace eco de la cómplice voz de la amiga; o de la cariñosa y solidaria voz familiar, especialmente con los más pequeños, etcétera. Pero nadie podrá dejar de reconocer que ese discurso de la tristeza, ese discurso fruto en buena medida de su «paso impar y solitario» –y, en consecuencia, ese discurso de la soledad– es el que se levanta dominante en su poesía toda e incluso el que se alza hasta el mismo título de sus poemas. Piénsese, por poner un sólo ejemplo, en el soneto «Esta tristeza» recogido en *Tiempo a la orilla* (Martín Vivaldi, 1985) donde leemos:

Esta tristeza es mía, sólo mía,
a nadie dejo entrar en su espesura
hecha de soledades, en la oscura
noche no desposada con el día.

No es tristeza aquella que tenía
reflejos de esperanza en su amargura,
no es la que fuera condición segura
para cambiar la angustia en que solía.

Esta de ahora es densa, acrisolada
por el dolor de ser, por la certeza
de que su nombre encierre la evidente,

innegable verdad. Que despiadada
hiere con mano aleve. No hay torpeza.
Se llega al corazón derechamente.

Ahora bien, lejos de caer en vagas interpretaciones y en generalizaciones que, a la postre, muy poco dicen, he tratado de aportar algunas claves interpretativas de la lógica interna de esa melancolía poética al menos en un caso. Para ello y para evitar al máximo el peligro crítico de la interpretación sólo sostenida en una impresión lectora legítima, por otra parte, aunque inoportuna para mi propósito, trataré de ser lo más concreto posible tanto en el dominio del análisis que paso a efectuar como en la subsiguiente interpretación. Además, una razón que me guía a ello es haber conocido la clara conciencia que tiene nuestra poeta de la unicidad y especificidad de los poemas que, en efecto, son realidades artísticas completas. No se olvide que el poema es, antes que el libro de poesía del que pueda formar parte, una obra total y cerrada, es decir, un signo literario, acto estético intencional, con un principio y un final, tal como se ha venido teorizando desde los tiempos de la estilística y de la semiótica literaria. Pues bien, Elena Martín Vivaldi reflexiona brevemente sobre esta cuestión en un texto sobre su poética publicado en 1989 como prólogo a su antología *Paisajes* y recogido por Manuel Martínez Gómez en su edición *Los idiomas del silencio y otros textos en prosa* (Martín Vivaldi, 2005). Escribe allí:

Decir por qué se escribe y cómo; sus técnicas, motivos, temas, etc. es bastante difícil: Pues habría, para exponer todo el proceso de creación, que detenerse y

explicar cada uno de los poemas. Ya que cada poema es un mundo distinto y requiere una manera y una técnica diferentes. Además, todo poema depende, con frecuencia, del estado de ánimo, de cómo ve el poeta, en un determinado momento, el paisaje, íntimo o exterior, de cada una de sus vivencias. (Martín Vivaldi, 2005: 63-64).

Esto explica, de un lado, mi elección del famoso poema «Lluvia con variaciones» por ser, según creo, uno de los que mejor y con mayor número de motivos temáticos cristalizan ese discurso de la tristeza al que me vengo refiriendo –en él alcanzó su forma el muy famoso adverbio ‘elenamente’, al que ahora me referiré–; y explica, de otro, mi búsqueda, orientado por José Ignacio Fernández Dougnac, en el fondo documental de la autora conservado en el Archivo Histórico de la Universidad de Granada,³ un fondo que necesita ser estudiado con atención pues hay no escasa correspondencia, documentación personal de la más diversa índole, manuscritos, materiales gráficos y audiovisuales, además de libros y apuntes de cuando estudiaba Filosofía y Letras, etcétera. Pues bien, en la caja 06 de ese legado documental, denominada por los archiveros «Borradores de trabajos literarios», de especial interés para los estudiosos, como digo, hallé un breve manuscrito de nuestra poeta de inequívoco título que de inmediato llamó mi atención: «Motivo de mi melancolía (Escrito a causa de las preguntas indiscretas de un amigo)», un escrito en el que de modo tan sorprendente como lúcido Elena Martín Vivaldi reflexionaba en principio para sí misma sobre el motivo de su sostenida tristeza, lo que, considerando su poesía desde el punto de vista de su lógica interna, sin que ello suponga desprecio alguno por las

3 Quiero mostrar mi agradecimiento a las personas que trabajan en dicho archivo y, en particular, a Rosario Jiménez Vela, su directora, por las facilidades dadas para mis consultas.

otras innumerables interpretaciones que puedan darse del discurso de la melancolía, aporta una potente luz que borra las sombras de una romántica y vaga tristeza de estirpe bequeriana, como tantas veces se ha escrito, si bien no faltan lecturas que han puesto el dedo en la llaga al nombrar la tristeza proveniente de la soledad del sujeto femenino, como afirma, por citar un solo nombre ahora, Julia Olivares en su bien construido discurso académico *Elena Martín Vivaldi, una poblada soledad*. Pues bien, de tal dominio empírico de estudio partía en los comienzos del análisis del que paso a ofrecer los principales resultados y ese era el objeto cognoscitivo de mi interés.

«LLUVIA CON VARIACIONES» EN EL SENO DE *DURANTE ESTE TIEMPO*

«Lluvia con variaciones» apareció publicado formando parte del libro *Durante este tiempo (1965-1972)*, un libro especialmente querido por la autora –el más sincero y real, dentro de lo que constituye obviamente un espacio ficcional, según dejara dicho en una entrevista, de lo que se han hecho eco algunos estudiosos de su obra (Martínez Gómez, 2001; Gutiérrez, 2002)– y particularmente importante en la consolidación pública de su trayectoria poética, que vio la luz gracias a la mediación de Carvajal en la prestigiosa colección El Bardo, en 1972, y que toma su nombre de una cita de *Le Square de Marguerite Duras*.⁴ Conviene tener en cuenta que *Durante este tiempo* constituye con razón, a decir de José Gutiérrez, la más decidida apuesta por una poesía moderna:

4 La cita dice así: «...pero lo que usted haga, lo que viva *durante este tiempo*, contará... más tarde. De ese desierto... se acordará después; se poblará de recuerdos... No podrá evitarlo. Parece que nada ha empezado y ya ha empezado. Parece que no hagamos nada y estamos haciendo algo.» (Duras, *apud* Martín Vivaldi, 1972: 9).

Esta serie de poemas en verso libre representan sin duda la más decidida apuesta de Elena por una poesía moderna, sin los corsés clásicos de rima y forma, aunque con un inequívoco ritmo basado en el verso de siete, once y catorce sílabas, poblados de constantes y arriesgados encabalgamientos que fracturan sabiamente la lectura del poema, haciendo gala una vez más de su innato dominio de los recursos melódicos y rítmicos. Se encuentran en este libro algunas de las composiciones más memorables de E. M. V.: poemas como (...) «Lluvia con variaciones». (Gutiérrez, 2002: 17).

Pues bien, y para ser concretos, nuestro poema pertenece a la segunda parte del poemario, «Paisajes (Luna. Lluvia. Mar)», donde Elena Martín Vivaldi incluye una sección con el inequívoco título de «La lluvia»⁵ en la que recoge los poemas «La lluvia», «Lluvia», «Nieve en la calle», «La lluvia en el insomnio», «La lluvia presentida», «Si esta noche...» y el poema que he seleccionado, «Lluvia con variaciones», con el que cierra la sección. Por cierto, todos estos poemas y catorce más que toman el referente de la lluvia han nutrido *Como lluvia* (Martín Vivaldi, 2000), una tan pequeña como hermosa publicación que Antonio Carvajal cuidó y preparó para que apareciera en la colección cordobesa «Los Cuadernos de Sandua». Allí, en una nota incluida al final, expone Carvajal los criterios que han guiado su antología temática al tiempo que ofrece una quintaesenciada interpretación del símbolo, metáfora, tema o motivo de la lluvia en nuestra poeta en los siguientes términos:

5 En la caja 04 del Fondo de Elena Martín Vivaldi al que me he referido se recogen unas cuantas hojas manuscritas sueltas de nuestra autora con poemas de distintos autores y una cuartilla escrita por ambas caras que lleva por título «La lluvia tema poético», donde nuestra poeta reflexiona sobre el específico perfil que le da la poesía a los entes reales, etcétera.

Los poemas aquí ofrecidos se han seleccionado teniendo en cuenta criterios de calidad y de representación cumplida de su alto quehacer lírico, con un referente, la lluvia, que los enhebra. La lluvia es una constante, generalmente cargada de connotaciones positivas (esperanza o fertilidad o compañía) que contrapone su luminosa y fecunda presencia a la asumida soledad y la tristeza, que son las notas más perceptibles y dominantes en el delicado, intenso y rigurosamente artístico mundo expresivo de Elena Martín Vivaldi. (Carvajal, 2000: 44).

Ya veremos de manera más específica cómo funciona esta constante en el poema objeto de nuestra atención, pero antes y sin más preliminares se impone conocer el texto objeto de nuestro análisis que, por cierto, tomo de su primera edición en el referido poemario. Léamoslo:

LLUVIA CON VARIACIONES

A Juan de Loxa

Y estoy triste también,
«elenamente triste»,
con la lluvia, en la lluvia, por la lluvia,
a través de, debajo de la lluvia.
Mi tristeza no es de hilo blanco,
ni de noes desmayados de ajadas margaritas,
ni de esa música (Radio. Noche. Nocturno),
ni saber que el tiempo
bicéfalo, contando dobles horas,
(el tiempo del reloj, y –yo te saludo Bergson–
el tiempo tiempo)
no es hora ya de juventud, de síes

(¡ay, divino tesoro!)
sino tiempo del «no», de se acabó que es tarde,
que nada hay ya que hacer...
(La paz de los sepulcros.
Y que haya un muerto más qué importa al mundo.)

Pues sí, estoy triste. Triste.
Cómo chorrea la lluvia en mi tristeza,
goteando en mi paso impar y solitario.
Cómo llora la lluvia por mis sienes,
por mis manos, mis ojos y mis labios
que fueran elegidos por los dioses
para hazañas de vida
y epopeyas de fiebre.
Escogidas mis manos para alcanzar las cimas
(mundo del tacto, cumbres de ternura),
las palmas hacia arriba, suplicantes a un cielo.

Preferidos mis ojos que alertaron distancias,
profundidades, ríos, mares insospechados,
ojos vigías de auroras, paraísos, crepúsculos,
cauces del amarillo.
Nombrados boca y labios,
reductos del amor,
a empresas de aventuras y audacias destinados.

Todo desbaratado, reprimido,
hecho pedazos, roto entre la lluvia
(Detritus y pavesas, cáscaras de ilusiones.)
Nadie entiende este «puzzle», este, dígame enredo.
En el espejo turbio de la lluvia
está todo, sangrante, reflejado.

Es verdad que estoy triste.
Elenísimamente desesperada y triste.
(Pero tengo razón. Malhadada mi suerte.)
Pero bendita lluvia,
pues que puedo
recordar esos versos
de un poeta francés —por más señas romántico:
*Le seul bien qui me reste au monde
est d'avoir quelquefois pleuré.*
Y TRISTESSE se titula, en realidad, el poema.

UNA PRIMERA APROXIMACIÓN AL POEMA EN SU LÓGICA Y DISPOSICIÓN INTERNAS

De profundo lirismo y tono confesional, el poema versolibrista, que consta de cincuenta y un versos de desigual número de sílabas dispuestos en cinco estrofas también desiguales en cuanto al número de versos (17, 11, 7, 6 y 10), cuenta con la voz del sujeto poemático que, en primera persona y en tiempo de presente poético (*estoy, saludo, es, llora, tengo y puedo*, entre otras formas verbales), comienza describiendo su estado de tristeza —versos 1-4—, que vincula al elemento simbólico de la lluvia, y continúa tratando de caracterizar por vía negativa —versos 5-17— aquello en que pueda consistir dicha tristeza interrumpiendo el discurso de la definición con cuatro paréntesis de parte de un verso y de dos, uno y dos versos, respectivamente —versos 7, 10 y 11, 13 y 16 y 17—, que vienen a dar forma poética al asociativo pensamiento interior de esa voz poética. Es el modo que adopta la poeta para mostrar la voz que, en efecto, habla y la callada voz —una suerte de monólogo interior— del pensamiento que así se asocia a la primera e interrumpe su discurso lógico.

En la segunda estrofa –versos 18-28–, la voz poética se reafirma en su estado de tristeza al tiempo que va describiendo con ese símbolo de la lluvia el modo en que la misma se manifiesta en partes del cuerpo del propio sujeto poético que se piensa a sí mismo como un ser elegido para cumplir una suerte de más alto destino.

En la tercera –versos 29-35–, la voz poética pasa a especificar cómo esa preferencia se ha ejecutado a través de algunas partes de su cuerpo –ojos, boca y labios– exponiendo aquello en que ha consistido la misma y aquello a lo que estaba destinada.

En la estrofa cuarta –versos 36-41–, el sujeto poemático describe, sirviéndose de nuevo del símbolo de la lluvia, el estado real en que se encuentra el alto programa vital al que estaba llamado. Se trata de una realidad rota, compleja e incomprensible tanto para sí como para cualquiera.

Finalmente, en la estrofa con la que se cierra el poema –versos 42-51–, el sujeto poético se ratifica mediante un neologismo en forma superlativa en su tristeza, a la vez que piensa –verso 44 entre paréntesis– que tiene razón y desprecia su suerte, cambiando su visión negativa de la lluvia ahora por cuanto le proporciona al menos el harto consuelo del recuerdo de dos versos de un poeta romántico que pertenecen a un poema titulado «Tristesse», dos desconsolados versos sobre el humano valor final del llanto.

ASPECTOS DISCURSIVOS SOBRESALIENTES DEL POEMA

Esta primera aproximación, que nos ha permitido tomar conciencia de lo que en el texto poético se cuenta o de lo que pasa en el texto, independientemente de la emoción que el mismo pueda provocarnos, ha de completarse con otra que subraye los aspectos discursivos más relevantes del mismo, cuyo análisis nos permita allegar elementos mayores de

comprensión del texto y de interpretación y ulterior valoración del mismo en relación con el conjunto de la obra de nuestra poeta y de lo que la misma pueda significar.

El título

Pues bien, paso a exponer esos elementos discursivos de relevancia. El primer elemento de interés es el título del propio poema, «Lluvia con variaciones», pues el texto que nos ocupa, a tenor de lo leído, muy bien se podría haber titulado «Tristeza» en una suerte de juego intertextual con la traducción al español del título de Alfred de Musset, que es el nombre del poeta romántico al que se refiere Elena Martín Vivaldi, del poema cuyos dos versos incorpora a su texto.⁶ La autora viene a subrayar con el título la importancia que la lluvia tiene en tanto que complejo elemento de simbolización de distintas fases de un concreto estado de ánimo y del juego especular que la lluvia cumple en el poema. Así es que las variaciones de la lluvia pueden ser interpretadas en dos niveles: un nivel puramente lingüístico-textual nos llevaría a explicar la lluvia en los distintos estados de significación que alcanza según la relación de dependencia que el sustantivo mantiene con respecto a la oración *Y estoy triste también*, dependencia a la que es introducida con el uso de varias preposiciones: *con, en, por, a través de, debajo de*. Pero, y hablamos ya de otro nivel, las variaciones de la lluvia admiten otra interpretación: la que proviene de la distinta función simbólica interna que cumple a lo largo del poema. Tendríamos así que la pri-

6 El soneto, «Tristesse», al que pertenecen los dos versos, es el siguiente: «J'ai perdu ma force et ma vie, / Et mes amis et ma gaieté; / J'ai perdu jusqu'à la fierté / Qui faisait croire à mon génie. // Quand j'ai connu la Vérité, / J'ai cru que c'était une amie; / Quand je l'ai comprise et sentie, / J'en étais déjà dégoûté. // Et pourtant elle est éternelle, / Et ceux qui se sont passés d'elle / Ici-bas ont tout ignoré. // Dieu parle, il faut qu'on lui réponde. / Le seul bien qui me reste au monde / Est d'avoir quelquefois pleuré. ».

mera variación provendría de considerar la lluvia símbolo de la tristeza más profunda –primera y segunda estrofas–; la segunda, de servir como símbolo de lo que está roto y disperso como dispersas caen las gotas de la misma –cuarta estrofa–; y la variación última sería la proveniente de ver la lluvia como símbolo de un fértil elemento benefactor –*la bendita lluvia* del verso 45– que le proporciona el recuerdo salvador del arte de la poesía, un recuerdo que consuela al sujeto poemático hondamente. Éstas podrían ser las variaciones de una realidad simbólica de largo recorrido en nuestra civilización que Juan Eduardo Cirlot explica muy cabalmente en los siguientes términos:

La lluvia tiene un primer y evidente sentido de fertilización, relacionado con la vida y con el simbolismo general de las aguas. Aparte, y por la misma conexión, presenta un significado de purificación, no sólo por el valor del agua como «sustancia universal», agente mediador entre lo informe (gaseoso) y lo formal (sólido), admitido por todas las tradiciones, sino por el hecho de que el agua de la lluvia proviene del cielo. Por esta causa tiene parentesco con la luz. Esto explica que, en muchas mitologías, la lluvia sea considerada como símbolo del descenso de las «influencias» espirituales celestes sobre la tierra. (Cirlot, 1991: 288).

Si tomamos para nuestra interpretación las explicaciones de Cirlot dadas al final de la entrada que acabo de leer, comprobaremos dos variaciones más que se añaden a las anteriormente expuestas: la que proviene de las gotas de lluvia como símbolo de las lágrimas que cubren un rostro y la de la lluvia como elemento de diálogo o presencia del mundo espiritual que simbolizamos con el cielo con el de la superficie de la tierra donde habitamos. Así, en el primer caso,

llora la lluvia del verso 21 constituye una personificación y algo más: un elemento de la naturaleza con el que la poeta se identifica y confunde. En el segundo caso, comienza a llenarse de sentido el verso 28 *las palmas hacia arriba, suplicantes a un cielo*.

Dados los límites que he establecido para mi trabajo, dejo sin tratamiento la relación que puedan guardar los usos simbólicos –las variaciones– de la lluvia en nuestro poema con otros usos de este símbolo y sus relaciones con una red de símbolos provenientes del mundo natural, algo que en la poesía de Elena Martín Vivaldi tiene una gran importancia, tal como han sabido ver los mejores estudiosos de su obra. Entre ellos, sitúo yo desde luego a José Ignacio Fernández Dougnac quien en el trabajo que introduce su edición de las poesías completas de Elena Martín Vivaldi escribe a este respecto lo que sigue:

A través de una limitada y bien urdida trama de símbolos, surge un incesante sistema de correspondencias expresivas cuyas auténticas interrelaciones han de ser estudiadas con precisión. Partiendo del referente de la naturaleza, elementos como el jardín, los árboles, la lluvia, el mar, la luna, la noche o las estaciones de transición (el otoño y la primavera) son las presencias mudas que reconcentran la soledad, existencial y creadora, al tiempo que estimulan la poiesis, la acción que transforma la realidad y la conciencia. (Fernández Dougnac, 2008: 34).

Neologismo

«Lluvia con variaciones» ofrece una palabra inédita en español. Se trata de un adverbio modal que impresiona tanto por su eufónica rareza como por su eficacia expre-

siva y honda significación. Me refiero al *elenamente*⁷ del segundo verso, que se presenta en forma superlativa, *elenísimamente*, en el verso 43. Esta palabra, como digo, es clave del texto y, como no podía ser de otro modo, resulta crucial a la hora de explicar la obra toda de nuestra poeta granadina. El mismo día de inicio de la celebración del centenario del nacimiento de la poeta apareció en uno de los suplementos de la prensa local de Granada dedicados a Elena Martín Vivaldi un artículo mío que titulé «Elena en un adverbio mayúsculo» (Chicharro, 2007). Allí dejé expuesto que con el uso de ese nuevo adverbio, en forma superlativa en el segundo caso –eficacísimo modo de culminar el aumento gradual de la tensión y significación del poema– al romper la restricción categorial de que el sufijo *–mente* sólo puede añadirse a una base adjetiva en femenino a la hora de formar un adverbio así en nuestra lengua –nuestra poeta lo forma obviamente con la base de su hermoso nombre propio–, estaba creando una de las palabras más adecuadas y convenientes para elaborar el idioma sentimental de su poesía y llenarlo de recta significación poética, pues con el uso de los adverbios, en este caso de modo, se complementa la significación del verbo y, al tratarse de un verbo copula-

7 Dada la amistad que Elena Martín Vivaldi sostuvo con el poeta Juan de Loxa, le pedí a éste en febrero de 2008 que me respondiera a las preguntas de sí, dado que la poeta entrecomilla el «elenamente triste» del segundo verso de «Lluvia con variaciones», poema que le dedica a dicho poeta granadino, tenía que ver algo con él y si le sugirió de alguna manera esa palabra. Finalmente le preguntaba por la melancolía de la poeta. Pues bien, la respuesta a mi carta no se hizo esperar: «No, querido Antonio, ese verso nada tiene que ver conmigo. Hacíamos bromas de que ella era la más Elena de todas, tan elenísimas como Montiel saritísimas, cosas así, complicidades... Rafael Pérez Estrada la bautizó N^{ra} Sra. de los Amarillos, que a ella le encantaba, pues nuestra poeta, como yo, también podía ser, en algunas ocasiones delicadamente frívola y, sobre todo, coqueta. Otros versos finales del poema sí que son un guiño conmigo. Ya te contaré. Algo debo tener grabado sobre la melancolía, una melancolía elegante, no de gente enferma, bastante alejada de lo cursi, por supuesto».

tivo, del atributo. Aquí reside la ocasión formal de la hon-
dura de los siguientes versos 1-4:

Y estoy triste también,
«elenamente triste»,
con la lluvia, en la lluvia, por la lluvia,
a través de, debajo de la lluvia.

Y cuando el poema avanza hacia su imprevisto final leemos:

Es verdad que estoy triste.
Elenísimamente desesperada y triste.

Aunque la poesía cuenta con una larga tradición de uso del nombre propio a la hora de crear esos entes de ficción como un modo de elaboración de una suerte de verdad poética —el caso de Dámaso Alonso es suficiente y largo ejemplo y no sólo en el poema «A un río le llamaban Carlos»—, lo que llama la atención sobremanera es que Elena Martín Vivaldi haya optado no por la categoría gramatical de un nombre sino por la de un adverbio a la hora de nombrarse así en el discurso de su poesía. No es que se trate de un calculado uso emanado de una inteligente y muy digna modestia de la autora, que mantuvo en todo momento, sino que es la forma mayúscula que tiene de subrayar el modo y manera del sentimiento de tristeza que a ella le invade. Nuestra poeta no cuenta, entre las posibilidades de nuestra lengua, con un adverbio que complementa a su manera la significación que guarda el adjetivo ‘triste’. De ahí que transforme su propio nombre en un adverbio desde luego superlativo —mejor, mayúsculo— por su forma y significación: *elenísimamente*, esto es, la palabra que designa su humana forma de estar triste, el más cabal signo de una melancolía que sólo

el recuerdo de la belleza de un poema redimirá momentáneamente.

Ahora bien, si Elena Martín Vivaldi toma su propio nombre y, no hay que decirlo, se toma a sí misma como referente de lo que pueda ser esa tristeza, no podemos dejar de preguntarnos dónde radica y en qué consiste esa continuada manera de Elena de estar triste, esa melancolía suya. Aquí, como es lógico, caben todas las especulaciones ya apunten al reino de la trascendencia o no. Sin embargo y de manera imprevista, hemos obtenido una respuesta de la propia Elena en forma del escrito inédito al que me he referido en el que Elena se vuelca sobre el papel para contarse a sí misma el motivo de su melancolía. El escrito dice así:

MOTIVO DE MI MELANCOLÍA
(ESCRITO A CAUSA DE LAS PREGUNTAS INDISCRETAS
DE UN AMIGO)

El hombre es hombre y la mujer, mujer, esto a primera vista parece una perogrullada pero no lo creáis así. El hombre siente de una manera, la mujer de otra; el hombre tiene, por lo general, ansias de luchar, de gloria, de vencer, de dominar; la mujer no desea luchar, quiere la gloria en cuanto ésta contribuye a satisfacer su *vacía* vanidad de mujer, la mujer, en tanto es femenina no quiere vencer sino ser vencida; el hombre es material-espiritual; la mujer, espiritual-material, es decir, el *varón* ama antes la materia, pero, apoyándose en esta misma materia, llega a amar la espiritualidad; ella, la mujer, ama lo espiritual pero a través de este camino espiritual recorre necesariamente el más áspero y asequible de la materia.

El hombre que no consigue su objeto en la vida se aburre; la mujer mucho más, creo yo.

Yo soy mujer, muy mujer, lo siento dentro de mí, pero además las circunstancias me han llevado a desear lo que era sólo, hasta ahora, del hombre. Yo quisiera vencer, quisiera una gloria para mí, quisiera luchar y me encuentro con un espíritu doble de mujer, que además gime porque su «yo» femenino le grita a voces que ha equivocado la ruta, mientras que su yo –¿ficticio?– se ríe a carcajadas de aquél –carcajada histérica– haciéndole ver que desde luego ese era su camino, pero que ese, inaccesible, debe dejarlo y tomar el ficticio más difícil pero más alcanzable.

Pero, esto es lo trágico, lo que rompe la armonía que de esta desarmonía pudiera surgir ¿es que este segundo camino me ha de satisfacer si lo consigo? o, lo que es más angustioso todavía, ¿me satisfaga o no, lo podré alcanzar? Creo que no. El día que uno sólo de estos «yos» se me impone puedo vivir el día que los dos me agobian, y a los dos veo lejanos, inabarcables, me hundo y ni veo nada que me interesa, y hasta me parece que mi misma risa sería un insulto a mi melancolía.

El texto resulta iluminador. Su tristeza tiene su razón de ser en un profundo desajuste cultural en lo que respecta a lo que llama ese «espíritu doble de mujer» y en las insatisfactorias soluciones que en su diálogo interno se presentan. Ni que decir tiene que ese espíritu doble de mujer entra en estrecha relación, por vía de negación, con el del hombre y con los valores ideológicos dominantes en la sociedad española de su tiempo. A día de hoy, tras los estudios sobre mujer y tras los profundos cambios sociales y políticos que, en relación con el grupo social de la mujer, están aconteciendo en la sociedad española, puede correrse el riesgo de minimizar la importancia de lo que nuestra autora plantea en este documento. Por eso he de advertir de la necesidad

de comprenderlo en relación con su momento histórico de origen, momento que, aunque el escrito no está datado, debe corresponderse con el de hace al menos cuatro décadas si no más.

Así pues, esa sostenida tristeza vital, que puede ponerse con todo derecho interpretativo en relación con el pozo de nostalgia andaluza o la pena del Sur, como hizo en su día Gallego Morell en su artículo de 1959 publicado en *Ínsula* con el título de «Otra vez ‘Saudade andaluza’», remite a algo mucho más concreto, al menos desde la perspectiva de nuestra autora. Por eso, apuntan en buena dirección interpretativa aquellos trabajos que ponen el dedo en la llaga de la escritura de Elena como escritura de mujer como ocurre con los de Eva Morón, Julia Olivares y Genara Pulido, entre otros nombres.

Por otro lado, si miramos «Lluvia con variaciones» a la luz del texto reflexivo, hallaremos elementos de comprensión interna de algunas de las afirmaciones poéticas que tanto llaman nuestra atención. Por ejemplo, comprendemos mejor esas metáforas encadenadas de los versos 5 y 6 con las que niega que su tristeza tenga que ver con un amor fracasado:

Mi tristeza no es de hilo blanco,
ni de noes desmayados de ajadas margaritas

Comprenderemos mejor también la conciencia que posee el sujeto poético de sí mismo como ser elegido para más altas empresas, tal como leemos en los versos 21-25, destinadas finalmente a convertirse en detritus, pavesas y cáscaras de ilusiones, fuente a la postre de tristeza:

Cómo llora la lluvia por mis sienes,
por mis manos, mis ojos y mis labios

que fueran elegidos por los dioses
para hazañas de vida
y epopeyas de fiebre.

En este poema, como ocurriera en otros de *Diario incompleto de abril*, tal como plantea José Gutiérrez, Elena Martín Vivaldi canta no ya lo perdido sino lo no alcanzado (Gutiérrez, 2002: 13). En él tampoco cabe la esperanza después de que todo un programa de vida aparezca roto y desbaratado. Ahí radica su tristeza, de alguna manera asumida y razonada en el propio poema –verso 44: («Pero tengo razón. Malhadada mi suerte. »)–. Ahí radica su tristeza sólo paliada por el consuelo que proporciona el arte, lo que explica el giro que da el poema en su última estrofa.

En fin y con esto termino, en este poema, quintaesencia del universo poético de Elena Martín Vivaldi, se encuentra su intimismo confesional que se traduce en el uso de la primera persona y el de su propio nombre, su conciencia de la radical soledad humana, desde luego soledad compartida –solitaria pero no aislada, que dice Carvajal–, su idea del tiempo, la humanización del mundo natural a través de la lluvia en este caso, la visión que tiene de sus ojos como cauces de amarillo, su elevado concepto del arte de la poesía a la que dedicó su larga vida alcanzando a ser una voz muy distintiva de la misma, inconfundible y hermosa, con toda la vida por delante pues la significación, y muy particularmente la significación artística, no muere nunca, aunque se hayan quedado muchas vidas en el camino. Entre ellas, la vida de Elena, poeta de Granada, que hubo de crear una palabra –‘elenamente’– para aclarar cómo era su tristeza, una palabra que nombra ya y para siempre un modo de hacer poesía, un modo de salvarnos por el arte.

POETAS DE NORTE A SUR: LA CORRESPONDENCIA EPISTOLAR ENTRE GABRIEL CELAYA, RAFAEL GUILLÉN Y JOSÉ G. LADRÓN DE GUEVARA

PRELIMINAR SOBRE GABRIEL CELAYA Y LOS POETAS DE GRANADA

Antes de nada, conviene tener en cuenta que, entre los años 1956 y 1967 en que tiene lugar el intercambio epistolar objeto de mi interés, el primer corresponsal, Gabriel Celaya (Hernani, 1911 - Madrid, 1991), es un poeta plenamente consolidado en el panorama de la poesía española. No sólo había publicado su primer libro antes de la guerra civil –*Marea del silencio*, en 1935– sino que acababa de publicar en 1955, *Cantos iberos*, libro con el que vendría a impulsar como dominante la corriente de la poesía social cuyos primeros frutos vieron la luz en los años iniciales de la década de los cincuenta y, como tal movimiento socialrealista, habría de hacer su suerte de no calculado manifiesto en 1952, en la *Antología consultada de la joven poesía española* (v. Chicharro, 1998) donde se reunieron poemas y poéticas de, entre otros, Blas de Otero, José Hierro, Gabriel Celaya, Eugenio de Nora y Victoriano Crémer. Recuerdo esta información para que se tenga en cuenta que el poeta vasco, en su plena madurez vital –cuenta por entonces con cuarenta y cinco años–, comenzaba a ejercer además su mayor influencia literaria entre lectores. Por el contrario, Rafael Guillén (Granada, 1933) acababa de publicar en 1956, con veintitrés años, su primer libro de poesía, *Antes de la esperanza*, algo que haría tres años después y con apenas treinta José G. Ladrón de Guevara (Granada, 1929), esto es, en 1959, con la edición en la colección Veleta al Sur, fundada por él y Rafael Guillén,⁸ de su *Tránsito al mar y otros poemas*. Habrá

8 La colección de poesía Veleta al Sur fue fundada en Granada, como digo, por Rafael Guillén y José G. Ladrón de Guevara en 1957, tras la experiencia

que tener en cuenta entonces la siguiente condición pragmática previa: la comunicación y diálogo postales establecidos tienen lugar entre un poeta mayor y dos poetas jóvenes, independientemente de la relación de hermandad que pudiera haber generado la dedicación a la poesía, etcétera. En todo caso, Guillén se consideraba una suerte de alumno cuando escribía o visitaba a Celaya, Aleixandre, Luis Rosales o Blas de Otero. En este sentido y para ahondar la señalada diferencia de poeta mayor, conviene no olvidar que Gabriel Celaya había mantenido incluso una relación de amistad con el granadino universal Federico García Lorca, asesinado en la Granada de 1936, año del comienzo de la guerra civil y en el que Ladrón de Guevara y Guillén contaban con apenas seis y tres años. Pues bien, dejé escrito a este respecto lo siguiente:

vivida por ambos al frente del grupo de poesía «Versos al aire libre» que, entre 1953 y 1956, había canalizado con éxito los intentos de recuperación formal de la vida poética en la ciudad de Granada sumida hasta entonces en un silencio oscuro de posguerra bajo la sombra del asesinato de Federico García Lorca. Buena parte de la historia interna y externa de este grupo ha sido contada en clave literaria (Guillén, 2000) y en clave académica (Guillén, 2003) por uno de sus protagonistas, Rafael Guillén, además de estudiada por Andrés Soria Olmedo (2000: 70-73) y Sara García Mendoza, 205: 55 ss), entre otros críticos. En concreto y en lo que respecta al proyecto editorial de Veleta al Sur, Guillén decía lo siguiente: «Entonces Guevara y yo acometimos la arriesgada aventura de crear una colección de libros de poesía andaluza que llamamos Veleta al Sur, pues los vientos de la poesía, al menos en lo que a difusión se refiere, apuntaban entonces hacia el norte. [...] Con esta colección mantuvimos la actividad literaria en Granada durante otros diez años. En el primer número corroboramos la defunción del grupo [«Versos al aire libre»] y publicamos la ya anteriormente citada *Antología de la actual poesía granadina*, muestra de lo escrito por sus principales impulsores y mantenedores: Julio Alfredo Egea, José Carlos Gallardo, José G. Ladrón de Guevara, Rafael Guillén, Juan Gutiérrez Padial, Elena Martín Vivaldi y Miguel Ruiz del Castillo» (Guillén, 2003: 23). La colección, que acabó abriéndose a poetas no sólo del sur y en la que, como leeremos en una de las cartas, quiso publicar Celaya, se mantuvo hasta 1966. Así pues, acabaron publicando en ella poetas granadinos y no granadinos (para conocer la nómina de poetas publicados, v. Soria, 2000).

La primera Granada que conoció nuestro poeta [Gabriel Celaya] la pudo ver en la profundidad de la mirada y de la obra de Federico García Lorca, poeta con el que coincidió y se relacionó en su etapa madrileña de universitario en la Residencia de Estudiantes y con el que pretendió colaborar, sin éxito, como actor en La Barraca. Celaya ha contado en varios artículos sus encuentros con Federico y ha hecho ajustadas apreciaciones sobre su obra, además de ofrecer informaciones de primera mano que generaron cierta polémica. No obstante, la profunda huella que dejó el de Fuentevaqueros en nuestro poeta del norte puede verse en unos poemas que, inéditos hasta el año 2008, había escrito entre 1938 y 1949, con ocasión del conocimiento y posterior recuerdo de su asesinato. Aquellos textos [con edición e introducción mías] los editó el Patronato Federico García Lorca de la Diputación de Granada con el título de *En un lugar cualquiera, un día que no nombro*. (Chicharro: 2011a; v. 2011b).⁹

BREVE JUSTIFICACIÓN

La correspondencia epistolar mantenida por los poetas Gabriel Celaya, Rafael Guillén y José G. Ladrón de Guevara va de 1956 a 1967, doce años muy activos en las respectivas vidas literarias de los corresponsales.¹⁰ También, en la del

9 Dicha publicación la he recuperado como parte preliminar del presente libro.

10 Entre estos años, Gabriel Celaya publica los siguientes libros de poesía, además de recopilaciones como las *Poesías completas* (1969) y numerosas antologías que no recojo aquí: *De claro en claro* (1956), *Entreacto* (1957), *Las resistencias del diamante* (1957), *Música celestial* (1958), *El corazón en su sitio* (1959), *Cantata en Aleixandre* (1959), *Para vosotros dos* (1960), *Vías de agua* (en *Poesía urgente*, 1960), *La buena vida* (1961a), *Rapsodia éuskara* (1961b), *Episodios nacionales* (1962), *Mazorcas* (1962), *Versos de otoño* (1963), *El derecho y el revés* (en *Dos cantatas*, 1963), *La linterna sorda* (1964), *Baladas y decires vascos* (1965), *Música de baile* (en *Lo que faltaba*, 1967) y *Poemas de Rafael Múgica* (1967). También, los siguientes

propio panorama literario en España al calor de la situación social e histórica vividas en pleno franquismo y, en consecuencia, con una suerte de sobredeterminación política que todo lo inundaba, lo que permite comprender ciertas inquietudes mostradas a este respecto por Rafael Guillén en la carta 25. Así pues, esto explicaría polémicas y debates –simplistas no pocas veces– entre poetas del norte y del sur¹¹ acerca de los que florecen comentarios en las cartas de nuestro interés,¹² como se verá, entre otros asuntos literarios y personales tratados. Pues bien, dada la significación de Celaya en aquellos años de su plena consolidación poética –también, social y política, si recordamos su por entonces innombrable militancia en el clandestino Partido Comunista de España (PCE)– y tenidos en cuenta los procesos de afianzamiento seguidos por Rafael Guillén y José G. Ladrón de

de narrativa: *Penúltimas tentativas* (1960), *Lo uno y lo otro* (1962) y *Los buenos negocios* (1965). No faltan tampoco los de ensayo, tales como *Poesía y verdad* (*Papeles para un proceso*) (1959), *Juan Manuel Caneja* (1959) y *Exploración de la poesía* (1964). Por su parte, Rafael Guillén dio a la luz las siguientes publicaciones poéticas: *Antes de la esperanza* (1956), *Pronuncio amor* (1960), *Elegía* (1961), *Cancionero-guía para andar por el aire de Granada* (1962), *El gesto* (1964), *Hombre en paz* (1966), *Apuntes de la corrida* (1967) y *Tercer gesto* (1967), además de antologías diversas. En el caso de José G. Ladrón de Guevara, éste publica en 1959 *Tránsito al mar y otros poemas* y en 1964 *Mi corazón y el mar*.

11 Poetas del norte y del sur mantuvieron estrechas relaciones literarias y de amistad, como se desprende del presente epistolario y de otros muchos que podría ahora aducir. Bastará saber que, en el caso de Gabriel Celaya y Rafael Guillén, la amistad derivó como consecuencia de su lectura mutua. En la biblioteca del poeta vasco, hoy depositada en el Koldo Mitxelena Kulturunea, se encuentran los siguientes libros del poeta granadino: *Antes de la esperanza*, *Pronuncio amor*, *Hombre en paz*, *Tercer gesto*, *Límites*, además de la antología *Los alrededores del tiempo* (tiene *Elegía según una carta*, pero no está en el catálogo). Por su parte, Rafael Guillén conserva, por sólo nombrar los a él dedicados, los siguientes libros de Celaya: *Pequeña antología poética*, *Música celestial*, *Cantata en Aleixandre*, *Para vosotros dos*, *La buena vida*, *Mazorcas* y *Versos de otoño*.

12 En lo que concierne al poeta del norte, presté atención a esta polémica en mi artículo «El sur de Gabriel Celaya» (Chicharro, 1988).

Guevara en la trayectoria de la poesía española y, en ella, la de Granada, el conocimiento de esta correspondencia privada alcanza clara justificación, al tiempo que entra en relación con otros estudios existentes sobre la correspondencia de Rafael Guillén con otros poetas (v. Jurado Morales, 2017, por ejemplo), entre otras razones que podrían aducirse para el estudio de toda carta literaria, tal como ha estudiado Florie Krasniqi (2014).

DESCRIPCIÓN DEL CORPUS EPISTOLAR

El corpus epistolar al que he tenido acceso forma parte, en lo que respecta a Gabriel Celaya, del legado que el poeta donó al Koldo Mitxelena Kulturunea de la Diputación Foral de Guipúzcoa / Gipuzkoa con sede en San Sebastián, en cuyo fondo de reserva de la biblioteca del citado centro se encuentra alojado.¹³ En el caso de la parte que corresponde a Rafael Guillén y cuando tuve noticia de estas cartas, el propio poeta me permitió acceder a su documentación personal con anterioridad a la donación que hizo en 2014 de todo su archivo y libros a la Biblioteca de Andalucía.¹⁴ En cuanto a José G. Ladrón de Guevara, le solicité copia de las cartas que había recibido de Celaya. El corpus está constituido por 26 cartas en total, de las que 15 corresponden a las remitidas por Celaya y 11 a las asimismo enviadas por Guillén. En el caso de Celaya, se trata de 9 cartas escritas en cuartillas personalizadas, todas manuscritas salvo una que va mecanografiada, y el resto en formato de tarjeta postal o de visita. En el de Rafael Guillén, 4 en el formato de tarjeta postal y, de las restantes, 5 se escribieron en cuartillas

13 Ver para más información documental: <<http://kmliburutegia.eus/Record/152003>>.

14 Acceso al catálogo de los fondos de Rafael Guillén: <www.bibliotecavirtualdeandalucia.es>.

—tan sólo una va mecanografiada al igual que un poema que acompaña a una de las cartas— y 2 en papel tamaño holandesa y mecanografiadas. En la última carta, Rafael Guillén adjunta una circular relativa a la referida colección poética Veleta al Sur, de la que me ocuparé en su momento.

En el siguiente cuadro¹⁵ se puede observar el proceso del intercambio epistolar con una breve descripción del objeto de cada carta y los principales asuntos tratados:

Nº	Año	Rte.	Dest.	Formato	Lugar y fecha	Objeto de la carta y asuntos tratados
1	1956	GC	RG	Tarjeta postal manuscrita por las dos caras	[Madrid] Sin fecha	Respuesta al envío por parte de Rafael Guillén de su libro <i>Antes de la esperanza</i> y valoración positiva del mismo
2	1958	RG	GC	Tarjeta postal manuscrita por las dos caras	[Granada] Sin fecha	Carta adjunta al envío del libro <i>Río de Dios</i> , en la que agradece la opinión de su primer libro
3	1958	RG	GC	Cuartilla mecanografiada por una cara	Granada, 7 de febrero	Agradece el envío de <i>Pequeña antología poética</i> , valora su poesía y le anuncia a su vez que le remitirá el libro <i>Antología de la actual poesía granadina</i>

¹⁵ Para evitar reiteraciones y por economía de espacio, todas las referencias a las cartas de nuestro corpus las haré mediante el número de orden en el que figuran en el presente cuadro. Con igual propósito, utilizo las abreviaturas: Rte. (Remitente), Dest. (Destinatario), GC (Gabriel Celaya), RG (Rafael Guillén) y JGLG (José G. Ladrón de Guevara).

4	1958	GC	RG	Cuartilla manuscrita por las dos caras	Madrid, 18 de febrero	Valora positivamente <i>Antología de la actual poesía granadina</i> y vierte consideraciones sobre aspectos poéticos
5	1959	GC	RG	Cuartilla manuscrita por una cara	Madrid, 30 de agosto	Envía una carta para su entrega a José G. Ladrón de Guevara, a propósito de su libro <i>Tránsito al mar y otros poemas</i> , y valora positivamente lo que representa el proyecto poético de Veleta al Sur
6	1959	GC	JGLG	Dos cuartillas manuscritas por las dos caras	Madrid, 30 de agosto	Expone unas consideraciones sobre la mediocridad poética para, a continuación, demorarse en su deslumbramiento por la lectura de <i>Tránsito al mar y otros poemas</i>
7	1960	GC	RG	Cuartilla manuscrita por las dos caras	[Madrid] 8 de febrero	Expone algunas consideraciones sobre los poemas de amor [de <i>Pronuncio amor</i>] de RG
8	1960	RG	GC	Dos cuartillas manuscritas por dos y una caras, respectivamente	Granada, 19 de octubre	Acusa recibo de <i>Para vosotros dos</i> , que elogia, y vierte consideraciones acerca de su uso del soneto y del endecasílabo defendiéndose de la crítica de ser garcilasista
9	1960	GC	JGLG	Tarjeta de visita impresa con felicitación manuscrita	Madrid, 31 de diciembre	Tarjeta de «Amparo Gabriel Gastón Celaya» de felicitación

10	1961	RG	GC	Tarjeta postal manuscrita por una cara	[Granada] Sin fecha	Envía un poema y solicita la dirección postal de Blas de Otero
11	1961	GC	RG	Tarjeta postal manuscrita por las dos caras	[Madrid] Sin fecha	Le da cuenta de que ha leído <i>Elegía</i> y le proporciona la dirección postal solicitada
12	1961	RG	GC	Cuartilla manuscrita por las dos caras y una con el poema «Cita en el vino» mecanografiado a dos caras	Granada, 4 de mayo	Acusa recibo de <i>La buena vida</i> y comenta aspectos de los personajes poéticos, con su valoración. Adjunta su poema «Cita en el vino»
13	1962	GC	RG	Dos tarjetas de visita impresas con felicitación manuscrita	[Madrid] Sin fecha	Tarjetas de «Amparo Gabriel Gastón Celaya» de felicitación y de buenos deseos para el año nuevo
14	1962	RG	GC	Cuartilla manuscrita por las dos caras	Granada, 9 de octubre	Valora <i>Mazorcas</i> y defiende la buena poesía por encima de la polémica entre poetas del norte y del sur
15	1963	GC	RG	Tarjeta postal manuscrita por las dos caras	[Madrid] Sin fecha. Entregada en mano por Sergio Amidei y Hugo Petri	Solicita su ayuda para sus amigos Sergio Amidei ¹⁶ y Hugo Petri interesados en Federico García Lorca
16	1964	RG	GC	Tarjeta de visita impresa con saludo manuscrito	[Granada] Sin fecha	Comunica la dirección de su nuevo domicilio

¹⁶ El italiano Sergio Amidei (Trieste, 1904 - Roma, 1981) fue guionista de cine vinculado sobre todo al neorrealismo.

17	1964	GC	RG	Cuartilla manuscrita por una cara	[Madrid] 4 de abril	Acuse de recibo de <i>El gesto</i> con valoración positiva del libro y, en concreto, del poema «Gesto final»
18	1964	RG	GC	Cuartilla manuscrita por las dos caras	Granada, 3 de octubre	Le pide una foto para ilustrar la publicación de un artículo sobre poesía actual. Expone consideraciones personales y sobre su participación en premios literarios
19	1964	GC	RG	Cuartilla manuscrita por una cara	[Madrid] 13 de octubre	Envía una foto y le escribe con brevedad acerca de la vida literaria en Madrid
20	1964	GC	RG	Cuartilla mecanografiada por las dos caras	Madrid, 13 de diciembre	Le propone la edición de un libro de poesía en colaboración con Amparo Gastón en Veleta al Sur, pese a su imagen de «ogro anti-andaluz» y solicita saber las condiciones económicas
21	1964	RG	GC	Holandesa mecanografiada a dos caras	Granada, 17 de diciembre	Expone por extenso las condiciones materiales de la edición y dedica unos renglones a posicionarse en la polémica de los poetas del norte y del sur, lo que no afecta a Veleta del Sur
22	1964	GC	RG	Cuartilla manuscrita por las dos caras	Madrid, 20 de diciembre	Rechaza por imposible la edición propuesta y lo felicita. Incluye un párrafo final de felicitación de Amparo Gastón

23	1966	RG	GC	Tarjeta postal mecanografiada por las dos caras con GC y Amparo Gastón como destinatarios	[Granada] Sin fecha	Envía una antología [<i>Breve antología</i> , de 1965] y le anuncia sus proyectos poéticos inmediatos
24	1967	GC	JGLG	Tarjeta de visita con felicitación manuscrita	San Sebastián, 7 de enero	Felicitación firmada por Amparo Gastón y Gabriel Celaya
25	1967	RG	GC	Holandesa mecanografiada por las dos caras con GC y Amparo Gastón como destinatarios Adjunta circular de Veleta al Sur en el mismo tamaño	Granada, 1 de mayo	Muestra su inquietud por el que cree alejamiento de la amistad entre ambos y las razones en que se fundamenta. Informa de la recepción del premio «Leopoldo Panero» y otras actividades poéticas, además de las razones que lo llevan a presentarse a premios de poesía.
26	1967	GC	RG	Cuartilla manuscrita por las dos caras	[Madrid] 5 de mayo	Explica las razones de que no le hubiera contestado y muestra estar libre de prejuicios por el hecho de que RG se presente a determinados premios de poesía. Despeja cualquier duda acerca de que exista tal alejamiento de la amistad y de que pudiera deberse a razones de índole política o similares.

CONSIDERACIONES, OPINIONES Y PROPUESTAS LITERARIAS
DESTACADAS EN LA RELACIÓN EPISTOLAR DE RAFAEL
GUILLÉN Y GABRIEL CELAYA

Como expuso Rafael Guillén en la sesión pública que la Universidad de Granada y la Academia de Buenas Letras de Granada celebraron el 17 de mayo de 2011 con motivo del centenario del nacimiento de Gabriel Celaya –v. desde el minuto 5:24 al 27:20 de la grabación–,¹⁷ la relación epistolar la comenzó él en 1956 con el envío de *Antes de la esperanza*, su primer libro aparecido en ese mismo año, carta de la que obtuvo respuesta –carta 1– donde Celaya le escribió: «Es un bello libro, y, lo que más importa, un libro que suena a verdad: A verdad personal e intransferible». Al año siguiente, Guillén le hizo la primera de una serie de visitas en Madrid, encuentro personal que propició el establecimiento de una larga amistad. De ahí esas cartas, de ahí los intertextos y citas de poemas de Celaya, como en su libro *Vasto poema de la resistencia* (1981), y de ahí que, por su conocimiento directo y fina observación, pudiera escribir la siguiente breve semblanza del poeta vasco:

Gabriel tenía la mirada azul y acuosa, pero limpia. Era muy llorón. Rara era la vez, cuando nos leía unos de sus poemas, que no llorase a moco tendido encima de su sonrisa amplia, generosa y bonachona. Porque hacía las dos cosas a la vez: sonreír y llorar. Amparichu lo trataba como lo que era: un niño. Sus travesuras eran poéticas. Nuestra conversación era literaria hasta que llegaba

17 «A Gabriel Celaya en su Centenario. Versos y memoria», Universidad de Granada y Academia de Buenas Letras de Granada, Palacio de la Madraza, 17 de mayo de 2011. Intervienen en el acto M^a José Sánchez Montes, Rafael Guillén, Antonio Carvajal, Antonio Sánchez Trigueros y Antonio Chicharro. Grabación de una duración de 1h y 22m. En línea: <<https://www.cacocu.es/evento/a-gabriel-celaya-en-su-centenario-versos-y-memoria/>>.

alguien y se empezaba a hablar de la situación política. O de ambas cosas. Llegase o no llegase alguien, siempre acabábamos en alguna tasca. Le gustaba el vino tinto. Y, claro, con el tinto llegaba la llantera con más fluidez.

En fin, era un gran hombre, un gran poeta. (Rafael Guillén, 2011).

Aunque el lector ha podido hacerse una idea aproximada de lo que supuso esa relación epistolar gracias al anterior cuadro, voy a destacar aquellas consideraciones y opiniones de interés literario de las que se dan cuenta los correspondientes.

En la carta 3, Rafael Guillén, al tiempo que le anuncia a Celaya el envío de la *Antología de la actual poesía granadina*¹⁸ –recuérdese lo dicho en nota–, da muestra de la conciencia que él y otros poetas de Granada tienen de la responsabilidad que deben asumir en la vida literaria local, lo que estuvo ya en el origen del proyecto «Versos al aire libre». En este sentido y tras desear que el libro le sea de su interés por la tradición poética en que se asienta, le escribe: «[Tradición] que nosotros somos los llamados a justificar». En efecto, Guillén y Ladrón de Guevara lideraron el proceso de recuperación de la poesía en Granada tras, como decía al principio, el oscuro silencio impuesto en los primeros años de la posguerra.

Por lo que respecta a la recurrente y conocida idea de Guillén acerca de que la poesía es para él «un modo de respirar», eso sí, «acompañado», algo debe tener que ver con

18 La lectura de esa antología, considerada importante por Celaya, le había servido, según leemos en la carta de respuesta, la 4, para autocriticarse: «Creo sinceramente que es importante. De modo general, y también, de modo muy personal, para mí, ya que me hace pensar en mis puntos de ruptura con los que me precedieron, y en sus puntos de ruptura conmigo. La auto-crítica [sic] es una gran cosa.» (Celaya, carta 4, reverso).

lo que le dice a Celaya en la carta 8 a propósito de su *Para vosotros dos* (1960). Así, al destacar la sencillez y espontaneidad con la que éste escribe los versos amorosos del libro, le señala que «su ideal sería alcanzar su “cantemos como quien respira” pero dentro de una respiración acompañada». Así pues, no extraña que en esta misma carta, Rafael Guillén aborde dos aspectos importantes en relación con el empleo de regularidades métricas en su propia escritura poética: el frecuente uso de versos endecasílabos y lo que para él supone la cuestión forma y contenido, objeto de tanta discusión por cierto entre teóricos del formalismo y teóricos del contenidismo a lo largo de no pocas décadas del siglo xx y sobre lo que se pronunció con fundamento desde el ámbito de la teoría poética el propio Celaya en su *Inquisición de la poesía* (Celaya, 1972; v. Chicharro, 1989). Pues bien, cuando Guillén opina sobre qué le ha parecido *Poesía y verdad* –le dice que, «salvo [por] lo de la rima», es el libro que le hubiera «gustado escribir–, aprovecha para defenderse ante su lector del «cartelito de “garcilasista”»¹⁹ que algunos le han querido colgar a raíz de la publicación de su libro de sonetos *Pronuncio amor* (1960) con las siguientes palabras: «El que escriba sonetos no quiere decir que renuncie al fondo por la forma; todo lo contrario: por mi manera de ser, o por lo que sea, las grandes ideas se me suelen dar

19 Ángel L. Prieto de Paula ha valorado lo que supuso la base garcilasista en el caso de la poesía de Guillén en los siguientes términos: «Sus inicios poéticos [...] emparentaban con el neoclasicismo de postguerra, aliviado de su rigor academicista por los ecos de un cierto esteticismo andaluz orientado al neopopularismo [...] Los sonetos y las estrofas en que se concretaba la base garcilasista, así como la retórica de que iba ésta acompañada, supusieron un peligro de asfixia para muchos poetas, pero propiciaron también el aprendizaje de los resortes del verso, sólo verdaderamente útiles a los efectos creativos cuando el autor consigue, como en su caso, zafarse de su formalización manierista. Rafael Guillén pronto estuvo en condiciones de sacudirse el yugo métrico y las rituales convenciones de estilo, y de adentrarse, libre de ataduras, en otras sendas». (Prieto de Paula, 2006).

encerradas en un endecasílabo, como a otro se le presentan en un verso libre».

En una carta siguiente de 1961, la 12, el poeta granadino acusa recibo de *La buena vida* y le ofrece al autor de la cantata sus impresiones con respecto a los personajes poéticos, impresiones que hablan tanto de la propia posición vital e ideológica del corresponsal como de la del libro leído y juzgado:

Me identifico con el pueblo, con el Lázaro resucitado a la simple vida, al fácil vivir que es tan difícil [...] Me caen un poco en vacío esos consejos y exhortaciones del Doctor [...] Admiro a María, a su adhesión inmediata a la nueva vida de Lázaro [...] Y me pesa en el alma la postura de Martín, su sumisión al orden preestablecido. Está ya marcado por la sociedad. (Rafael Guillén, carta 12, hoja 1, anverso y reverso).

Tras la valoración de *Mazorcas*, libro de Celaya publicado en 1962, Rafael Guillén le da cuenta al poeta vasco –carta 14– de su conocimiento de la polémica entre los poetas del norte y del sur al tiempo que defiende la buena poesía independientemente de donde provenga haciendo gala de su apertura y paralelo rechazo de todo sectarismo:

Aunque ando un poco desconectado [...] no lo suficiente para que no me lleguen algunas ondas: que si andaluces, que si no andaluces, que si las grandes ideas. Por eso ya no sé si creerás en mi sinceridad, si te digo que me gusta mucho tu libro [...] cuando yo admiro un poema (los tuyos, en este caso) no paro mientes en las circunstancias. Dadme poesía, y si es poesía de verdad, la forma, el estilo, o la tendencia me traen sin cuidado» (Rafael Guillén, carta 14, anverso y reverso).

La carta 23, pese a su brevedad, tiene interés por cuanto Rafael Guillén aprovecha que le envía una antología —*Breve antología*, de 1965— para anunciarle sus proyectos poéticos inmediatos y señalarle que da por finalizada con dicha antología su etapa de «formación formalista» al tiempo que cree haber encontrado su propia forma de expresión definitiva.

Finalmente y con fecha de primero de mayo de 1967, el poeta granadino, apesadumbrado, como ha dejado dicho, le escribe a Celaya una última y extensa carta mecanografiada y, en consecuencia, muy pensada, la 25, en la que muestra su inquietud por el que cree alejamiento de la amistad entre ambos y le expone las razones en que estima este se fundamenta; le informa además de la recepción del premio «Leopoldo Panero» y de otras actividades poéticas suyas, así como de las razones —económicas, sobre todo, dada su larga familia, por lo que leemos— que lo llevan a presentarse a premios de poesía. La carta, escrita en clave de sinceridad, no esconde la preocupación por las divisiones y enemistades entre poetas hasta el punto de no saber él mismo el terreno que pisa, si bien no se considera extremista en ningún sentido. No recuerda si fue Aleixandre o José Luis Cano el que le dijo que su postura liberal, «en el más exacto sentido de la palabra», le perjudicaría, pero que la honradez y la dignidad le seguirían haciendo bien.

Cuatro días después, el 5 de mayo, Celaya le escribe —carta 26— para explicarle las razones de que no le hubiera contestado y mostrarle que está libre de prejuicios por el hecho de que se presente a determinados premios de poesía, además le despeja cualquier duda acerca de que exista tal alejamiento y de que pudiera deberse a razones de índole política o similares. Sus palabras son harto elocuentes en este sentido:

Y en punto a amistad estoy de acuerdo con lo que dices. Me importa la calidad humana de las personas, y mando a la porrrrrra [sic] a muchos de mis dogmáticos correligionarios [del PCE]. ¡Si supieras lo que me han reñido por haber firmado un documento de protesta contra la URSS por el monstruoso proceso a los escritores Siniavsky y Daniel?²⁰ Así es que nada de nada, Rafael, respecto a tus sospechas. (Celaya, carta 26, anverso).

GABRIEL CELAYA Y RAFAEL GUILLÉN, DEL LADO DE VELETA AL SUR

Cuando coleaba todavía la polémica desatada acerca de los poetas del norte y del sur, en la que Celaya algo tuvo que ver y en la que de algo tuvo que defenderse desde luego —el hecho de que quisiera publicar en Veleta al Sur vale por muchas palabras—, los poetas vasco y granadino intercambian cartas pulcramente mecanografiadas.²¹ En la carta 20, del 13 de diciembre de 1964, Celaya le propone la edición en la colección Veleta al Sur de una recopilación de libros de poesía suyos, más uno inédito, escritos en colaboración con Amparo Gastón, pese a su imagen de «ogro anti-andaluz» y le solicita información de las condiciones económicas: «Esto te parecerá raro —le escribe en el anverso de la carta—, porque tengo fama de ser un ogro anti-andaluz, pero la

20 Se trata de los escritores disidentes soviéticos Andréi Siniavsky (Moscú, 1908 - París, 1997) y Yuli Daniel (Moscú, 1925 - Moscú, 1988) condenados en un proceso penal en la URSS en 1966.

21 Por lo regular, Celaya mecanografiaba aquellas cartas de las que, por interés específico, quería guardar copia, lo que era posible gracias al papel carbón. Precisamente, poseo copia digital tanto de la carta 20 como de la copia así obtenida. Me cabe poca duda de que esta costumbre tuvo su origen en los hábitos de director-gerente de la empresa familiar «Herederos de Ramón Múgica» por aquello de tener contralado lo relativo a la economía y al negocio.

verdad es que estas canciones apuntan realmente al Sur». Rafael Guillén le responde a los pocos días, el 17 de diciembre, en carta también mecanografiada, donde le expone por extenso las condiciones materiales de la edición, edición que habrían de sufragar los autores y que por cierto no llegó a hacerse, al tiempo que dedica unos renglones a posicionarse con amplitud de miras en la polémica de los poetas del norte y del sur:

De lo de ogro anti-andaluz ya había oído hablar, pero también aquí estamos en contra de esa Andalucía falsa y epidérmica. En un principio «Veleta al Sur» publicada sólo libros de poetas andaluces, pero fue precisamente por no hacerle el juego a esos falsos andaluces, por lo que a partir del número 15 (de Pedro Bargueño, toledano) variamos el rumbo. (Guillén, carta 21, anverso).

En la carta 22, Celaya lamenta comunicarle al granadino la imposibilidad de la edición porque el original supera las 75 holandesas a un espacio, lo que hace volar el presupuesto. No obstante, sigue esperanzado en publicar algún día en esa colección del sur, colección que le había elogiado precisamente en 1959, en la carta 5, con las siguientes palabras: «Es un buen ejemplo [el libro *Tránsito al mar y otros poemas*, de José G. Ladrón de Guevara] de cómo vuestra Veleta viene señalando muchas cosas dignas de atención y fuera de lo común de otras colecciones rutinarias. No cejéis. Sed vascos, por lo menos en la terquedad» (Celaya, carta 5).

PARA ENTREGAR EN MANO: CARTA DE GABRIEL CELAYA
A JOSÉ G. LADRÓN DE GUEVARA, CON EL FONDO DE LA
POLÉMICA ENTRE LOS POETAS DEL NORTE Y DEL SUR

Gabriel Celaya le ruega a Rafael Guillén –carta 5– que le entregue en mano una carta adjunta suya –la 6– al poeta José G. Ladrón de Guevara²² por cuanto no conocía su dirección postal.²³ Se trata de un escrito de interés por los asuntos que en ella plantea y por lo que afirma sin compromisos y sin reservas acerca del primer libro de poesía de José G. Ladrón de Guevara, *Tránsito al mar y otros poemas*, además de por ofrecer claves que revelan la problemática y posición en que se encuentra quien la escribe.

Celaya comienza su carta con la descripción de su estado emocional como consecuencia de la lectura a su vuelta a Madrid de nuevos libros de poesía recibidos cuyos medio-cres versos –«sin ángel, duende ni demonio»– tampoco resultan abominables, lo que tiene un efecto devastador en él. Este preámbulo da paso a unos párrafos en los que habla del efecto contrario que ha notado tras haber leído el libro de José G. Ladrón de Guevara. Leemos en ellos:

Y así iba desencantándome, y dudando de todo, de la poesía en sí, de mí mismo, y de cuanto alguna vez me pareció definitivo aunque instantáneamente radiante. Hasta que llegué a su poesía: A la magia, al acierto, al ser como si nada de verdad, al milagro que los profesores de literatura creen que puede explicarse como un juego de manos.

22 Además de las cartas, el poeta granadino recibió de Celaya un ejemplar dedicado de *Mazorcas* en cuya hoja de cortesía se puede leer: «A José G. Ladrón de Guevara, poeta que recuerdo siempre, con un abrazo de su amigo, Gabriel Celaya».

23 Rafael Guillén fue el que hizo el envío del libro de José G. Ladrón de Guevara a Gabriel Celaya, según expuso en 2011.

¿En qué consiste la diferencia entre sus poemas y los de esos poetas, alguno con nombre, que han sido como la noche en que he visto su verdad? Quisiera saberlo, quisiera aprenderlo. A veces, uno se dice: Todo consiste en el secreto feliz de un modo de expresarse («Buscaré un rincón al sol / para ponerme a morir») [...] Pero otras veces, uno piensa: Lo bueno está en ese sentir hondo del que todo lo demás brota por sobreabundancia. O bien piensa: En ese sentir, hay mucho saber [...] Inteligencia de amor, pero también inteligencia artesana: oficio del verso: pesar y pensar del lenguaje que bien cabalgado nos revela en su tradicionalidad lo más personalmente nuestro y nuevo. (Celaya, carta 6, hoja 1 anverso y reverso, hoja 2 anverso).

En el siguiente párrafo, le argumenta a su destinatario, frente al hecho de que pudiera parecerle su juicio impresionable, en favor de las buenas condiciones que posee para detectar la poesía, por lo que le recuerda su labor al frente de la edición de dieciséis libros en la colección de poesía «Norte», entre los años 1947 y 1949, y en la que, de haberlo conocido por entonces, no hubiera dudado en publicarle sus libros en ella.²⁴ Las palabras que siguen en su carta son para exigirle «continuidad y empeño» con los que actuar frente al «enemigo blando» de la mediocridad poética reinante. Así pues, le recomienda «empujar y empujar con fe», si bien

24 Celaya creó junto con Amparo Gastón la colección Norte, con los objetivos de conectar con el mundo cultural de preguerra, español y europeo, y de dar salida a poetas de su momento. En ella publica en 1947 sus propios libros *La soledad cerrada*, *Movimientos elementales* y *Tranquilamente hablando*, respectivamente firmados por los heterónimos «Rafael Múgica», «Gabriel Celaya» y «Juan de Leceta»; traduce a poetas extranjeros como Rilke, Rimbaud, Blake, Eluard, Lanza del Vasto, Sereni y Mario Luzi; y edita a jóvenes poetas, españoles como Leopoldo de Luis, Labordeta, Cela, Crémer, Bleiberg y Ricardo Molina.

tiene sus dudas por la condición de poeta granadino que es, por lo que le advierte en este sentido en la última parte del texto epistolar:

Pero usted es granadino, y a lo mejor se nos pone en ese indiferente tumbarse de cara al cielo y esperar a ver qué pasa. Que no pasa nada. Salvo lo que nosotros hacemos que pase. Y perdone esta admonición de vasco activista. Nosotros somos el torpe y terco esfuerzo. Y ustedes, como la naturaleza, la prodigalidad o la pereza, que todo es uno bien pensado. Pero Vd. no, no debe dejar perder ese don. (Celaya, carta 6, hoja 2 anverso y reverso).

La carta concluye en sus dos breves párrafos siguientes con una justificación de que le haya escrito de manera tan extensa al tiempo que le solicita la dirección postal para mandarle algún libro. Cierra el poeta mayor con una despedida en la que le pide que crea «en mi simpatía y mi fervor de poeta»,

Tras esta carta, siguieron tan sólo dos más –las 9 y 24–, de felicitación de año nuevo, por parte de Amparo Gastón y Gabriel Celaya. En todo caso, como adelantaba, la carta que acabo de dar a conocer informa no sólo de la impresión lectora que le ha suscitado a Celaya el libro *Tránsito al mar y otros poemas*, con su alta valoración del joven poeta, sino de su propia posición poética. En lo que se refiere a las consideraciones sobre el libro de José G. Ladrón de Guevara y a los consejos que se atreve a darle desde su condición de poeta mayor con vistas a su futuro creador, hay un elogio inequívoco por la novedad que representa el libro y por su verdad poética, lo que le ha provocado la necesidad de escribirle sin conocerlo siquiera y sin conocer incluso su dirección postal. Así, ya sea por un específico uso de recursos verbales, ya por un sentimiento estético profundo, ya por el saber del que es

fruto la poesía —«pesar y pensar» el lenguaje, hemos leído— el libro del joven poeta granadino había sabido romper para él con la barrera de la mediocridad poética existente.

Sin embargo, cuando se dirige al joven creador con el propósito de estimularlo en su trabajo poético futuro, que sin duda debería llegar dadas sus buenas condiciones de poeta, Celaya se deja llevar por ciertos prejuicios existentes en España en relación con los andaluces y su inveterada indolencia tópica. Allí hemos leído cómo le pide que no espere, que resulte activo en su propia creación y no se tumbe de cara al cielo, para lo que se pone de alguna manera de ejemplo al reivindicarse en su condición de «vasco activista», si bien califica con humildad el esfuerzo vasco de «torpe y terco». En este sentido último, podría percibirse en la carta un tono insultante sin que lo persiguiera. No olvidemos que en 1959, Gabriel Celaya publica su libro *Poesía y verdad (Papeles para un proceso)*, en el que recopila artículos críticos y otros textos sobre poesía en favor de la corriente de la poesía social, con lo que ello tiene de búsqueda de las «buenas formas» de la poesía o formas socialmente eficaces, con su propósito de intervenir en la transformación social de la conciencia y, con ella, cambiar así la sociedad.²⁵ Recordemos también que por este tiempo está escribiendo poemas que nutrirán su libro *Rapsodia éuskara* que verá la luz en 1961, un libro que se abre y se cierra

25 En este libro podemos apreciar sus posiciones teórico y crítico poéticas mantenidas a lo largo de los años cincuenta. Frente a la revisada y muy aumentada segunda edición de este, en 1979, la primera mantiene una mayor coherencia en tanto aborda el origen y el proceso de desarrollo de la poesía social. *Poesía y verdad (Papeles para un proceso)* muestra su trayectoria poética al mismo tiempo que reflexiona sobre el medio histórico y el literario. Así, habla de la poesía española entre 1927 y 1947, análisis que no se limita a abordar asépticamente dicho período, tomando partido al postular la necesidad de una nueva práctica poética: la poesía coloquial, a la que dedica su posterior atención. Más adelante reflexiona en torno a la poesía social.

con dos conocidos y polémicos poemas titulados «De norte a sur» y «El martillo y la paz». El primero, metapoético, da cabida a una creencia sobre los poetas andaluces de posguerra, que ya había originado un enfrentamiento en 1954 en el Congreso de Poesía celebrado en Santiago de Compostela, en donde 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 formalistas, intimistas y culturalistas, etcétera. En el segundo, enfrenta las tópicas laboriosidad vasca a la indolencia andaluza, lo que generó reacciones en contra de su autor hasta el punto de verse obligado a incluir una nota aclaratoria al respecto en una edición del poema en su antología *El hilo rojo* (1977).²⁶

UN DOCUMENTO POSTAL: EL TEXTO DE PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN VELETA AL SUR

Aunque no voy a desarrollar más la anterior cuestión polémica, por haberlo hecho en un trabajo mío de 1988, sí quiero destacar ahora una información relativa al documento circular que acompaña la carta 25, escrita por Rafael Guillén, un documento que va firmado por los dos promotores de la colección Veleta al Sur,²⁷ de cuyo nombre propuesto

26 Escribe allí: «Este poema 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» (Celaya: 1977).

27 Al ir firmado dicho texto por José G. Ladrón de Guevara y Rafael Guillén, no cabe dudar de la asumida autoría conjunta. No obstante, quien lo redactó fue Ladrón de Guevara, quien también dibujó la viñeta. Los dos poetas así me lo han confirmado, aclarándome además que solían trabajar al alimón en todo lo relativo a Veleta al Sur.

no cabe dudar por la inequívoca intención reivindicativa de la poesía andaluza y, en ella, la granadina. En realidad, se trata de una suerte de manifiesto en el que, tras dar cuenta de «la hora difícil» y la responsabilidad que esta conlleva –todo un eufemismo con el que parece hacerse referencia a la coyuntura histórica, social y cultural que se vive en la España de 1956– los firmantes afirman lo siguiente:

Es inútil repetir, otra vez, la dimensión poética de Andalucía. Intentar una nómina de cuantos poetas surgieron bajo las altas veletas del Sur sería, casi, trazar una historia poética española. Una ininterrumpida línea de poetas que, sin olvidar los decisivos líricos árabes, pasara por Góngora, Herrera, Bécquer, Machado, Juan Ramón, Federico, Alberti, Aleixandre, Cernuda, Luis Rosales, hasta cualquiera de los que en esta hora amanecen. Una sólida continuidad que si bien significa una garantía hacia atrás, supone una obligación, una responsabilidad hacia el futuro para mantener esta corriente poética difícil de superar pero no insuperable.

No sabemos hasta cuándo podrá cantar nuestro lírico gallo; ni si una noche cualquiera mala nube nos lo robará de su altura o algún ladrón de gallineros le retorcerá el pescuezo. Por hoy, «Veleta al Sur» recoge todo este salado luminoso árabe viento mediterráneo, desde Moguer a Gata, para que su gallo [...] lo distribuya en quiquiri-quies España arriba, mundo arriba.

Granada, aletargada, abandonada a su paisaje, bajo el gran peso histórico de sus torres, siempre tuvo poetas, pero jamás un profeta. Y esto es lo que pretendemos un poco nosotros. Nosotros que, a costa quién sabe de qué, nos hemos echado auestas la tarea de recoger la poesía andaluza para repartirla como pan bendito a todos los hombres de buena voluntad.

Aunque hay oportunos eufemismos como ese «ladrón de gallineros» con el que vienen a nombrar a la autoridad dictatorial, desde luego no los emplean sus autores cuando se trata de dar cuenta de lo más granado de la poesía en Andalucía, la histórica (Góngora, Herrera y Bécquer) y la coetánea, donde no faltan los nombres o apellidos de poetas asesinados por el franquismo (Federico), muertos en el exilio republicano (Machado) y vivos todavía en pleno y lejano exilio americano (Juan Ramón y Cernuda) o italiano (Alberti), además de dos poetas de la España interior, uno del 27 (Aleixandre) y otro granadino de la llamada generación del 36 (Luis Rosales).

Hasta aquí mi aproximación a unas cartas, escritas en «tiempos difíciles» (Rafael Guillén *dixi*) desde luego, que subrayan la altura poética y personal de los correspondientes y de lo que los une en la diferencia.

RAFAEL GUILLÉN O TODOS LOS OTOÑOS

El poema de tan feliz como expresivo título metafórico con el que su autor simboliza la paleta cromática de rojos, naranjas y amarillos del otoño, «Otoño en llamas», forma parte del libro *Los estados transparentes* (Guillén, 1993; 1998²), un libro importante en el conjunto de la obra de Rafael Guillén tanto por lo que vino a aportar a la misma como por el reconocimiento que tuvo, incluido el Premio Nacional de Poesía. El poema es el que sigue:

Como cada noviembre, las tristezas doradas
del otoño llamean
en los castaños. Sube de los barrancos hasta
la nieve de los picos un confuso revuelo
de amarillos y malvas y, entre las peñas, cuelgan
los pueblos como blanca ropa tendida. Todo
vuelve a la transparencia.
El silencio aún no ha dicho su última palabra.

La azada al hombro, un viejo
de estopa y cuero baja bordeando bancales
camino de Atalbéitar. En sus ojos azules
no hay preguntas. Le queda
la eternidad entera para que alguien le explique
qué es esto de la vida.

Como un zorzal tocado
por el plomo furtivo, una hoja marchita
desciende dando tumbos de lo alto del álamo.

El texto que nos ocupa es una pequeña tesela de diecisiete versos de transparencia y esencialidad en el citado poemario y, visto en su unicidad artística, viene a constituir

un poema en cierto modo emblemático por cuanto con él invoca a través del topónimo Altabéitar, breve población de La Tahá de Pitres (Granada), toda una singular región montañosa nutrida de valles y barrancos que descende de varias sierras del sur de España y, entre ellas, de la más importante, la de sierra Nevada. También, a través de la única figura humana que puebla ese paisaje poético otoñal, la de un viejo campesino, nombra quintaesenciadamente toda la cultura de base agrícola de una región. Me refiero, como se comprende, a la Alpujarra. Pero no sólo nombra de forma poética un espacio y cultura otoñales y en sostenida decadencia, como ahora diré, sino que en su discurrir de versos movidos por un ritmo de base heptasilábica y, con alguna excepción, regularidad acentual en sexta, pone en verso todos los otoños al simbolizarlos en la caída de una hoja marchita, como se lee en el penúltimo verso. Así pues, en esa hoja que cae de repente tocada por el disparo del paso del tiempo está toda la decadencia de una estación del año que anuncia la llegada del invierno. En esa hoja marchita, insisto, todos los otoños.

Ahora bien, si señalo ese ritmo heptasilábico y esa regularidad acentual cuando el poema cuenta con diez versos alejandrinos –acentuados en sexta y decimotercera sílabas– y siete heptasilabos –en sexta–, tan presentes en nuestra poesía desde la renovación modernista y el posterior grupo del 27, es porque en mi lectura la obligada pausa medial de los versos de arte mayor los genera. Así, cuando leí por primera vez nuestro poema, me sirvió para reconocer en la cadenciosa partitura de sus versos la magistral lección que se deriva de, mediante pocos pero eficaces recursos retóricos –metáforas como «las tristezas doradas del otoño llamean en los castaños», «Sube [...] un confuso revuelo de amariillos y malvas», «un viejo de estopa y cuero»; símiles como «cuelgan los pueblos como blanca ropa tendida», «como un

zorzal tocado»; todo un verso metafórico, con base en una paradoja, «el silencio aún no ha dicho su última palabra» como un modo de nombrar la noche; y algún revaluado fraseologismo como «dando tumbos»— sobre la base de un uso poético de la sencillez verbal, traducir en palabras toda la luz amarilla y malva que cabe en un concreto atardecer de otoño, todos los signos de su hermosa decadencia inmersos en un mar de transparencia equinocial.

Por otra parte, como es marca de la casa, Rafael Guillén no da puntada sin hilo. Pocos poetas como él saben encauzar y presentar, cincel en mano, un complejo nudo de emociones e impresiones suscitadas por tal encumbrado espacio natural hacia un dispositivo formal que permita su vivificación por el lector. Así, por ejemplo, por lo que respecta a las tres estrofas del poema —dos de siete versos y una de tres—, éstas parecen servir para, en el caso de la primera, pintar poéticamente el tiempo que corresponde al mes de noviembre y un espacio natural sin figuras cuyo protagonismo lo alcanzan las hojas amarillas, el malva de las laderas, los pueblos blancos en ellas salpicados y la transparente luz del atardecer. En la segunda, nuestro poeta llena ese paisaje con la figura de un viejo campesino que, de vuelta tras la jornada de trabajo, es expresión de la vida sencilla y transparente en su plenitud irreflexiva que nada espera sino sólo vivir. Y en la tercera, condensa en sólo tres versos conclusivos su visión en ese otoño alpujarreño de todo otoño cuando lo simboliza en esa caída de la hoja marchita que se precipita con tropiezos en el suelo.

Hasta aquí mis palabras que apenas dan cuenta de la honda emoción que me suscitó la lectura del poema como cuando, hace un número innumerable de años, cayó en mis manos «Noviembre 1913», de Antonio Machado. En este poema pude comprobar cómo, a pesar de que Machado nombrara poéticamente el paisaje del valle del Guadalqui-

vir a su paso por las tierras de Baeza, incorporando topónimos de montes y sierras, e incluyera la figura de un único sembrador en ese paisaje también de noviembre, terminó por dejar en su palabra esencial en el tiempo su visión del otoño sin adjetivos, al prevalecer lo general sobre la particularidad de ese espacio natural e histórico. Y la emoción por mí vivida con la lectura de «Otoño en llamas» se intensifica cuando asocio los textos de Antonio Machado y Rafael Guillén y descubro, más que una influencia, la magistral coincidencia de quienes miran poéticamente un otoño concreto y saben decirnos todos los otoños.

JOSÉ G. LADRÓN DE GUEVARA, POETA DESDE EL SUR

EL POETA

José G. Ladrón de Guevara tuvo varias ocupaciones durante su vida, incluso la de senador entre 1979 y 1989, pero sobre todo fue poeta todos los días de su existencia. A su gran inteligencia, recio motor de su inconformismo crítico e ironía, se alió siempre la capacidad de creación que, en su caso, no sólo le condujo a formarse a sí mismo como consecuencia de la cruel orfandad por el fusilamiento de su padre por parte de los nacionales, sino que buscó su desarrollo por los cauces de la poesía, una poesía de dos caras, como lo es la vida misma: la de un hondo lirismo que no deja de lado su preocupación social y la de tono irónico, burlesco, festivo y riente. Las dos me satisfacen como lector suyo, las dos se complementan y hermanan, las dos son necesarias como fruto de una conciencia puesta en pie que mira de frente la vida. Las dos se reparten, cuando no conviven, en sus libros *Tránsito al mar y otros poemas* (1959), *Mi corazón y el mar* (1964), *Solo de hombre* (1975), *Romancero de la muerte del Che Guevara* (1976), *Cancionero/Sur* (1982), *El corazón en la mano* (1992), *Equipaje* (2002, en el seno de la antología propia *A tus manos me entrego*), *Fuego graneado* (2002), *Poemas inéditos traspapelados* (2005) y *Vivir mata, lo mismo que el tabaco* (2008), además de en los numerosos poemas sueltos y series poéticas que publicara en revistas, antologías, papeles y dípticos sueltos y, por supuesto, en libros colectivos.

ALGUNOS PRINCIPIOS CREADORES

Por lo demás, estas dos facetas obedecen a unos mismos principios creadores que Ladrón de Guevara dejó publi-

cados y subrayados –literal: van en cursiva frente al resto de poemas que van en redonda– en el comienzo de su vida pública como poeta en los tres poemas con que abre su colaboración en *Antología de la actual poesía granadina*, de 1957, el primer número de la colección Veleta al Sur, a la que ahora me referiré. Estos tres poemas, que volverán a ser publicados al comienzo de sus libros *Tránsito al mar y otros poemas* y *A tus manos me entrego*, con lo que esto significa de mantenimiento de su poética, llevan por título «De la poesía», «Del poeta» y «Del poema y su circunstancia». Los poemas se van nutriendo de versos y versículos aforísticos con los que su autor traza lo que, para sí mismo, pueda ser la poesía, el poeta y el poema. Destacaré algunas de estas reflexiones metapoéticas acerca de cada una de las instancias del proceso poético. Por ejemplo, afirma de la poesía: «La poesía es la distancia más corta entre dos hombres» y «La poesía me parece tan maravillosamente inútil como apedrear las estrellas. Y aún más difícil que derribarlas». Del poeta dice: «No se es poeta sin un gran esfuerzo que, cuando menos, acaba costándonos la vida» y «Si algo tengo de poeta no es por lo que he escrito, sino por lo que me ha sido imposible escribir». Y, finalmente, piensa así del poema y su circunstancia: «Cada nuevo día escribo sobre los escombros de toda mi vida anterior» y «Escribir es un modo de resistirse a la muerte».

UNA VELETA DE POESÍA AL SUR Y DESDE EL SUR

Su afán por dar y darse en poesía, además de en artículos y prosas, explica su iniciativa en los años de plomo de la posguerra junto con Rafael Guillén, lo que condujo a que sus nombres se asociaran para siempre en la historia de la poesía española, de poner la poesía en medio de las calles de

Granada que es como decir en medio de las calles de España. El proyecto tuvo como nombre colección Veleta al Sur.

La colección fue fundada en Granada, como digo, por Rafael Guillén y José G. Ladrón de Guevara en 1957, tras la experiencia vivida por ambos al frente del grupo de poesía «Versos al aire libre» que, entre 1953 y 1956, había canalizado con éxito los intentos de recuperación formal de la vida poética en la ciudad de Granada sumida hasta entonces en un silencio oscuro de posguerra bajo la sombra del asesinato de Federico García Lorca. Buena parte de la historia interna y externa de este grupo ha sido contada en clave literaria (Guillén, 2000) y en clave académica (Guillén, 2003) por uno de sus protagonistas, Rafael Guillén, además de estudiada por Andrés Soria Olmedo (2000: 70-73) y Sara García Mendoza, 205: 55 ss.), entre otros críticos. En concreto y en lo que respecta al proyecto editorial de Veleta al Sur, Guillén dejaba dicho lo siguiente:

Entonces Guevara y yo acometimos la arriesgada aventura de crear una colección de libros de poesía andaluza que llamamos Veleta al Sur, pues los vientos de la poesía, al menos en lo que a difusión se refiere, apuntaban entonces hacia el norte. [...] Con esta colección mantuvimos la actividad literaria en Granada durante otros diez años. En el primer número corroboramos la defunción del grupo [«Versos al aire libre»] y publicamos la ya anteriormente citada *Antología de la actual poesía granadina*, muestra de lo escrito por sus principales impulsores y mantenedores: Julio Alfredo Egea, José Carlos Gallardo, José G. Ladrón de Guevara, Rafael Guillén, Juan Gutiérrez Padial, Elena Martín Vivaldi y Miguel Ruiz del Castillo. (Guillén, 2003: 23).

La colección, que acabó abriéndose a poetas no sólo del sur y en la que quiso publicar un poeta del norte, Gabriel Celaya, se mantuvo hasta 1966. Así pues, acabaron publicando en ella poetas granadinos y no granadinos que acudieron a la llamada de una suerte de manifiesto-presentación.

En este sentido, quiero recordar ahora este documento que sus promotores firmaron, si bien José G. Ladrón de Guevara había sido quien lo redactara, al igual que había sido el autor de la viñeta de la colección, según me lo confirmaron de viva voz uno y otro poeta hace unos meses, aclarándome además que solían trabajar al alimón en todo lo relativo a este proyecto.

En cuanto al nombre elegido, Veleta al Sur, éste apuntaba a una inequívoca intención reivindicativa de la poesía andaluza y, en ella, de la más inmediata, la granadina. En realidad, fue una suerte de manifiesto en el que los firmantes dan cuenta de «la hora difícil» y la responsabilidad que esta conlleva para, acto seguido, reivindicar la dimensión poética de Andalucía con una granada nómina de poetas y asumir la responsabilidad de mantener esta valiosa corriente de poesía a través de sus ediciones.

Pero, aparte del texto anterior, contamos con un soneto de José G. Ladrón de Guevara que formó parte de los poemas que él aportara —páginas 33-44— al primer libro publicado en tan famosa colección, *Antología de la actual poesía granadina* (1957), al que puso por título «Veleta al Sur». Tras la dedicatoria del poema al escultor granadino Francisco López Burgos, leemos:

GALLO al aire más alto. Sublevado
corazón de la torre y su tormento.
Donde acaba la tierra, crece el viento,
gira y busca su cuerpo deseado.

Gallo al aire. Raíces. Sufrimiento.
Cielo abierto tan cerca y clausurado.
¿Quién alcanza su vuelo naufragado,
a la orilla de un ala sin sustento?

Qué imposible su furia desafía
nubes, aves y gritos, que volando
multiplican su pena por su vuelo.

Como vuela la tarde. Qué alegría.
Gallo al aire más libre, aquí girando
cuando tiene a su alcance tanto cielo.

Los bien contruidos endecasílabos –nuestro poeta tuvo siempre buen oído para la versificación– apuntan esparanzados al simbólico vuelo de la colección recién creada encarnada en ese simbólico gallo de la veleta que, como decía, él mismo dibujara y con el que pareciera invocar el título de la revista impulsada por García Lorca, *gallo, revista de granada*. Con estos versos lanza al aire más libre y alto la colección.

FINAL: EL POETA JOSÉ GARCÍA A LA SOMBRA DE UN SONETO

Los poemas que mandara incluir Ladrón de Guevara en la *Antología de la actual poesía granadina* se cierran con el titulado «Algo después del hombre», un soneto que hace estallar en el lector la latente significación que aloja su dispositivo verbal cuando aporta en su lectura la certeza del final de la vida de José García Ladrón de Guevara en plena primavera de 2019. Además, el poema pasa la prueba de resistencia de dos de los antes citados principios poéticos: uno, ser «la distancia más corta entre dos hombres»; y dos,

ser «un modo de resistirse a la muerte», este último cumplido con especial emoción e intensidad poéticas. Conozcámoslo:

ALGO queda después de tanta pena.
Habla un hombre. Soy yo: José García.
Y algo es alguien que vive todavía
a favor de su nombre cuando suena.

¡Cómo duele la vida! Pero es buena
si algo queda después de cada día.
Algo: Un libro, un golpe, una alegría,
una mano, un verso u otra pena.

Porque, os digo, mi vida es una guerra
y aunque acabe rindiéndome a la tierra
no quisiera entregarme por completo.

Algo queda después de cada hombre.
Algo, acaso, tan poco como un nombre
enterrado a la sombra de un soneto.

Tras el consuelo derivado por la confirmación de su palabra poética y el hecho de que unos pocos versos vengan a conjurar su muerte, no puedo dejar de lamentar su pérdida porque, aunque nos queda su palabra y él mismo «enterrado a la sombra de un soneto», se ha apagado un faro de luz.

HACIA UNA POESÍA CORAL EN GRANADA

DEL CONDESTABLE CIELO: JAÉN EN LA POESÍA DE
ANTONIO CARVAJAL

Ése es el germen de *Tigres en el jardín* y ése he
querido que sea siempre el sentido de mi poesía.
Una poesía donde cabe todo cuanto sea defensa y
afirmación de la vida, denuncia y rechazo del mal.

ANTONIO CARVAJAL

UN IMPREVISTO PRELIMINAR: LA NEVADA

Me ha despertado un blanco silencio en esta mañana
invernal en que doy comienzo a la redacción de mi estu-
dio que abre plaza al hermoso friso de poemas giennenses
del libro *Del condestable cielo*, de Antonio Carvajal. Está
nevando. Con la intensa nevada, el silencio aumenta y sube
de tono la blancura de todo lo que me rodea desde la ata-
laya de mi ventanal. Hojeo el original del libro y el azar
pone antes mis ojos uno de sus más bellos sonetos. Su título
«Tíscar: La nevada». Y leo:

Y fue la aurora blanca en la blancura
total del monte, el valle, la llanura,
un campo de azucenas sin fragancia,
blancos los cielos, blanca tu hermosura

y blanco el humo que la oculta hoguera
elevaba del monte en la ladera
—denso el perfume y blanca la distancia:
Toqué tu mano y blanca y tibia era.

Toqué tu mano y toda la blancura
de Tíscar se me dio, si nieve pura,
pálida fuente que mi boca bebe,

y, si bebí azucenas sin aroma,
gusté en tus labios la caliente poma
que me ofreció el suspiro de la nieve.

Mi emoción es grande al ver cómo la casualidad trenza para mí la vida natural y esta página de la cultura. Mis ojos no dejan de ir y venir de la blancura del paisaje a la blancura de esta página manchada con una tinta que deja escritas indelebles palabras que hablan –cantan– de la aurora blanca, de un campo de azucenas sin fragancia como esas manchas de nieve que estoy viendo formarse sobre las plantas y arbustos del jardín, de blancos cielos como éstos que me cubren.

El soneto, en su magistral factura endecasilábica, armónica regularidad y acentuación y con esa red de eficaces movimientos concertados del final de los versos (AABA, CCBC, AAD, EED), aún a su vez la blanca evocación de una nevada vivida por el poeta en las serranas tierras de Quesada, en el paraje de Tíscar –por eso se ha cuidado mucho de dejarlo señalado en el título mismo–, en la altura de sus montes y la profundidad de sus valles, y el cálido recuerdo de un episodio amoroso. El poema gana en hondura gracias al sostenido contraste que va de principio a fin entre el frío y blanco mundo exterior, un paisaje que el poeta pinta con palabras en blanca gradación –no existen los paisajes sino a través de la mirada de quien los crea a partir del mundo de la necesidad que es la naturaleza–, y el interior del descubrimiento de la blanca hermosura de la persona amada, de cuyos labios cálidos como de la fría nieve bebe el sujeto poético.

El poema se divide en dos partes iguales de siete versos. La primera, que ocupa los dos cuartetos del soneto, salvo el verso octavo, es fuertemente descriptiva de ese mundo natural a partir del cual el poeta acaba construyendo su

blanco y frío paisaje verbal de monte, valle, llanura y ladera humeante. La segunda parte, que comienza en dicho verso –«Toqué tu mano y blanca y tibia era» – está dedicada a gustar del recuerdo de una intensa y cálida emoción amorosa vivida en medio de la nevada. Dos paisajes, uno exterior y otro del alma, uno frío y otro cálido, vienen a fundirse, pues, en el texto para provocar el resultado de ese lienzo verbal que es emocionada reconstrucción final de la plenitud de un instante, plenitud que proviene de ese haber sentido fundido lo uno y lo diverso, lo interior y lo exterior, el sujeto y su inmediato medio natural gracias a una emoción rara en el curso de los días sucesivos, la emoción que provoca una nevada y un inesperado sentimiento amoroso fundidos ya para siempre en el poema.

Pongo fin a este preliminar inesperado –el mismo me confirma que el mayor valor de todo poema es no llegar a ser nunca letra muerta–, mientras que la nieve sigue cubriendo con su húmeda blancura la ciudad en que vivo y sus alrededores. Me decido a retomar mi intención primera de, con toda lógica, empezar por el principio para ofrecer al lector un perfil biobibliográfico del poeta, una aproximación a los principios de su poética, la indagación en las razones de su título, además de transitar interpretativamente por el paisaje exterior de sus versos y por, dicho sea recordando a Antonio Machado, sus galerías interiores.

BIOBIBLIOGRAFÍA ESENCIAL DE ANTONIO CARVAJAL

Antonio Carvajal nació en Albolote (Granada) en 1943. En 1961 comienza a escribir poesía, si bien no llega a publicar nada hasta cuatro años más tarde. Se trata de un poema publicado en un homenaje de los poetas de Granada a Gani-vet con motivo del centenario de su nacimiento. Por este tiempo, junto a los poemas de los que se nutrirá *Tigres en*

el jardín, su primer libro, publicado en 1968, comienza a escribir el poema-libro *Casi una fantasía* que no vio la luz sin embargo hasta 1975 tras sucesivas depuraciones. Carvajal fue incluido en la antología *Nueva poesía española* (1970), de Enrique Martín Pardo, formando parte desde entonces de sucesivas e importantes antologías. Los dos referidos libros, de los que existe una edición conjunta (2001), tuvieron una positiva recepción por parte de la crítica inmediata que resaltó la radical novedad de los mismos tanto en los aspectos formales y métricos –abundan los sonetos en alejandrinos– como en los temáticos. Así, la crítica destacó en *Tigres en el jardín* los ejes temáticos del amor en tanto que elemento de salvación humana y restitución del paraíso perdido y la presencia de la naturaleza considerada en su radical armonía, subrayándose la suerte de militancia estética y tono gozoso del libro. De *Casi una fantasía*, que consta de sesenta y dos sextetos, se subrayó su concepción épica e interno desarrollo musical. En 1973 publica *Serenata y navaja*, libro de nuevo tono poético, siguiéndose nuevas entregas –*Siesta en el mirador* (1979) y *Sitio de Ballesteros* (1981)– agrupadas junto a las primeras en la suma poética *Extravagante jerarquía* (1983), en donde incluye el libro inédito *Sol que se ahude. Del viento en los jazmines* (1982) y *Noticia de setiembre* (1984) desarrollan las preocupaciones, temas y modos poéticos ensayados previamente. Sin embargo, el siguiente libro, *De un capricho celeste* (1988), anuncia ya una línea nueva que, a través de *Testimonio de invierno* (1990) –libro que fue distinguido con el Premio de la Crítica– llegará a *Alma región luciente* (1997), libros centrales de una nueva etapa creadora como ha demostrado la crítica, etapa que se caracteriza por su poesía meditativa de mayor sobriedad expresiva. Entre ambos poemarios, publicó dos libros más –*Miradas sobre el agua* (1993) y *Raso milena y perla* (1995) – con estructura de cancionero. El primero,

de tono elegíaco e importante presencia temática de aspectos religiosos; el segundo da entrada a poemas y secciones que centran su interés en las artes, una constante en la poesía de Carvajal. Sus poemas posteriores ofrecen una gran variedad de registros, si bien manteniendo su preocupación formal, habiendo sido reunidos en los libros *Los pasos evocados* (2004a), Premio Villa de Madrid de Poesía Francisco de Quevedo; *Diapasón de Epicuro* (2004b); *Una canción más clara* (2008), *Pequeña patria huida* (2011), *Un girasol flotante* (2011), Premio Nacional de Poesía; *El fuego en mi poder* (2015); y los dos tomos de su poesía reunida en *Extravagante jerarquía (1968-2017)* (2018).

SOBRE LOS PRINCIPIOS CARVAJALIANOS DE LA POESÍA

He querido comenzar con una cita del propio Carvajal en la que pone de manifiesto el principio que, desde su primer libro, ha guiado el sentido de su poesía: que ésta sea tanto defensa y afirmación de la vida como denuncia y rechazo del mal. No es ésta, por supuesto, una mala base sobre la que construir el ancho y elevado edificio de su obra toda. Pero, claro, es tan general que, si no se tienen en cuenta los argumentos según los que defiende y afirma la vida, al tiempo que denuncia y rechaza el mal, corremos el riesgo de una generalización excesiva. Por eso, creo necesario exponer con brevedad los principios de la poesía carvajaliana, pues no en balde, en lo que respecta al arco temporal de la serie de poemas que recoge el libro, éste abarca desde 1973 hasta nuestros días, lo que quiere decir que *Del condestable cielo* constituye una excelente muestra del conjunto y trayectoria de su poesía, con la conocida especificidad de que en él se alojan los poemas de asunto giennense, lo que le da unidad y coherencia al poemario, al tiempo que se revalúan así los poemas en su nueva ubicación.

Dicho esto, paso a exponer los referidos principios poéticos –en concreto, sobre el proceso de escritura poética, lo que supone el trabajo creador y la inspiración, lo que pueda ser la poesía y cómo se materializa en el poema, las funciones que le cabe cumplir, la comunicación poética y la originalidad– sirviéndome para ello de algunos estudios que nutrieron un capítulo de mi libro *Para una historia del pensamiento literario en España* (Chicharro, 2004: 256-257). Allí dejé escrito a este respecto que, para Antonio Carvajal,

- a) el proceso de creación poética queda vinculado a un trabajo que exige, además de las condiciones de vigilia y del distanciamiento del poeta de la originaria emoción experimentada, inteligencia y oficio poéticos que controlen en todo momento la creación y cuiden el resultado del poema;
- b) la revelación o desvelamiento son más importantes para el poeta que lo que se llama inspiración;
- c) la poesía es definida como un fenómeno que se manifiesta a través de manipulaciones de las palabras, material previamente usado, que aboca a lo inefable;
- d) la poesía, que está en función de la vida, es un modo de atrapar la belleza efímera y de romper la biológica finitud;
- e) la vida que, a través de elementos anecdóticos y biográficos, pasa al poema resulta deformada con respecto a lo real al imponérsele una lógica poética;
- f) en el arte de la palabra, que viene a satisfacer una necesidad primaria del ser humano, no puede separarse la dimensión social de la estética, por lo que el mismo cumple una función conviviente;
- g) la poesía es la vía menos imperfecta de comunicación con el lector-cocreador que socialmente es minoritario por no estar extendida la posesión de la capacidad de respuesta verbal a la solicitud que es todo poema;

- h) la originalidad poética es menos importante que la autenticidad creadora, autenticidad que prevalece en el diálogo con la tradición y en los usos intertextuales.

DEL CONDESTABLE CIELO: RAZONES Y SIGNIFICACIÓN DE UN TÍTULO

La poesía que conforma el libro está llena de vida y, en su cuidado alojamiento material –sílabas a sílabas, palabra a palabra, verso a verso construida–, es resultado de atrapar las emociones efímeras, meditaciones, perplejidades y demás experiencias vividas bajo el cielo de una cultura y de una naturaleza como las de Jaén, a las que tan vinculado se encuentra el poeta granadino, como iremos viendo.

De ahí el título, *Del condestable cielo*, en el que se anudan de nuevo, como en el soneto «Tíscar: la nevada» previamente comentado, el orden natural y el orden cultural. Así, se reconoce el ámbito natural que está en el origen o en la proyección final de unos poemas mediante sinécdoque –‘cielo’²⁸; y así se reconoce también un dominio cultural específico que es nombrado con ese adjetivo metafórico –‘condestable’²⁹–, cuyo origen y sentido paso a exponer.

28 El poeta hace uso de esta palabra en dieciséis ocasiones en el libro, si bien en su mayor parte en singular (trece). Salvo el uso que hace del plural ‘cielos’ en «Fervor de las ruinas», cuyo sentido y significación religiosos provienen de su empleo al modo en que está presente en la oración del Padre Nuestro –*Padre Nuestro que estás en los cielos...*–, lo que el poeta trata de nombrar poéticamente en el resto de las ocasiones, tanto con el singular como con su plural, una realidad física como la atmósfera, esa aparente esfera azul que rodea la Tierra, restringiendo así su significación al elemento físico. Así ocurre en «Piedra viva», el último verso de «Fervor de las ruinas», «Hospital en silencio», los poemas 5 y 7 de «Siete miradas desde el camino de Andújar», los poemas 5 y 7 de «Canciones del Condado», «Diferencias», «Paso de Tíscar», «Tíscar: la nevada» y el poema 1 de «Lluvia en la Quintería».

29 Esta palabra, según el DLE, proviene del latín *comes stabili* que significaba ‘conde de la caballeriza’. En realidad, con ésta –en función adjetiva en el poema– y antes de que pasara a nombrarse con la misma un cargo

En realidad, el título está tomado de la tercera estrofa del poema «Piedra viva (Amanecer en Úbeda)». Allí leemos:³⁰

Bajo del conde-
stable cielo, ciegos del reverbero
de su gloria, mientras se esconde
el orgullo, que artero

En este poema, el primero del libro y que formó parte de *Serenata y navaja* (1973), con sus setenta y siete versos distribuidos en sus correspondientes estrofas sáficas, 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. En todo caso, me referiré al poema con más detenimiento más adelante. Lo que persigo ahora es exponer que ‘condestable’ es aquí una palabra con la que el autor reconoce y nombra una ejemplar ciudad renacentista como es Úbeda y en particular la plaza donde existe un palacio, hoy Parador del Condestable Dávalos,³¹ y en la que

solamente honorífico, se nombraba al hombre que ejercía la primera dignidad de la milicia.

- 30 Notará en seguida el lector que la palabra ‘condestable’ aparece dividida –partida– entre dos versos. Se trata de un caso de lo que Carvajal ha dado en llamar «versos de cabo doblado», en contraposición a los «versos de cabo roto» de Cervantes, en los que se suprime la parte postónica de la palabra. «Se trata de doblar el cabo del verso, pasar su sílaba o sílabas postónicas finales al verso siguiente» (Carvajal, 2004f: 31). Claro que en nuestro caso debe entenderse que la sílaba tónica ‘cônde-’ es tónica etimológica. Domínguez Caparrós se refiere más ampliamente a éste y otros usos de tmesis en la poesía de Antonio Carvajal (Domínguez Caparrós, 2002: 24-25).
- 31 Se trata de un personaje histórico, el Condestable don Ruy López Dávalos, privado de Juan II, padre de Isabel la Católica, que vivió en Úbeda habitando la que más tarde sería la Casa de las Torres.

se encuentra también la Capilla del Salvador, entre otras piezas monumentales que conforman uno de los espacios arquitectónicos más impresionantes del renacimiento del Sur. En efecto, lo que hace el poeta en su texto es nombrar ese espacio renacentista. Pero, una vez elaborado el título a partir del citado poema, lo emplea para reconocer con el mismo no sólo este hermoso espacio, sino también los restantes espacios giennenses que están de la manera que fuere en el resto de los poemas de su libro. De este modo y con tal título, *Del condestable cielo* cubre no sólo unos poemas que toman a Úbeda como ancho espacio referencial, sino también al resto de poemas que conforman el libro y que mantienen la relación que fuere –me iré ocupando de ello en su momento– con unas experiencias de la naturaleza, de la cultura y de las gentes de Jaén y su provincia.

DEL CONDESTABLE CIELO: PAISAJE EXTERIOR

Por caminos desviados de Jaén

Del condestable cielo se sitúa en la estela, si bien limitándose a los poemas que, como dicho queda, podemos llamar en sentido amplio de Jaén, de un proyecto poético de mayor alcance que, a decir de Antonio Carvajal, podría titularse un día *Los caminos desviados*, en el que se ha decidido a reunir poemas escritos a partir de experiencias estéticas y personales obtenidas a raíz de su costumbre de viajar por sitios alternativos a los más comúnmente transitados, aunque, como el lector supone, no son pocos sus libros ya publicados en los que alberga poemas así escritos. Precisamente, Dionisio Pérez Venegas da cuenta de este proyecto poético en las siguientes palabras:

Caminos desviados: Un viejo y nunca cerrado proyecto de libro, con poemas elaborados en el transcurso

de su tránsito por diversos lugares y, sobre todo, fruto de su curiosidad por conocer lugares señalados al margen del camino habitual, que le exigen el desvío en busca del monumento o las personas. De tal viejo proyecto ha dado este año [2004] un fruto cierto, *Los pasos evocados*³² (...) Pero gran parte de los poemas de sus libros, como *De un capricho celeste* (...), *Testimonio de invierno* (...) y *Miradas sobre el agua* (1993) nos lo presentan paseando, viajando, fugaz o demorado por diversas tierras, entre diversas gentes (Pérez Venegas, 2004: 124).

Si el lector lee el índice del libro, advertirá sin ningún esfuerzo que el autor reúne poemas en sus diversas partes, en el respectivo sentido específico que se verá, elaborados a partir de sus experiencias vitales y culturales suscitadas por parajes, pagos, piezas artísticas, espacios y aspectos culturales de Úbeda, Baeza, Jaén, Andújar, Arjona, Marmolejo, la comarca del Condado y Quesada, es decir, por los caminos desviados de las principales comarcas de Jaén: Jaén y su área metropolitana, La Loma, La Campiña de Andújar, El Condado y la Sierra de Cazorla. A estos puntos del ancho territorio y cultura jiennenses le han conducido sus rectos pasos de poeta. Conozcamos ya las consecuencias poéticas de sus itinerarios.

32 Este libro, que cuenta con una importante reflexión preliminar de perfil metapoético del propio poeta, contiene las siguientes secciones: «De Flandes las campañas», «Siete miradas desde el camino de Andújar» –recuperada para *Del condestable cielo*–, «La música en Viana», «Flores de invierno», «Jardines de Granada», «Trances, remansos, ámbitos: Granada» y «Bagatelas». En total, más de cincuenta poemas que, en su mayor parte, son fruto de ese constante ir y venir del poeta a lugares, culturas y al corazón de las gentes.

Consideraciones iniciales sobre los poemas y partes del libro

Siguiendo la disposición interna de las partes y, en ellas, de los poemas del libro, he de decir que *Del condestable cielo* consta de cinco secciones tituladas «Odas y elegías», «Siete miradas desde el camino de Andújar», «Dos cancioneros», «Nidos y variaciones» y «Lluvia en la Quintería».

La primera sección incluye cinco poemas de, por lo general, gran aliento y en los que predominan los de asunto elegíaco, titulados «Piedra viva (Amanecer en Úbeda)», «Elegía (Nocturno de Baeza)», «Ciudades de provincia», «Fervor de las ruinas (San Francisco. Baeza)» y «Hospital en silencio». Esta sección, salvo en lo que respecta a su último poema, se corresponde con la primera parte de la antología *Ciudades de provincia*³³ que la Diputación Provincial de Jaén publicó en 1994 y en la que Antonio Carvajal incluye una introducción, «Noticia de los poemas», de gran interés por los datos y claves internas que proporciona acerca de los textos. Así de «Piedra viva (Amanecer en Úbeda)», que apareció por primera vez en 1973, insisto, en *Serenata y navaja*, deja escrito lo siguiente:

A este libro pertenece el poema «Piedra viva (Amanecer en Úbeda)», para el que recuperaré el esquema de

33 *Ciudades de provincia* incluye los siguientes poemas de tema giennense o dedicados a amigos del poeta relacionados con Jaén: del primer grupo, «Piedra viva (Amanecer en Úbeda)», «Ciudades de provincia», «Elegía segunda», «Fervor de las ruinas (San Francisco. Baeza)»; del segundo grupo, «En la Asunción», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, núm. 5, 1989; los sonetos numerados 2 («Como un ciprés erguido en medio la mañana»), 3 («Quizá de la poesía sea yo el mejor obrero»), 4 («Se le negó lo poco que pedía») y 5 («Me miré en el espejo que tú eras»), que pertenecen a *Miradas sobre el agua* (1993); «Paraleipómena», de *De un capricho celeste* (1988); «Instrucciones para estar como una rosa», en *Retratos en Granada. 1988-1993*, de Francisco Fernández (Granada, Diputación Provincial, 1993); y «Señor y perro», de *Testimonio de invierno* (1990).

la estrofa sáfica griega, según el modelo de Horacio trasmutado por Rubén Darío y complicado con las consonantes cruzadas. 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. (Carvajal, 1994: 7-8).

De «Elegía (Nocturno de Baeza)», que se publicó inicialmente en la sección «Estampas y elegías» de su libro *De un capricho celeste*, de 1988, con el título de «Elegía segunda», afirma allí mismo:

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: las palabras, la presencia, los gestos de los cuatro paseantes —Carlos Villarreal, Antonio Checa, Manuel Ruiz Amezcua y yo—³⁴ en aquella noche que ya desembocaba hacia otro día incierto. 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. (Carvajal, 1994: 8-9).

«Ciudades de provincia», que formó parte del poemario *Siesta en el mirador* (1979), fue escrito, según expone

34 A esta nómina de amigos, hay que sumarle el nombre de Juan Francisco Chicharro, quien también iba en aquel paseo nocturno por Baeza, según ha contado Antonio Carvajal en varias ocasiones.

el poeta, en una cafetería de la misma ciudad de Jaén desde la que divisaba el pinar del Castillo de Santa Catalina y los lejanos olivares, incorporando al poema como un dato de experiencia el campaneo ritual y también como un símbolo (Carvajal, 1994: 8). Eran los años del desarrollismo incívico y aniquilador, según escribe, que tanto en Jaén como en otras ciudades de provincia vino a empobrecer los paisajes urbanos, al tiempo que enriquecía a los especuladores (Carvajal, 1994: 8).

«Fervor de las ruinas (San Francisco. Baeza)» formó parte del libro *Silvestra de sextinas*, de 1992, aunque su primera edición fue, también en ese mismo año, en la carpeta *Baeza para mirar*, con el título de «Fulgor de las ruinas». Del poema ha escrito Carvajal,

En esta dura y compleja oda (la sextina, en su canon, no exige necesariamente la seca dicción con que ésta salió de mis manos), 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. Esta oda viene a ser, por su concepción y desarrollo rítmico, la antítesis de «Piedra viva». (Carvajal, 1994: 9).

«Hospital en silencio», el último poema de esta primera sección se publicó por primera vez formando parte del catálogo de fotografías de Francisco Fernández,³⁵ *Fotografías del*

³⁵ Francisco Fernández, nacido en Torreblascopedro (Jaén), en 1945, ha sido desde 1986 y hasta su jubilación profesor de Fotografía en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, año en que se instala en Granada tras haber llevado una larga carrera profesional como fotógrafo en diversos países del mundo, desde las Islas Bermudas a los Estados

Antiguo Hospital de San Juan de Dios (1995), siendo luego recogido en *Alma región luciente* (1997).

La sección «Siete miradas desde el camino de Andújar» reúne siete poemas sin título que vieron la luz por primera vez en *Del camino de Andújar*, en 2002, con introducción de Juan Varo Zafra y fotografías de Francisco Fernández. Con posterioridad, los recogería en *Los pasos evocados* (2004a).

La tercera parte, «Dos cancioneros», la forman «Cancionerillo de burlas y veras» y «Canciones del Condado», constando ambos cancioneros de nueve poemas, todos ellos sin título, a excepción del VIII, «Guerreros ibéricos de Porcuna». Salvo los poemas VI y IX del «Cancionerillo de burlas y veras», todos los demás son inéditos.

La cuarta sección, de aparente vocación miscelánea, «Nidos y variaciones», recoge a su vez cuatro colecciones de poemas tituladas, respectivamente, «Endecha y mudanza de las tres morillas» —incluye «Endecha», «Mudanza» y «Mudanza segunda: Aixa 91»—, «Diferencias y tientos sobre un tema de José Hierro» —consta de los poemas «Diferencias» y «Tientos»—, «Nido de antaño» —la integran cinco poemas sin título— y «Aires de Tíscar», con los poemas «Paso de Tíscar», «El río azul» —inédito— y «Tíscar: la nevada». Los poemas de esta sección cuarta aparecieron por primera vez en las siguientes publicaciones: «Endecha» aparece en la sección «Las flores sobre el muro» de *Raso milena y perla* (1996); «Mudanza primera» se publicó en 1999, en *Con palabra heredada*; «Mudanza segunda: Aixa 91», en el catálogo de la exposición de pintura de Asunción Jódar, *Genéticas homólogas* (2005); «Diferencias y tientos sobre un tema de José Hierro», en *Cuaderno de Castilla* (2004e); «Nido

Unidos de Norteamérica, colaborando con diversos medios periodísticos e instituciones. La Universidad de Monfort, en Leicester, lo nombró en 1997 Doctor Honoris Causa.

de antaño», en *Cuaderno de poemas Jizo de Humanidades* (2005); «Paso de Tiscar», en *La florida del ángel*, 1996; y «Tiscar: la nevada», en *Homenaje a la Fiesta del Soneto celebrada en Sevilla en 1912*, en 2006.

Finalmente, la quinta parte del poemario, que lleva por título «Lluvia en la Quintería», poema en tres silvas, se publicó por primera vez en *Alma región luciente* (1997), siendo recogida en *Del camino de Andújar*, el año 2002.

El mundo referencial de los poemas

Para la sección «Odas y elegías», especialmente, y para el resto de las partes del libro, el lector debe tener en cuenta que ciertos espacios ya naturales ya monumentales ya urbanos de Jaén y su provincia han resultado determinantes en el origen de los poemas, lo que queda ratificado tanto por los títulos de los textos poéticos como por la existencia del poemario que nos ocupa, *Del condestable cielo*, si bien no quiero afirmar con esto que los textos sean una mera duplicación verbal de los referidos espacios. Nada más lejos de la realidad, según creo. Si leemos con atención los versos, nos daremos cuenta en seguida de que su autor va más allá de la écfrasis o de la descripción de determinados espacios y monumentos. El principal fin de sus textos no es hacernos ver en palabras determinada realidad, como digo, arquitectónica, artística, urbana o natural. No obstante, sin estos espacios, insisto, no pocos de tan hermosos poemas jamás hubieran sido escritos. Por eso me veo en la necesidad de, aunque sea en unos breves párrafos, hablarles de ese gien-nense y rico mundo referencial de los textos.

Pues bien, en el caso de «Piedra viva (Amanecer en Úbeda)», tal como exponía Carvajal en una de sus citas anteriores, la Capilla de El Salvador de dicha ciudad constituye el inmediato referente, esto es, la realidad extralingüística de la que parte y a la que, a su modo artístico y evocado, remite

el signo poético. Eduardo A. Salas se refiere a la misma en los siguientes términos:

la Capilla del Salvador de Úbeda, rodeada de magníficas edificaciones monumentales de carácter civil y religioso, representa un excelente ejemplo del renacimiento andaluz al tiempo que una de las obras maestras de Diego de Siloé y Andrés de Vandelvira. De planta plurigeométrica, conformada por la yuxtaposición armónica de una forma rectangular y otra circular, y rematada por una torre y una cúpula, fue concebida como capilla funeraria para reposo de los restos de Francisco de los Cobos, Comendador Mayor de León y secretario de Carlos V, y de su esposa, doña María de Mendoza. Cabe decir que la figura circular cubierta por cúpula fue valorada como símbolo idóneo de significación de un espacio funerario; no se olvide que, al fin y al cabo, desde época clásica, el templo funerario está concebido como imagen cósmica del Universo y que la forma circular es la más perfecta para expresar lo que Palladio definía como unidad, o esencia infinita emanada de la uniformidad y justicia de Dios. Tras ella, al fondo, se divisan las espléndidas lomas cubiertas de olivares que flanquean los valles del Guadalimar y del Guadalquivir al par que el borde sur de la ciudad. (Salas. 2006: 21-22).

Esta capilla funeraria, de la que José Luis Chicharro ha dejado una esencial explicación de su historia y factura artística, a la que remito (v. José Luis Chicharro, 2006: 76-80), entra en estrecha relación con otra capilla también funeraria, ésta en Baeza, a la que me referiré más abajo.³⁶

36 Voy a tratar de estos referentes manteniendo para los mismos el correspondiente orden de los poemas en el libro, con objeto de que sirva de guía de lectura.

Para hacernos una idea del interés que ambas capillas suscitaron en el poeta, así como de las razones tanto éticas como estéticas que movieron su interés, bastará con leer las siguientes palabras suyas:

Frutos del pensamiento, del arte y la técnica y del esfuerzo corporal de tantos hombres, víctimas de la estulticia, la avaricia, la desidia y tantos otros vicios de también otros hombres, el Salvador y San Francisco nos ofrecen en sus ricos despojos la perenne lección del trabajo bien hecho al servicio del hombre, no de quienes los mandaron erigir a costa de sus peculios, no de quienes vivieron en y para ellos de las rentas asignadas, no de quienes usaron sus púlpitos para predicar amor e imponer servidumbre, sino como gratos refugios de los hombres interiores que encontraron en sus ámbitos cerrados el silencio necesario para oír y entender su soledad irredenta. (Carvajal, 2006: 12).

«Elegía (Nocturno en Baeza)» es un poema escrito, como queda recogido en una anterior cita, a raíz de un paseo del poeta junto a unos amigos por la parte antigua de la ciudad, parte que acaba en un paseo periurbano frente a un valle formado por el Guadalquivir y que está dominado en la otra ladera por las sierras de Jaén, Mágina y Cazorla. Pues bien, Baeza es una ciudad histórica que, en su parte antigua –amurallada hasta 1476–³⁷, no sólo conserva extraordinarias piezas monumentales, sino también el trazado urbano medieval. Aunque hoy día dicho espacio está protegido y

37 La reina Isabel la Católica ordenó derruir las murallas de la ciudad como medida en contra de los enfrentamientos de la nobleza baezana de la época y, en particular, de los enfrentamientos existentes entre los carvajales y los benavides.

bien conservado,³⁸ no puede ignorarse que durante mucho tiempo vivió en un secular proceso de abandono del que han quedado testimonios varios –artísticos y no artísticos, como, por poner dos ejemplos, los de Pi y Margall (1850) y García Lorca (1918)–, abandono que, sin duda alguna, alimenta el tono elegíaco del poema. José Luis Chicharro ha descrito la ciudad en los siguientes términos:

Cada época histórica ha dejado su impronta en el trazado urbano (...) La herencia musulmana a través de lo que se ha dado en llamar Arte Mudéjar se concreta en el uso del ladrillo. Elementos señeros de esta manifestación artística los tenemos en la catedral: capillas del claustro, Puerta de la Luna, alero de diez filas de ladrillo y de tejas sobre la Puerta del Perdón (...) Tras la conquista cristiana en el siglo XIII se elevan pequeñas iglesias en románico o, para mejor decir, en tardorrománico o incluso protogótico (...) De la Baja Edad Media con el Gótico triunfante hay señeros ejemplos en iglesias y construcciones privadas. Del estilo Reyes Católicos, el Palacio de Jabalquinto es un ejemplo esencial en toda la arquitectura andaluza de su época. Con el siglo XVI llega el esplendor a nuestra ciudad y al principio coexisten el Gótico final con las primeras obras del Renacimiento. (J. L. Chicharro, 1998).

El poema «Ciudades de provincia» lo escribe su autor a partir de una estancia en la ciudad de Jaén y, como decía en un apartado anterior, pensando en el desarrollismo incívico y aniquilador que tanto en Jaén³⁹ como en otras ciudades de

38 No en balde estos espacios de Baeza junto a otros de Úbeda fueron incluidos por la UNESCO en la lista del Patrimonio Mundial en el año 2003.

39 La ciudad de Jaén tiene orígenes remotos. Sobresalen sus etapas romana, cartaginesa y musulmana hasta la reconquista por Fernando III el Santo.

provincia vino a empobrecer los paisajes urbanos. No puede ignorarse que esta ciudad, elegida capital de la provincia en 1833, conoce su mayor desarrollo económico en la segunda mitad del siglo xx, lo que afectó a la morfología y población —ésta se ha quintuplicado desde el siglo xix— de la ciudad, que cuenta con un intrincado casco antiguo situado al pie del Castillo de Santa Catalina, una zona de expansión alrededor de la Catedral que corresponde al siglo xvi y una zona septentrional de ensanche que surge contemporáneamente siguiendo las vías de comunicación de la ciudad.

Antonio Carvajal escribe «Fervor de las ruinas (S. Francisco. Baeza)» a raíz de una visita a un espacio arquitectónico religioso, hoy en cuidada e intervenida ruina,⁴⁰ cuyo nombre es Convento de San Francisco o, en nuestro tiempo, Ruinas de San Francisco, de las que le llama la atención especialmente no la zona conventual sino la Capilla Mayor, capilla funeraria, cuya inmensa cúpula 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. Este espacio constituye en su conjunto un excelente ejemplo del renacimiento andaluz al tiempo que una

Su alto valor estratégico explica el protagonismo histórico y militar que ha tenido en determinados momentos de la historia de España. Desde el siglo xviii y hasta la segunda mitad del siglo xx, en el que se crea el Plan Jaén de desarrollo económico, conoció un lento proceso de decadencia.

40 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.

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 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, etcétera. (José Luis Chicharro, 1998; para más detalles, v. del mismo autor, 2004: 81-84).

No hace falta insistir, a tenor de la primera publicación del poema «Hospital en silencio», en 1995, formando parte del libro de Francisco Fernández, *Fotografías del Antiguo Hospital de San Juan de Dios*, que Carvajal escribe su poema teniendo en cuenta dicho edificio civil de la ciudad de Jaén, edificio que la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios mantuvo abierto desde 1619, tras recibir del municipio dos antiguos hospitales, el de la Misericordia y el de San Lázaro. El Hospital de San Juan de Dios, que dejó de cumplir sus funciones sanitarias en 1980, consta de un edificio con portada del siglo XVI, dos patios y una iglesia. Este espacio, que ha sido objeto de una importante restauración, se dedica hoy a sede de instituciones culturales y a la celebración de eventos de esta naturaleza.

Las siguientes secciones mantienen relación con otros referentes tanto culturales como naturales de Jaén. Así, en los poemas de «Siete miradas desde el camino de Andújar», Carvajal da un alto protagonismo al río Guadalquivir,⁴¹ río que es para el poeta «el camino derecho de Andújar», al tiempo que nombra a su afluente el río Jándula que desemboca aguas abajo de Andújar. Como el lector seguramente conoce, por esta ciudad histórica pasa el río grande bañando la fértil campiña. Andújar es la capital de la comarca y una de las ciudades, por historia y economía, más importantes de la provincia de Jaén.

Por lo que respecta a «Dos cancioneros», sección tercera de nuestro libro que consta de poemas agrupados en «Cancionerillo de burlas y veras» y «Canciones del Condado», no son pocos los nombres de pueblos, aldeas, lugares, ríos y otros topónimos giennenses que, con diferente uso y propósito artístico, aparecen en los textos. Se habla así, en el primer grupo de poemas, de Arjona, Marmolejo, Alcalá [la Real], Higuera de Calatrava (o de Arjona, como se lee en el poema V), Lopera, Forcuna y Arjonilla. Tradicionalmente, todos estos pueblos, a excepción de Alcalá la Real que pertenece a la comarca de la Sierra Sur, lindando con la provincia de Granada,⁴² han formado parte de la comarca de la Campiña de Jaén,⁴³ teniendo en común un largo pasado que

41 El Guadalquivir es uno de los grandes ríos de la Península Ibérica. Nace en la Sierra de Cazorla y, tras discurrir por las provincias de Jaén, Córdoba y Sevilla, desemboca por Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) en un amplio estuario compartido con la provincia de Huelva. Su nombre deriva del árabe *wadi al-Kabir* o «Río Grande», mientras que los romanos lo llamaron Betis.

42 En el poema V de «Cancionerillo de burlas y veras», se nombran por tres veces los pueblos de Granada Moclin y Colomera en los siguientes versos que se repiten: «Caballeros de Moclin, / peones de Colomera».

43 Desde el año 2003, en que la administración autonómica elabora un nuevo catálogo de comarcas de Andalucía, algunos de estos municipios son integrados en la denominada Área Metropolitana de Jaén. Se trata de Higuera de Calatrava y Forcuna.

incluye yacimientos prehistóricos, iberos –especialmente en el caso de Porcuna (léase el poema VIII «Guerreros ibéricos de Porcuna»)–⁴⁴ y en el que se conocen diferentes colonizaciones, con particular protagonismo de la romana y la árabe hasta la respectiva incorporación al Reino de Castilla. Son pueblos y aldeas de sostenida economía agrícola y ganadera y, en algunos casos, con aprovechamiento forestal y natural, como ocurre con Marmolejo, lugar famoso por el predicamento de sus aguas, a cuyas bondades mineromedicinales acuden numerosos visitantes (v. el poema IX de esta parte). En el caso de «Canciones del Condado» y como consecuencia de un recorrido que Antonio Carvajal hace siguiendo las huellas del poeta Jorge Manrique, aparecen nombrados los ríos Guadalén y Dañador;⁴⁵ pueblos como Castellar, Navas de San Juan, Arquillos, Vilches y Montizón; y montes o alturas como La Muela de Chiclana, Cabeza Grande, Jarabancil y Alto de Valdeinferno. Estos pueblos, que integran junto a Santisteban del Puerto, nombrado de manera incompleta en el poema IX, la comarca del Condado y que, en su conjunto, tienen la menor densidad de población de la provincia de Jaén, viven también de la agricultura, ganadería y actividades forestales y cinegéticas, vinculadas a su ubicación en

44 Las piezas escultóricas de estos guerreros, que se encuentran depositadas en el Museo Provincial de Jaén, fueron descubiertas en el paraje «Cerrillo Blanco» de Porcuna a mediados de los años setenta. Este importante conjunto, perteneciente al siglo v a. de C., “está formado por una treintena de esculturas y más de mil fragmentos. Fueron destruidas en la antigüedad y enterradas. Entre las esculturas las hay de bulto redondo, altorrelieves en forma de metopas, grupos escultóricos... Podríamos citar dentro del grupo de los guerreros *jinete desmontado alanceando a un enemigo caído*, *Guerrero con caetra*, *Guerrero de la doble armadura*. Otras espectaculares como *Grifomaquia*, *Cazador de liebre*, *Cabeza de caballo...*” (José Luis Chicharro, 1999: 373).

45 Son dos subafluentes del Guadalquivir que nacen en tierras de Ciudad Real y, tras atravesar Sierra Morena, el Dañador desemboca en el Guadalén y éste muere a su vez en el río Guadalimar, ya en la provincia de Jaén.

sierras. En algunos, se han hallado restos líticos, además de otros de origen ibero, romano y árabe.

Para algunos de los poemas de la sección cuarta, «Nidos y variaciones», el poeta se sirve intertextualmente, en el caso de esa canción triste y de lamento que es su poema obviamente titulado «Endecha y mudanza de las tres morillas», de la conocida y medieval canción popular de estructura zejelesca, «Las tres morillas», en la que se nombra a Jaén en todas sus estrofas. Por su parte, la evocación del río Guadalimar, un afluente del Guadalquivir que nace en la Sierra de Alcaraz y atraviesa buena parte de la provincia de Jaén, sus paisajes de olivos y la lluvia y el frío invernales de Baeza, ciudad histórica y artística de la comarca de La Loma, está presente en la primera parte del poema «Diferencias y tientos sobre un tema de Lope de Vega recreado por José Hierro». A su vez, una de las grandes obras civiles y, en algún sentido, religiosa⁴⁶ del renacimiento en España, el Hospital de Santiago, construido en Úbeda en el siglo xvi por Andrés de Vandelvira, sirve de referente para el poema «Nido de antaño». Lo que llama la atención en particular al poeta es, en la monumental fachada, un relieve en su mitad central superior que representa la figura de Santiago Matamoros, advocación a la que se dedica el hospital y a la que se debe la familia del fundador, pues algunos de sus miembros habían formado parte de la militar Orden de Santiago.

«Aires de Tíscar», la cuarta sección del libro que cuenta con tres hermosos poemas, toma su nombre de una aldea

⁴⁶ Este edificio cuenta con dependencias hospitalarias y una iglesia en su interior con una cripta en la que está enterrado quien lo mandara construir a mayor gloria de su nombre, Don Diego de los Cobos, obispo de Jaén y sobrino de Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V. Esta importante obra de Vandelvira mezcla en sí misma la funcionalidad de un hospital y la representación de un palacio –de ahí la existencia de una monumental escalera–, así como a su función civil se le suma una inequívoca dimensión religiosa. No se olvide que la iglesia del Hospital ocupa la parte central del mismo.

aneja a Quesada que a su vez da nombre a un paso que comunica las provincias de Jaén y Granada. Precisamente, en el término municipal de Quesada, ya que la parte Este y Sur del mismo forman parte de la Sierra de Cazorla, nace el río Guadalquivir, al que Carvajal le dedica el poema machadianamente titulado «El río azul».

Por último, la sección «Lluvia en la Quintería» toma su nombre de una pedanía de Villanueva de la Reina, pueblo de la comarca de la Campiña de Jaén, cercano a Andújar, cuya historia se remonta a la romanización. La Quintería se encuentra ubicada en la región media del Guadalquivir caracterizada por una orografía llana.

DEL CONDESTABLE CIELO: GALERÍAS INTERIORES

Introducidos en la obra y principios poéticos de Antonio Carvajal, expuestos algunos datos de la vida de los poemas aquí recogidos por su autor y ofrecida una somera descripción del mundo referencial de los mismos, es hora de penetrar en lo que, recordando a Antonio Machado, podemos llamar sus galerías interiores. Lo haré siguiendo el orden de las secciones de nuestro libro.

Odas y elegías

«Piedra viva (Amanecer en Úbeda)» es una espléndida oda de setenta y siete versos distribuidos en sus correspondientes estrofas sáficas,⁴⁷ en la que un nosotros emocionado

47 Eduardo A. Salas ha explicado con gran claridad el uso que hace el poeta de esta estrofa en los siguientes términos: «El poema recupera el esquema de la estrofa sáfica griega –dieciocho en total–, según el modelo de Horacio trasmutado por Rubén Darío y complicado con las consonantes cruzadas y, además, con una inusual rima consonante bajo la forma ABAB. El uso de esta forma estrófica responde a un voluntario cambio en la versificación motivado por la ruptura de los que hasta ese momento habían sido sus resortes vitales (...) de tal manera que el acompasado fluir de los alejandrinos y los equilibrados endecasílabos, generalmente agrupados

y unido, con amistosa generosidad, describe el surgimiento del prodigio de una obra arquitectónica –tenga presente el lector lo dicho más arriba acerca de la capilla de El Salvador de Úbeda y el inicial propósito del poema: «se ocupa del trabajo colectivo con voluntad de ofrenda al hombre» (Carvajal, 2006: 13)– que mueve interna y profundamente por ser obra colectiva y artísticamente lograda y 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 y el vivir cotidiano.

Eduardo A. Salas, que ha analizado con minuciosidad el poema (Salas, 2006), explica con precisión la necesidad expresiva que viene a satisfacer el empleo de las estrofas sáficas. En dos palabras: crear momentos de intenso lirismo y posibilitar una estructura visual trabada entre las estrofas –como si tal trabazón respondiera así a las de las piedras de la capilla– (Salas, 2006: 25). En efecto, si Carvajal, experto conocedor y usuario de la métrica y sus técnicas, ha empleado la referida estrofa,⁴⁸ ha sido porque le venía muy bien para insertarse «en la tradición clásica que nos habla desde las arquivoltas de la puerta de acceso al Salvador y que coloca al hombre como medida de todas las cosas» y para la elaboración «de una suerte de narración encadenada» (Carvajal, 2006: 13-14). Poca glosa necesita tal fundamental afirmación sobre el antropocentrismo que

en sonetos, de su primer libro, *Tigres en el jardín* (1968), son sustituidos en *Serenata y navaja* por una versificación más abrupta materializada en estrofas polimétricas que delatan una nueva visión, “alterada” y “deformada”, del mundo». (Salas, 2006: 22-23).

48 No hace falta insistir en la afirmación relativa a que las formas métricas de organización textual acaban semantizándose. Así pues, tal como reconocen numerosas teorías semióticas, el modo de organizar un texto proporciona ya un sentido. Carvajal ha dejado no pocas reflexiones a este respecto (v. Chicharro, 1999: 36-43). Para un abarcador y fundamentado estudio de la métrica de la poesía de Antonio Carvajal, puede verse el trabajo de José Domínguez Caparrós (2003).

guía el poema y, claro está, la capilla funeraria que alberga los restos de quien la mandara construir como un modo de conjurar su finitud. De ahí que el título «Piedra viva (Amanecer en Úbeda)» aluda, de una parte, a una realidad artística llena de vida, vida lograda por unos arquitectos a raíz de la inerte piedra; y, de otra, como sostiene Salas, sea reconocimiento de la soberbia humana materializada en un deseo de perpetuación (Salas, 2006: 29). En todo caso –tenga presente el lector los principios carvajalianos de la poesía antes expuestos–, al poeta sólo le interesa «percibir con nitidez el sosegado pulso de la vida en todas sus manifestaciones, en toda su miseria, en todo su esplendor, en su clamor indestructible sobre las heces del silencio» (Carvajal, 2006: 14). Comprendemos ahora la razón de ese título y en particular el uso de tal adjetivo: «Piedra viva».

«Elegía (Nocturno en Baeza)», en sus cincuenta y tres versos libres –en el sentido en que comenzó a emplearlos Unamuno–, es en principio un extraordinario espacio de recreación verbal de unos instantes de vieja amistad recogida y serena,

Con palabras

que alguno, acaso, tenga en la memoria
se les llenaba el tiempo, transcurría
pausada la amistad, toda raíces
nutrida de la tierra de otras noches.

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 se entremezclan fecundamente,

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.

provocando unos versos últimos de tono elegíaco por la indolencia y decrepitud históricas de esa ciudad casi dormida que recobra su alma en las ruinas, ofreciendo a continuación una interrogación retórica, en la que se refiere a la ciudad de Baeza con su sobrenombre de «nido real de gavilanes», que se extiende por un total de nueve versos.

En todo caso, ese lamento se ve contrastado con lo que no deja de ser una celebración de la amistad, como digo. No se olvide que, en la poesía de Carvajal, entre las formas que alcanza ese intenso sentimiento humano que es el amor, se encuentra la del amor-amistad. De ahí que dejara escrito en un paratexto autorial de 1973 que había llegado al desengaño literario por medio del desengaño vital y que en lo único en que creía era en la amistad.⁴⁹ No extraña tampoco que, pasados los años, el poeta recuerde esta elegía con ocasión del prólogo puesto al citado libro *Arquitectura y poesía* para ensalzar ese profundo sentido de la amistad que tanto le activan su fervor lírico. Escribe:

En la elegía que dediqué al poeta amigo Antonio Checa
y encabecé con un recuerdo de Virgilio (*Ibant oscuri sub*

49 «Hay quienes llegan al escepticismo vital por vía del desengaño literario; yo he llegado –afirma Carvajal en el texto de la contraportada de *Serenata y navaja* (1973)– al escepticismo literario por medio del desengaño vital. Se vive en un ambiente general dominado por la prostitución moral más repugnante. No creo absolutamente en nada, salvo en la amistad (...) El poema se me ha convertido en una forma, delicada o terrible, de entrega»

sola nocte), usé el plural de la vivencia y hablé del almo⁵⁰ trabajo de los panaderos y del no menos nutricio de los poetas. Hay en la ostentosa propiedad privada algo soez y en la propiedad pública un barniz espeso (Rubén Darío lo matizó en su «Soneto autumnal al Marqués de Bradomín») que me suelen enfriar el necesario fervor lírico que, en cambio, me avivan las casas íntimas donde puedo dormir la siesta sin recelo y los recintos sacros donde la colectividad todavía respeta que uno de sus miembros se ensimisme. (Carvajal, 2006: 12-13).

«Ciudades de provincia», de treinta y cuatro versos, versos libres, 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 poemático, 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 campaneó de fondo (elemento de clara simbolización, si recordamos a Antonio Machado, tan presente en Carvajal (v. Chicharro, 2002), en su famoso verso «yunques sonad, campanas enmudeced»); la destrucción del antiguo tejido urbano y la irracional construcción del presente, etcétera: una dolorida 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

50 El adjetivo 'almo', de escaso uso común, significa, según el DLE, «criador, alimentador, vivificador». Éste y no otro es el sentido que también tiene su empleo en el título de su libro *Alma región luciente*, de 1997, una manera de aludir al vivificador espacio celeste, al cielo que nos nutre.

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?

«Fervor de las ruinas (S. Francisco. Baeza)» constituye una compleja forma artística —una sextina— que el poeta construye a partir de la contemplación, evocación o recuerdo de las Ruinas de San Francisco de Baeza. 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.

El poema constituye una suerte de meditación sobre la sed de trascendencia y el afán de durar de los seres humanos, imaginando en las dos primeras estrofas la visión de una artística cúpula hoy inexistente levantada para gloria de Dios y de los humanos 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 elegiacos. No extraña que, en el prólogo a *Arquitectura y poesía* y a propósito de este texto, insista en el silencio de Dios. Por eso, la elección de la sextina no resulta arbitraria en su caso, pues con ella

remitía a una tradición medieval que intentaba cerrar los terrores del pasado, con centro en Dios, y encaminar los pasos otra vez hacia la centralidad de un hombre que, en el ejercicio de la maestría, iniciaba un diálogo no extinto consigo mismo, siempre en la espera pero nunca con la esperanza de una respuesta ajena. (Carvajal, 2006: 13-14).

Por eso, el empleo de la sextina, artificioso metro de origen medieval, se convierte en su caso en un preciso modo de creación que exige de la mayor habilidad y oficio poéticos para producir un resultado creador que no sólo no ha hecho desaparecer la autenticidad, sino que la ha ido conformando hasta levantar la altura del poema, al tiempo que vivificación de un modelo de la tradición poética.

Por otra parte, 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, 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, etcétera. 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 o su silencio, como dirá el poeta en otro lugar, que «es peor que una ausencia o la nada» (Carvajal, 2004a: 10). 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.

«Hospital en silencio» se publicó, como sabemos, junto a una serie de fotografías de Francisco Fernández del restaurado Hospital de San Juan de Dios de Jaén, ocasión que emplea el poeta no para hacernos ver en sus versos ese espacio arquitectónico, apenas si nombrado, como en los que transcribo:

Miras el monte, el olivar, las calles
blancas y prietas, las estrellas fijas,
los densos muros que el dolor contuvo
como piedad, como melancolía,
miras el duro hueco en la espadaña
que la campana evoca y enmudece,

sino para meditar con «severo tono moral», como dice Muñoz Rojas en su prólogo a los poemas de *Alma región luciente*, sobre el cuerpo y lo que en nuestra cultura llamamos alma, toda vez que el hospital es el lugar adonde se acude para recuperar la salud perdida y, con ella, la integridad del ser humano.

El poema, una silva con amplio predominio de endecasílabos sobre heptasílabos, se inicia con una reflexión sobre lo que supone tocar un cuerpo como modo de conocimiento de sí mismo: el dolor y la sonrisa del otro son tu dolor y tu sonrisa. Y continúa con una hermosa red de imágenes tejiendo su reflexión sobre la imposible escisión de cuerpo y alma, sobre el espacio del deseo y las ganas de vivir:

Como las nubes, como las mareas,
como la luz del alba o del ocaso,
el alma es una y su promesa envuelve
toda la sed, todas las esperanzas,
el adiós, los exilios, los retornos:

Pero ese principio vivificante desaparece cuando el cuerpo queda envuelto por las sombras y

nos niega, nos destruye, y abandona
el alma al viento, el alma a los silencios,
sin lugar y sin voz y sin sentido.

Siete miradas desde el camino de Andújar

A la hora de efectuar mi breve aproximación a los siete poemas que integran esta sección, no puedo dejar de reconocer la necesidad que he tenido de remitirme para la comprensión de su inicial lógica interna a la primera edición de estos, en el año 2002, ya que su autor los escribió teniendo presente –supongo que a la vista– una serie de fotografías

«del camino de Andújar» realizadas por Francisco Fernández.⁵¹ Con esto no quiero decir que los poemas tengan que ser leídos con este apoyo visual ni que, por otra parte, resulten puramente ecfrásticos. Por supuesto que no necesitan de ninguna fotografía para ser leídos si tenemos en cuenta el principio de autonomía de las artes. Ahora bien, me veo obligado a proceder así para lograr una mejor comprensión, como digo, de su lógica inicial y, en todo caso, de la raíz de un fecundo diálogo interartístico. No obstante, el lector, tenga o no delante la fotografía, acabará construyendo una significación para sí.

Pues bien, el primer poema o la primera «mirada», según el inequívoco título de la sección, resulta clave ya en el verso primero —«Pero tu vientre late»— y, a la luz de este verso, hay que leer también la segunda, tercera y cuarta «miradas», porque en dichos poemas aparecen variantes del mismo: «Porque tu vientre late», «Y mientras el vientre late» y «Como en la tierra late», respectivamente; también aparece una variante en el poema 5, si bien con un valor absolutamente contrario: «Como los vientres sin luz». El poeta escribe a partir de la observación, recuerdo o evocación de la fotografía de una perra, cuyo nombre —Zhara— figura junto al de su dueño en la dedicatoria. Zhara está tendida a todo lo largo sobre la tierra y sobre la tierra reposan directamente sus ubres de perra preñada. Sus ojos miran de frente mientras manos y cabeza se apoyan también en el suelo. A partir de la horizontalidad de esta imagen —el poeta la opone a la de la verticalidad de hombres y árboles, «cuya vida elé-

51 Es más, así se editaron, pues en página par de la publicación se reproduce la fotografía y en la impar el poema, estableciéndose de esta manera un diálogo entre estas artes, al que tan proclive se muestra además el poeta. Pondré como único ejemplo, pues no podría dar cuenta aquí de sus numerosas publicaciones y catálogos, su libro *Raso milena y perla*, de 1996, ejemplo del diálogo de la poesía con la pintura (para esta cuestión, remito a mi estudio puesto al frente de la antología *Una perdida estrella*, de 1999).

vase en los aires difusos»—, confunde la piel de las ubres y la piel de la tierra, ambas nutricias y esenciales. Una y otra son vistas como fuentes de la vida inicial. Por eso, el poeta ve en esta fusión del animal con la tierra, en el reposo de sus ubres tibias sobre el polvo, una clara y esencial imagen de origen y destino. Por otra parte, no puede ignorarse la presencia de Góngora en estos versos, además de su presencia en el paratexto de la cita, tal como ha visto con sagacidad Juan Varo que alude al famoso soneto que empieza «Mientras por competir con tu cabello» y, en particular, al impresionante último verso «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada» con las siguientes palabras:

Entre el polvo antesala de la nada y la nada misma,
situaba Góngora, al final de su conocido soneto, la
sombra, y es en esa misma sombra en la que parecen
ubicarse el fotógrafo y el poeta en la creación de un
espacio de búsqueda del origen y de reflexión moral
(Varo, 2002: 13).

El poeta concluye dirigiéndose a este personaje poético, tendido sobre la piel del mundo, hermosa metáfora de la tierra, definiéndolo así:

tú eres la fiel, la pura, la tendida
sobre la piel del mundo,
la que acecha la vida, la que acecha
la mano humana que, caricia o látigo,
has de lamer, has de morder, exacta
como estrella que marca en nuestros días
el rencor, el amor, los sueños. Pero...

El poema, al igual que ocurre en el caso de los siguientes —en concreto, el 2, 3, 5 y 6 de la sección—, queda abierto al

emplear su autor los puntos suspensivos y, en consecuencia, queda incompleto su sentido.

La fotografía siguiente, la que da origen al segundo poema, reproduce una superficie de agua remansada de la que emerge la desigual superficie de unas grandes piedras y en la que se reflejan unos árboles. A partir de esta imagen, el poeta elabora su poema recurriendo a esa imagen de matriz generadora de vida —«Pero tu vientre late»—, si bien aplicándola no ya a un animal sino a la misma tierra en la forma de esas piedras que emergen sobre el agua, a su vez materna. El poema continúa con una suerte de meditación sobre el agua sin límites y la clara configuración de la piedra, así como sobre la duración de uno y otro elemento.

En el tercero, una cuidada décima a la francesa, comienza estableciendo una directa relación con el anterior —«Y mientras el vientre late / sobre el polvo y el cristal / del agua (...)»— y canta a continuación la totalidad que guarda la blancura de la cal de una tapia, objeto de la siguiente fotografía, en la que si

se oculta el sol, si se oculta
el mundo que nada abulta,
todo consta y canta. Y...

El poema que sigue se elabora a partir de una fotografía de un tramo de río —el Guadalquivir— cuyas reposadas aguas de la imagen están rodeadas de abundante vegetación. Con toda la intención artística, queda atrapado en el papel un fuerte contraste entre dos planos: el cielo y la tierra, con su claridad y oscuridad respectivas; y en ésta, a su vez, la clara superficie del río que refleja el cielo y la oscura y espesa vegetación circundante bañada en sombras. Pues bien, el poeta se sirve de esta imagen para llevar hasta al límite la idea de la fecundidad esencial simbolizada por el latido,

pues en el poema todos los elementos de la naturaleza nombrados y así especificados –tierra, piedra, aguas, vientos, árboles, luz, río– contribuyen a la perpetuación de la vida y, a su modo y con distinta intensidad, concurren a ese latido unánime del poema que, entre sus márgenes, acuna al río:

así duerme este río
tranquilo entre sus márgenes,
acunado, mecido, sosegado
en un latido unánime.

Esta imagen telúrica, que tanto me recuerda a algunas del primer Celaya, el Celaya de la elementalidad del hombre y de la naturaleza, cierra lo que podemos considerar el primer núcleo de «Siete miradas desde el camino de Andújar», un núcleo integrado por poemas de dimensión mítica, según bien dice Juan Varo (2002: 15), pues los tres restantes de la serie van a conducirse por espacios poéticos de dimensión abiertamente histórica, destacando sobre los otros dos el poema sexto de clara reflexión moral, poema en el que el río Guadalquivir alcanza la atención central –el río también ocupa el centro de la fotografía en la que se ve rodeado de arbustos y árboles sin que en la misma quepa el cielo– al tiempo que sirve de ocasión para, en esos más de veinte versos alejandrinos, tan adecuados para las descripciones, elaborar esa profunda meditación histórica tan presente en los últimos poemarios de Antonio Carvajal y, muy en particular, en *Alma región luciente*.

El poema consta de dos partes que el poeta se cuida de separar mediante un verso bisílabo, claramente distinguible entre los alejandrinos, que contiene una sola palabra, «aunque», una conjunción adversativa en este caso, que repetirá al final del último verso añadiéndole puntos suspensivos, conjunción que emplea Carvajal para contraponer una des-

cripción del río y de su trayecto natural desde su nacimiento hasta la mar pasando por Andújar, donde canta «la canción de la luz que lo asomó entre pinos», para contraponerla, digo, a una segunda parte que es, en palabras de Juan Varo, «un detallado recuento de males que nacen de la vida y de la historia y se enquistan en la especie y su memoria» (Varo, 2002: 15). Paradójicamente, el natural camino derecho del río de la primera parte, lleno de luz, aparece torcido en la segunda por mor del curso de la historia que da rencor, dolor, crimen, terror y sangre derramada, un camino, pues, lleno de sombras, un camino torcido que en efecto se enquistaba en nuestra humana especie y la memoria.

Los dos poemas que completan este segundo núcleo de la sección y abrazan al anterior, el 5 y el 7, se acompañan, respectivamente, de dos fotografías: la primera ofrece la imagen de una encina solitaria que ocupa el centro y recorta parte de su copa en un fondo de clara luz; la segunda reproduce dos troncos de árboles entre piedras, también centrados en el papel. El poema 5, de versos octosílabos y rima consonante en los pares, se llena de una reflexión que comienza con una contundente afirmación: «Como el amor, la luz duele». Pero esa luz presente que ve caer sobre las copas de las encinas trae a la memoria del poeta –de ahí que emplee los verbos en tiempo pasado, «bramaban» y «temblaban», a partir del verso siete– otra luz, la luz de la destrucción, de la ira y del miedo:

De monte a monte, de valle
a valle, de pico a hondo,
la luz y el amor bramaban,
el cielo terso y remoto.
Como los vientres sin luz,
sin amor, temblaban, como...

En cuanto al poema 7, que recibe una poderosa luz del verso de la cita, «Abril ha nacido roto»,⁵² del poeta vasco Felipe Juaristi, provoca en su brevedad una suerte de glosa en sus diez versos octosílabos, en la que la negación del primer verso, «Ni pájaro azul ni vuelo:», da paso a una descripción de una realidad de destrucción:

Todo en la tierra tendido
como un pájaro caído
por la metralla del cielo.

Esta provocada destrucción que surge con la aurora —«Bajo una aurora de duelo,»— le provoca al poeta una visión triste de un concreto río, el Jándula, que mediante singular, no fácil y llamativo verso —«émulo túmulo trémulo»— se convierte así en paralelo y tembloroso signo de muerte. El poema concluye con el uso intertextual del verso de la cita, verso que representa el rechazo que alguien hace de tal destrucción.

Dos cancioneros

Los dos cancioneros que conforman la tercera sección del libro resultan muy diferentes entre sí. Y lo son tanto que el poeta nos advierte ya desde el respectivo título sobre la conveniencia de aplicar distinta convención en su recepción. Así, al emplear el sufijo diminutivo en el primero, «Cancionerillo de burlas y veras», frente a lo que hace en el caso del segundo, «Canciones del Condado», está señalando en una inequívoca dirección lectora. Los dos cancioneros

52 El verso pertenece al poema «Abril», cuya versión en lengua vasca, «Apiril», apareció en su libro *Galderen geografia*, de 1997, libro con versión en español bajo el título *Geografía de las preguntas*, del año 2000. No resulta descabellado pensar en que el poema fuera escrito por Antonio Carvajal después de conocer la noticia de algún atentado terrorista de ETA.

en cuestión, insertos en el modo de esta larga tradición de nuestra poesía, son en consecuencia de tono y propósito bien distintos entre sí.

Carvajal escribe el «Cancionerillo de burlas y veras» al hilo de la preparación de su edición de la poesía de Diego Hurtado de Mendoza (Hurtado de Mendoza, 2003) quien, al igual que Góngora y otros poetas áureos, trataba en ocasiones de determinado asunto de dos maneras poéticas bien distintas, esto es, de burlas y de veras, lo que justifica la serie de citas con que nuestro poeta da inicio a los poemas I –cita de Juan Alfonso de Baena–, II –cita de Góngora–, IV –cita de Hurtado de Mendoza– y VI, del *Laberinto de Fortuna*, de Juan de Mena. Estos elementos paratextuales, en los que resalta el uso de los topónimos giennenses de Arjona, Arjonilla y Marmolejo, así como el muy probable conocimiento de algunas anécdotas de esas tierras recibidas de boca de amigos del poeta,⁵³ le dan pie para enhebrar esta serie de poemas festivos, llenos de humor y de un inequívoco aire carnavalesco que somete a jocosa crítica jerarquías y autoridades de todo orden, humanas y divinas, además de dar su legítimo protagonismo poético al cuerpo, con obvios juegos poéticos que ponen de relieve la sexualidad y la humana propensión al placer. Todo ello en eficacísimos metros tradicionales de corte y usos populares –en especial, el romance, tan eficaz a la hora de contar una historia–, con sus versos de arte menor, sus asonancias, etcétera. Pero estos poemas de burlas tienen su contrapunto en otra serie de poemas de veras. Así, por ejemplo, los poemas VII, VIII y IX.

53 En este sentido, no puede ignorarse la amistad que Carvajal sostuvo con Jerónimo Gil Mena, quien, nacido en Arjona, fuera canónigo de la Catedral de Guadix. Precisamente, para él escribió el poema «En la Asunción» (*Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, núm. 5, 1989; luego recogido en *Ciudades de provincia*, de 1994), con objeto de que lo leyera al final del sermón de una misa, tal como dice Carlos Villarreal (1989) que lo califica de poema útil.

Precisamente, el poema VII, dedicado a la memoria de Jerónimo Gil –recuerde el lector lo escrito en la nota anterior–, supone un cambio de tono. Ahora, el sujeto poético recuerda al amigo desaparecido, al que describe en las dos primeras estrofas y del que trae a su memoria unas palabras suyas que, entrecomilladas, se ofrecen en las tres estrofas siguientes –un tipo de cuarteta– y que contienen un deseo para que se cumpla después de su muerte: que no lo olvide y que se sirva de la poesía de los clásicos para recordarlo. Y esa es la voluntad que cumple el poeta con el empleo intertextual del conocido verso latino *Non moriaris omnia*, lo que se repite el poeta:

«No quiero que llores,
pero de Virgilio
u Horacio recuerda
versos que testigos

sean de mi memoria
mientras sigas vivo».
Non moriaris omnia
Repito, repito...

El poema VIII tiene su origen en la observación o evocación de las piezas escultóricas iberas que guarda el Museo Provincial de Jaén.⁵⁴ Un total de veinte versos hexadecasílabos conforman las cinco estrofas del poema, en las que riman el primer verso con el segundo y el tercero con el cuarto, respectivamente. En realidad, si dividiéramos el poema por sus hemistiquios y lo dispusiéramos gráficamente como versos, nos encontraríamos ante un romance con sus rimas

⁵⁴ El poema está dedicado al que fuera director de dicho museo, José Luis Chicharro.

en versos pares y su obvia estructura octosilábica. No obstante, el poeta ha preferido ofrecer los versos así, de dieciséis sílabas, para, evitando la más larga pausa versal, provocar en el lector una lectura más rápida y evitar la suerte del martilleo a que no pocas veces suena el romance. Por otra parte, el poema alberga una meditación sobre lo que supone un grupo escultórico de guerreros cuyas formas artísticas aparecen rotas a los ojos de quien las observa. Así, en la primera estrofa, reflexiona sobre lo que supone romper una escultura y, con ello, el perseguido deseo de hacer desaparecer el halo del alma que la sostiene, alma que ya aparece en sombra. El poeta continúa su grave meditación sobre la vida, ante los ojos sin latido ni paisaje de una escultura, vida que precede a la estatua que la evoca e incluso al crimen que la destroza. Es una manera de condicionar la memoria. Finalmente, y ante esas trabajadas piedras memorables, el poeta no puede sino evocar con tristeza la vida que precedió a quienes así quedaron de piedra:

Ocuparon altas lomas abrazadas por arroyos
quienes quedaron de piedra memorable; bosques hoscos
diéronles fácil estancia, bien estar, grato cobijo:
Ya sé por qué suena triste la brisa entre los olivos.

El primer cancionero acaba con otro poema «de veras». Ante la vista de Marmolejo, el poeta recuerda a su madre y se pregunta por un cortaplumas que en cierta ocasión le regalara a su vuelta de una estancia en el balneario allí existente. Con veintinueve versos alejandrinos polirrítmicos formando pareados, salvo el trece que queda suelto, y con acentos no fijos para evitar toda reiteración y adoptar así un cierto aire conversacional, ese arranque poético le sirve para traer a su memoria la figura de la madre y, ante ese mismo río con distinta vida en el que se encuentra, dar vida

a la memoria, memoria que fija los recuerdos según los sentimientos sin seguir los dictados de la razón.

El segundo cancionero, «Canciones del Condado», es consecuencia del seguimiento que Carvajal hace de las «huellas» de Jorge Manrique en esa comarca de la actual provincia de Jaén por la que anduviera el poeta, ya que, como es sabido, se encontraba estrechamente vinculado a Segura de la Sierra. Ahora bien, nuestro poeta granadino lo que viene a celebrar con la serie de los nueve poemas que forma este cancionero es, antes que las famosas y originales *Coplas* de Manrique por la muerte de su padre, el Maestre don Rodrigo, el conjunto de su poesía amorosa, poesía que no se separa de los modelos cancioneriles de su momento, si bien, como dijera Pedro Salinas, no se trata de livianas poesías ocasionales. De ahí que los poemas, cuyas formas métricas se nutren fundamentalmente de décimas, cuartetas y tercetos, constituyan un canto al amor encontrado –y a la dicha que le sigue–, del que el sujeto poético nos ofrece en subidas imágenes sus excelencias de toda índole con hermosas y continuadas hipérboles:

El Guadalén no tiene
suficientes remansos
para copiar tus ojos,
dulce cielo entre ramos.

Ni Castellar te tiene,
ni te tienen las Navas
ni Arquillos, pues tus ojos
son más que cielo y agua.

Los versos se llenan además de topónimos de esa comarca en renacida primavera, *locus amoenus* y testigos a su manera para el desarrollo del amor.

Nidos y variaciones

Esta miscelánea sección consta de cuatro grupos de poemas de distinta factura y propósito, aunque unidos por referirse de la manera que fuere a Jaén y a su cultura. El primero de ellos, «Endecha y mudanza de las tres morillas», reúne los titulados «Endecha», «Mudanza» y «Mudanza segunda: Aixa 91». Los dos primeros poemas se escriben a partir del famoso cantar anónimo de «Las tres morillas» que apareciera recogido en el *Cancionero Musical de Palacio* y al que tanta atención creadora y crítica se le ha prestado,⁵⁵ si bien Antonio Carvajal opta por la forma métrica de la endecha, lo que da título al poema, por ser ésta una combinación apropiada para las canciones tristes o de lamento. El poeta opta por los versos heptasílabos con rima asonante en los pares. En este romancillo, como bien escribe Rozas Ortiz, vierte el poeta los motivos tradicionales del cantar precedente, si bien

ensombreciendo su dimensión erótica para aderezarlos del tono desamparado que rezuman los versos finales, caracterizados por «plagas», por la «sequía» del amor y aun de la vida; se trata, en conclusión, de ese cuidado juego de desviación y de agrupación de motivos acordes que sublima la perspectiva del poeta actual. (Rozas Ortiz, 2002: 129).

Por su parte, el poema «Mudanza» continúa la estela temática y formal del anterior. Por lo que respecta al título,

55 Puede verse en este sentido un buen balance en el libro de Julián Rozas Ortiz, *Música y poesía en Jaén: El cantar de las Tres morillas ante el panorama de la lírica tradicional (Notas para una bibliografía crítica)*, de 2002. Este libro, ilustrado con fotografías de Francisco Fernández, ofrece además de un riguroso estudio una colección de poemas escritos a partir de esta tradicional canción debidos a casi una veintena de poetas coetáneos entre los que se encuentra Antonio Carvajal.

Carvajal lo toma del nombre que se les da a las partes que siguen al estribillo o a la cabeza tanto en el zéjel como en el villancico y la canción medieval. Ahora bien, no sólo emplea el poeta la mudanza o cuerpo de la primera canción,⁵⁶ sino que al mismo tiempo introduce un nuevo tratamiento –hace una mudanza o cambio– de ese asunto central del poema, pues, como bien ha sabido apreciar Rozas Ortiz, el poeta ha alterado el motivo amatorio de «las colores perdidas», al basarlo ahora en «la defraudación de la esperanza que recrea el regreso atribulado de las morillas» (Rozas Ortiz, 2002: 130), empleando una eficaz red de elementos que simbolizan el frío, la desesperanza y el dolor:

¡Cómo duelen la escarcha,
el viento y las neblinas
en Jaén.
cuando no hallas manzanas,
cuando no hallas olivas
que coger,

cómo duelen también
las cosas chicas que no se ven!

El tercer poema de esta serie, que también incorpora en su título esa palabra, «Mudanza segunda: Aixa 91»,⁵⁷ se separa de los dos anteriores no sólo en el aspecto métrico –ahora

56 Así dice la segunda mudanza de la famosa y primitiva canción:

Y hallábanlas cogidas,
y tornaban desmaídas
y las colores perdidas
en Jaén:
Aixa y Fátima y Marién.

57 El poeta hace un guiño al lector al llevar al título el nombre de la calle y número de un domicilio particular, al coincidir con uno de los personajes del antiguo poema, Aixa.

utiliza quintillas de heptasílabos en un total de nueve–, sino que también lo hace en el asunto del poema, inducido muy probablemente por los cuadros de la pintora Asunción Jódar llevados a su exposición *Genéticas homólogas*, de 2005, y en cuyo catálogo figuró el poema que nos ocupa. Antonio Carvajal, sin separar sus soluciones estéticas de un claro fondo ético, se suma con el poema y desde la inevitable perspectiva de nuestra cultura a una suerte de denuncia de la situación de la mujer islámica en el mundo actual. Así, pasa del tratamiento en las dos primeras estrofas de esa materia de esperanza que es la mujer a una denuncia en las siguientes de la represión a que es sometida y a una crítica de los velos con que se cubre y del miedo que le queda en los ojos cualquiera que sea su situación social. En todo caso, el poema se cierra con una esperanzadora mirada al futuro:

No hay límite a su frágil
propagación de luces:
Múltiple, extensa o sola,
construye la esperanza
venciendo la costumbre.

El segundo grupo de poemas, que se titula «Diferencias y tientos sobre un tema de Lope de Vega recreado por José Hierro», consta de los poemas «Diferencias» y «Tientos». El primero de ellos, un romance en octosílabos, presenta un muy calculado y eficaz uso intertextual de versos del poeta José Hierro en las cuatro partes en que a su vez se divide el poema. Así, va repitiendo, con variaciones, aquel conocido verso de Hierro «¿Qué haces mirando las nubes, José Hierro?». Pues bien, el poema comienza con un escenario de lluvia intensa en el que el sujeto poético observa en medio de ese paisaje de tormenta a José Hierro, así nombrado personaje poético en el último verso –verso quebrado– de cada

una de las partes. El texto continúa con la introducción en ese escenario natural de lluvia de algunos topónimos que especifican y concretan el paisaje –Escabas y Priego– y con una nueva alusión a ese poeta que es visto bebiendo a sorbos la vida –«que la vida era más vida»– ante ese momento de la naturaleza en plenitud. A continuación, Carvajal, que utiliza el paratexto de la cita dándole ahora un sentido nuevo, resalta sobre todo el valor que en ese escenario tienen las palabras dichas y la palabra poética de José Hierro: la verdad de su poesía, su dimensión histórica y la realidad de su sueño. Y, finalmente, el poeta, que recuerda una anécdota de ese paisaje poético relacionada con la fría niebla de Baeza, concluye poniendo de relieve en sus versos el silencio de José Hierro mientras miraba las nubes.

«Tientos», por su parte, continúa usando, si bien con distinto sentido y tono poéticos y en cuatro estrofas de octosílabos y verso de pie quebrado, el anteriormente citado verso de José Hierro al que interpela en el poema e insta a que, a pesar de todo, siga mirando las nubes.

«Nido de antaño» agrupa cinco poemas que, desde el punto de vista métrico, resultan de desigual factura. El primero y el tercero son sonetos; el segundo, una décima francesa; el cuarto, un romance en eneasílabos; mientras que el quinto, que consta de tres versos decasílabos con acento en tercera, sexta y novena sílabas más un cuarto verso de doce, reproduce un aire de campanilleros. Pues bien, el primer poema incluye como cita el poema de Jorge Guillén «Barba con nido» cuyo aclaratorio subtítulo remite al Hospital de Santiago de Úbeda y, muy en particular, una vez que se lee el poema, al relieve pétreo de su fachada, como decía con anterioridad, un relieve de Santiago Matamoros visto poéticamente en toda su desnudez narrativa, aunque el poeta se fija –«paz y vida sin fin»– en un nido que un ave ha colocado en la gran barba de Santiago. A partir de esta

cita, Carvajal realiza una poética glosa libre, precisamente de tipo guilleniano, para decir con poético humor que en la barba de Santiago no hay posibilidad de que ningún ave anide, aunque sí cabe todo lo demás que Jorge Guillén viera.

El segundo poema, sin embargo, se sitúa muy lejos de la anterior glosa para formular una denuncia de la violencia que los hombres –moros y cristianos– ejercen sobre los hombres:

Poco valen las criaturas
en las barbas del profeta
o a los pies de los caballos,
quebradas como los tallos
de la mies si el odio aprieta.

El poema que sigue, el tercero, continúa desarrollando su anterior denuncia de la violencia, ya sin alusión alguna al referente de Santiago Matamoros. Ahora será una denuncia del generalizado panorama de violencia que reina por doquier, violencia que se extiende y de la que viven algunos –«el mercader distante y su canalla»– con la ayuda y la mentira de religiones y medios de comunicación.

El último poema de este grupo de «Nido de antaño», el cuarto, consta de dos partes. La primera es ocasión para que el poeta proclame, tras su anterior denuncia, el principio de que lo único que triunfa en la historia son, frente a todo rencor, «las victorias de la vida». Así, mientras que se siga cultivando el rencor y su memoria, los que nazcan serán carne «de otra metralla prometida». La segunda parte presenta un apacible escenario natural con el contrapunto de la violencia que el hombre ejerce también sobre el mundo animal simbolizado por una ternera de ojos hondos.

Y el poema quinto constituye una suerte de epifonema con el que el poeta viene a rubricar la histórica ausencia de

paz preguntando al pájaro que hiciera su nido en la barba de Santiago, según leíamos en la cita, con lo que el poema se cierra entroncando circularmente con el principio.

«Aires de Tíscar», la última sección, incluye «Paso de Tíscar», un romancillo en heptasílabos, en el que el poeta ofrece una visión del encontrado paraje de Quesada así llamado, por el que atravesara hacia Granada San Juan de la Cruz, en pleno mediodía de un día de estío.

En cuanto al poema «El río azul», un romance también en heptasílabos, éste toma su clave de la cita machadiana del poema –Antonio Machado visitó Quesada y los altos parajes serranos donde nace el Guadalquivir, dejando huella poética de esa visita– y se inspira en el río que nace en la Sierra de Cazorla y baña el nombre su valle para desembocar en el océano. Nuestro poeta ofrece una visión del río a su paso por Tíscar y bebe de él y con él se funde y con él sueña mientras sigue su curso «remoto, azul, tranquilo».

Y en cuanto al soneto «Tíscar: La nevada», todo quedó dicho al principio de mis palabras cuando una nevada y el poema irrumpieron en el comienzo mismo de mi estudio.

Lluvia en la Quintería

Este largo poema de 116 versos, que el poeta ofrece en tres partes de 31, 36 y 49, respectivamente, fue publicado por primera vez en 1997 e incluido en *Del camino de Andújar* (2002), siendo ilustrado en esta segunda ocasión con una serie de fotografías de un cortijo ubicado en la Quintería, una pedanía de Villanueva de la Reina, pueblo cercano a Andújar, como he dicho. Doy esta explicación con objeto de que el lector repare en que, frente a lo ocurrido con los poemas de la sección segunda del libro, que se escribieron teniendo presente una serie de fotografías, en el caso que nos ocupa las referidas imágenes se tomaron expresamente para ilustrar el poema objeto de nuestra atención.

Esto quiere decir que, para comprender la lógica interna del poema, esas siempre hermosas fotografías no resultan sustantivas, aunque la finca y el paraje rústicos fotografiados sean los mismos que dieron origen a la escritura del poema, lo que queda confirmado por figurar expresamente en el título. Así pues, debemos penetrar en estas largas series de endecasílabos blancos, que se alternan con algunos heptasílabos también sueltos, versos tan trabajados por carecer de rima como aptos para el tratamiento de asuntos de amplio desarrollo,⁵⁸ para aproximarnos a su lógica originaria.

Pues bien, el poeta comienza en la primera parte describiendo una agónica situación de sequía con sus consecuencias más visibles —«grieta de los campos», «suplicio de la rosa», «escuadras, batallones, falansterios / de espinas (...)»— y la ansiosa espera de la lluvia. Esta situación es la que se vive en ese mundo del sediento que es la Quintería, «lugar pequeño que no consta al mundo», lugar de la España seca,⁵⁹ ubicado junto al río grande, el Guadalquivir, antes padre fecundo y hoy sentina, idea que repetirá a lo largo del poema. La Quintería, «un crepitar de grietas y terrones», ansía la lluvia que, por breve tiempo, cae para, lejos de calmar la sed, avivarla. De ahí el título del poema.

En la segunda parte, el poeta se demora en describir esa lluvia y anotar con gran belleza de plásticas imágenes los

58 José Domínguez Caparrós expone a este respecto que, al renunciar el poeta al uso de rima, un importante elemento rítmico, éste se ve obligado a trabajar más este tipo de versos para evitar caer en el prosaísmo, lo que explica que «se tuviera por más difícil que el verso en el que hay rima» (Domínguez Caparrós, 1985: 194).

59 Entre nuestros escritores, Salvador de Madariaga ha sido uno de los que ha descrito con gran precisión, en su deseo de conocer qué sea España entre las Españas, la realidad española en muchos aspectos y, entre ellos, también los del condicionamiento territorial y climático. Por eso, en su ensayo histórico *España*, de 1931, y a propósito de sus climas, no duda en hablar de la España húmeda y la España seca aportando una caracterización tan hermosa como irrefutable.

primeros efectos sobre palmeras, encinas, eucaliptos y tierra cultivada. También fija su atención poética en cómo cae la lluvia sobre el río y cómo todo ese ámbito entra en un «éxtasis de plata» que desaparece con la nube robada por el viento, lo que aviva el clamor y la sed, palabra que repetirá hasta cuatro veces en los dos últimos versos de esta parte:

Porque el éxtasis breve abrió en la carne
más sed de lluvia, de rumor de sangre,
de fruición de los labios, del abrazo,
de la hondura del riego. Y las heridas
que dolían por dentro, por el alma,
sufrían más la sed, la sed, la sed,
la sed. Nunca el hastío.

El poema da un giro en su tercera parte. Ahora, el poeta deja de ocuparse de una realidad exterior y de sus efectos para, mediante cuatro interrogaciones retóricas que se extienden por sendas estrofas, interpelar a un personaje poético enunciado con la segunda persona, habitante de un «país de nieblas» que desde su ventana se asoma a la lluvia y al hastío, acerca de lo que pueda saber sobre lo que sea la sed, el sol, el llanto «de sal que abre las grietas de los labios / y arde en la lengua con blasfemia» y de lo que sea recibir la breve lluvia y verla marcharse. Por eso, le recomienda a dicho personaje que vaya a ese «lugar pequeño que no consta en el mundo» en años de más lluvia, lo que le da ocasión al poeta para describir la Quintería en un periodo de triunfo de la vida. A partir de aquí, el poeta imagina y recrea en su sueño –tal vez recuerda– ese mundo natural en todo su esplendor con detalle, un mundo vegetal y animal, al tiempo que humano, en eficacísimas enumeraciones que hacen del poema un extraordinario lienzo verbal donde, en toda su plenitud, se desarrolla la vida en su esencial elemen-

talidad. Primero se ocupa de los efectos de la lluvia sobre el mundo vegetal,

¡Qué resplandor de flores, qué de frutos,
qué vicioso algodón, cuánta hortaliza,
qué rosas, qué jazmines, qué alegría,
qué despliegue de aromas, qué esmeraldas
en las palmeras, qué grosor de olivas,

Luego, del mundo animal,

qué ruiñeñor en la ribera, cuántos
jilgueros en los cardos florecidos!

Y, finalmente, entra en esa ideal escena poética el ser humano en forma de mujer, en forma de mujer amada que sale al campo y encuentra sus frutos, el sol y la lluvia, los animales

y es toda promisión, toda esperanza,
toda labios de besos y sonrisas,
ella, la tersa amante con terrores
de sed, de sed, y que jamás se hastía.

PARA TERMINAR

Si el previsto comienzo de este estudio se vio truncado por una nevada y por la feliz coincidencia del hallazgo de tan hermoso soneto comentado, su conclusión no se aparta del lógico guion establecido. Se impone poner punto final para invitar al lector a que acceda a tan variada colección de poemas. Al fin y al cabo, estas palabras mías no dejan de ser herramienta de lectura y vía de conocimiento del poeta y de sus poemas para aquel lector que lo estime conveniente. Nada más. No obstante, no quiero hacerlo sin insistir que

está ante un libro que es cancionero de cancioneros, elaborado con las selectas piezas que el poeta ha escrito con el telón de fondo del ancho, variado y a la postre hermoso territorio de la provincia de Jaén, así como inmerso en los espacios de su arte y cultura y en convivencia con algunas de sus gentes, tal como indican no pocas de las dedicatorias de los poemas.

Esta aportación giennense de Carvajal es sólo comparable en calidad a los poemas que Antonio Machado escribiera en ese territorio de la Alta Andalucía donde nace el Guadalquivir «como un sarmiento de cristal», por decirlo con tan plástica imagen carvajaliana de su poema «El río azul». Y quiero vincular expresamente estos dos nombres de poetas porque, como he dejado escrito en otro lugar (Chicharro, 2002), los dos vuelcan su mirada moral y estética sobre la naturaleza y la historia inmediatas y, poetas convivientes y cordiales, esto es, poetas para la vida, sostienen un diálogo con el cielo negado, al tiempo que aun nombrando en su poesía lo inmediato son capaces de trascender esa realidad nombrada.

La poesía de Antonio Carvajal y en particular la recogida en el libro, tan atenta al mundo que le rodea, fruto de su transitar por caminos desviados y de su voluntad de belleza y tan estrechamente relacionada con unos referentes concretos, de los que he dado precisa cuenta en el apartado «*Del condestable cielo*: paisaje exterior», es poesía que, si bien puede ser abordada por el lector en función del inmediato mundo de la particularidad, apunta hacia otro horizonte más ancho. Recordemos lo que afirmaba Carvajal en uno de sus principios poéticos: la vida que, a través de elementos anecdóticos y biográficos, pasa al poema resulta deformada con respecto a lo real al imponérsele una lógica poética. Así pues, a esta poesía a la que se le puede imponer el corsé de una lógica referencial, lo que en verdad necesita es de un

lector capaz de reconocerle una lógica poética, una lógica que está movida, como recojo en la cita del principio, por la defensa y afirmación de la vida y por la denuncia y rechazo del mal.

LA POESÍA DE ARCADIO ORTEGA

*Tengo un poeta aquí –junto a la pena–
que me cruza la vida por derecho.
Mayoral de los campos de mi pecho
me acosa y me derriba y me encadena.*

ARCADIO ORTEGA

APROXIMACIÓN A LA VIDA Y TRAYECTORIA LITERARIA DE ARCADIO ORTEGA

«Humana cosecha del 38»

Si Arcadio Ortega piensa que, en su caso, tal vez la poesía no sea más que el hilo de su vida (v. «La poesía», en *Existir en las horas*, de 2005), no deberíamos dejar de lado la lectura de sus poemas a la hora de esbozar esta aproximación biobibliográfica por cuanto en ellos, a pesar de ser resultado de una construcción en un espacio de naturaleza ficcional y venir a cumplir una función estética antes que de conocimiento, este poeta acude a la conciencia y su memoria en clave de verdad. Pues bien, esa lectura me ha dado, para empezar, el título de este apartado por cuanto, y éste es un dato decisivo, nuestro escritor fue un niño nacido durante la guerra civil, cuyos infantiles años resultaron desespe-
ranzados; además de los de su juventud, vividos en la dura posguerra. Si leemos los poemas,⁶⁰ entre otros, «Origen», «Infancia», «Infancia irremediable», «Humana cosecha del 38» o «Juventud inasible», comenzaremos a conocer, eso sí, del modo en que se conoce en poesía, rastros de su con-

60 La sección «Inventario de las horas» de *Existir en las horas* (2005) reúne no pocos textos poéticos de interés en este sentido. A la misma pertenecen «Infancia irremediable» y «Juventud inasible». Por su parte, «Origen» forma parte de *Los bordes de la nada* (1978); «Humana cosecha del 38», de *La hora del té* (2007); e «Infancia», de *Estelas en la mar* (2015).

ciencia del despertar a la vida más allá de los datos, necesarios siempre, dada la alta densidad semántica de la misma. Versos como «Fue una infancia infeliz y atormentada», «Teníamos la edad, pero no éramos niños» y «La juventud me resultó inasible / por más que me durmiera amoroso entre sus brazos» nos ponen en situación para empezar a hablar de su trayectoria y vida.

Arcadio Ortega Muñoz, único hijo del matrimonio formado por Arcadio Ortega Ruiz y Josefa Muñoz Rivas, nació en Granada el 28 de agosto de 1938, en la casa número 17 de la calle Águila del barrio de la Magdalena. Cursó estudios en su ciudad natal, los de bachillerato con los Hermanos Maristas tras un breve paso por el Colegio de los Escolapios –v. «El intento», primera estrofa, de *Ocaso de Granada* (2000), donde lo evoca–, y los de Perito Mercantil y Profesor Mercantil en la Escuela Profesional de Comercio, además de los de Graduado Social en la Escuela Social, estos entre 1957 y 1961. Durante los años de formación mantuvo una intensa actividad cultural y literaria, en consonancia con el proceso de recuperación que en este sentido estaba dándose en la ciudad tras los primeros lustros de posguerra y la sombra por toda Granada del asesinato de Federico García Lorca. Basta leer lo que a este respecto afirma Andrés Soria Olmedo:

La década siguiente [la de los cincuenta] registra un mayor respiro, siempre dentro del orden férreo de franquismo. El paisaje se vuelve más poblado de grupos y actividades. Son los años que José Fernández Castro caracterizó como de «inquietud creadora bajo el cielo de Granada» [...] y Antonio Aróstegui, más recientemente y con cierta exageración, década de la «vanguardia». (Soria Olmedo, 2000: 56; v. Aróstegui, 1996; Correa Ramón, 1999: 32 y ss.; Guillén, 2003, entre otros).

Pues bien, así lo pone de manifiesto su pertenencia a los consejos de redacción de las revistas *Actualidad universitaria*, del Sindicato Español Universitario (SEU); *Hermes*, de la Escuela Profesional de Comercio; *Antorcha*, de Derecho; y *Justicia social*, de la Escuela Social. El joven estudiante Arcadio Ortega llegó a dirigir incluso la revista radiofónica universitaria *Gaudeamus*, ofrecida por la emisora sindical La Voz de Granada. Cada curso y desde octubre, los viernes por la noche, tras la lectura del editorial, redactado para cada programa por nuestro escritor –algunos de estos textos le ocasionaron no pocos desencuentros y disgustos con los responsables de la emisora y funcionarios del régimen–, se sucedían intervenciones de corresponsales en distintas facultades, crónicas, entrevistas, canciones e incluso una sección poética que, con el nombre de «Claro de luna» y la voz de Esperanza Clavero, cerraba el programa.

Vocación literaria y actividad profesional

Concluidos sus estudios, en 1961, Arcadio Ortega se trasladó a Madrid para trabajar en el Banco Ibérico. Desde entonces, ha venido desarrollando dos principales frentes de actividad: el profesional, relacionado con actividades directivas del mundo bancario; y el de la creación literaria, tanto por la vía de la poesía como por la de la novela, sin que llegue a faltar una sostenida labor ensayística expresada durante años tanto por la vía del periodismo literario como por las de opinión e información económicas,⁶¹ labor periodística esta última pareja a la propia de su profesión que, en su caso y sin que esto suponga rebajar en un ápice la importancia que para él tiene su labor literaria, no puede considerarse un segundo oficio en el sentido que le da Celaya en su artí-

61 A partir de 1974 escribe en *Información de Andalucía* y, desde 1990 a 2004, mantiene una colaboración periodística regular en los diarios *Ideal* y *Córdoba*, además de en la revista *Andalucía Económica*.

culo «El escritor y sus medios» (Celaya, 1958) y en *Inquisición de la poesía* (Celaya, 1972: 23-29), lo que Enrique Martín Pardo ha subrayado en una semblanza del escritor de inequívoco título: «Un ejecutivo en la Academia». Escribe allí:

La historia de la literatura universal está llena de ejemplos de escritores que se han ganado la vida dignamente en trabajos muy poco o nada relacionados con ella. Dentro de este grupo, me han llamado siempre la atención tres grandes nombres: Franz Kafka, James Joyce y T. S. Eliot [...] En nuestro país –y para dar un ejemplo cercano a nosotros–, el recientemente fallecido y finísimo poeta y prosista, José Antonio Muñoz Rojas, estuvo 28 años al frente de la Sociedad de estudios y publicaciones del banco Urquijo de Madrid [...] Arcadio Ortega Muñoz ha trabajado toda su vida como director de diferentes sucursales bancarias y se ha jubilado, después de dirigir, durante más de trece años, la Fundación Escuela de Negocios de Andalucía. A pesar de estos trabajos tan absorbentes, le ha dado tiempo de crear una extensa obra en prosa y en verso [...] (Martín Pardo, 2010: 92).

Así, tanto la vía profesional como la propia del escritor han coexistido en su caso e incluso se han imbricado como demuestra la trilogía de novelas sobre el mundo de los negocios a la que ahora me referiré. Como queda dicho, entre 1961 y 1965 y por razones de su trabajo en el banco, establece su domicilio en Madrid, ciudad que junto a Sevilla y por supuesto Granada –una Granada indeleble la de su mundo interior que mana una y otra vez en poemas y novelas–, va a alcanzar un alto protagonismo en su obra literaria. Estos años serán importantes también en su formación, por cuanto entre 1963 y 1965 realizará estudios de sociología

en el Instituto Balmes del CSIC; y también lo serán para su vida personal, ya que en 1964 se casará con María Gloria Reinoso Ceballos, con quien ha tenido cinco hijos. En Madrid, además, entre 1964 y 1965, mantuvo una colaboración con el semanario madrileño *Signo*, precisamente la etapa más crítica de esta publicación periódica de Acción Católica, que desaparecería en 1967 (Montero García, 2005: 34), en el que se ocupó junto al que llegaría a ser un reconocido director de cine, José Luis Garci, de su página de cine y teatro. Esta ciudad, como decía, sí ha dejado su marca en la hoja de vida de nuestro escritor –en algunos poemas de manera abierta como no pocos de la sección «El fondo del espejo» de *Los bordes de la nada*; «Madrid en el recuerdo», de *Existir en las horas*; o «Sésamo», de *Estelas en la mar*– y se ha alzado con cierto protagonismo en algunas de sus novelas como, por ejemplo, en su novela *El retorno de las rosas* –también en el citado libro *Los bordes de la nada*–, en donde la gran ciudad es mostrada en su crudeza al tiempo que le sirve para plantear en su narración asuntos que la vida en ella siempre suscita: el contradictorio par hombre y masa, persona y despersonalización, mundo interior y exterior y soledad y anonimato, etcétera. Lo mismo ocurre en el caso del poema VI, de *Los bordes de la nada*

Los años sevillanos de Aldebarán y primeros libros de poesía

Entre 1966 y 1969, también por motivos de trabajo en la misma firma financiera, establece su domicilio en Zaragoza, ciudad esta que va a dejar escasa huella en su obra literaria frente a lo que va a suponer Sevilla, la siguiente en su peripecia vital y profesional –trabajo en el banco industrial Bankunión, esta etapa de su vida se inicia en 1969 y concluye en 1976–, ya que va a ser la que le dé ocasión de darse a conocer como poeta y algo más: que su voz poética pase a ser considerada desde entonces una de las más singulares

que representan a la poesía andaluza de los años setenta surgida de la alianza entre Granada y Sevilla,⁶² los dos ejes de cultura que vertebran Andalucía, lo que tal vez ayude a comprender el interés de nuestro escritor por los andaluces y lo que podríamos llamar lo andaluz, algo que comparte con, entre otros, el poeta de su grupo José Luis Núñez, tal como señala Carlos Murciano (1975) y al que no en balde Arturo del Villar lo considera «un poeta para despertar a Andalucía» (Villar, 2015), ya sean en su concreción sevillana o granadina, sin olvidar la proporcional totalidad que representan las provincias que conforman Andalucía en su libro *Andaluces con paisaje*, de 2003. En todo caso, el escritor ha dejado en un poema, «Retorno», de *La hora del té* (2007), el reconocimiento de Sevilla y casi el olvido de Zaragoza. Así pues, la etapa sevillana de su vida resultó decisiva para darse a conocer como poeta en un momento ya de madurez personal –su primer libro, *Existir es el verbo*, es editado por Ángaro⁶³ de Sevilla en 1970, grupo del que pasa a formar parte⁶⁴ y para crear en 1972, junto a los

62 No extrañará saber en este sentido que José Cenizo Jiménez se haya ocupado de nuestro poeta granadino en su estudio *Poesía sevillana: grupos y tendencias (1969-1980)* (Cenizo Gutiérrez, 2002, *passim*); tampoco, que sea incluido en antologías como la titulada *Andalucía en el testimonio de sus poetas*, de Manuel Urbano Pérez Ortega, de 1976; *Ángaro (1969-1994). Veinticinco años de poesía en Sevilla*, de Miguel Cruz Giráldez (1994); estudiado en el libro *Narrativa andaluza fin de siglo (1975-2002)*, de Francisco Morales Lomas, de 2005; e incluido en el panorama sobre la cultura andaluza, general y literaria, de Antonio Ramos Espejo (2007: 14), entre otros.

63 En esta colección publicará además *Cuando la mar se vuelve fría*, en 1975, y *El fondo del espejo*, en 1991.

64 Según la nómina que incluye en los preliminares el número 16 de la colección, al grupo pertenecían, además de nuestro poeta, Antonio Luis Baena, Manuel Barrios Mesero, Sebastián Blanch, Demetrio Castro Villacañas, Concepción Fernández Ballesteros, Manuel Fernández Calvo, Tertulino Fernández Calvo, M^a de los Reyes Fuentes, Rafael Laffón, José Molero Cruz, Mariló Naval, José M^a Requena, Pedro Rodríguez Pacheco, Juan de Dios Ruiz-Copete, Rafael de la Serna y José Luis Tejada.

poetas José Luis Núñez y Roberto Padrón, la editorial y colección poética *Aldebarán* (v. Cenizo Jiménez, 2002: 154-181), en la que vieron la luz más de medio centenar de libros poéticos, además de otros libros suyos como los titulados *Casta de soledad* (1972), donde hace un canto al amor y a cada uno de los hijos tenidos hasta ese momento, además de proclamar su humana condición al ser de la estirpe de Adán; *Ángeles sin sexo* (1974), divertimento poético en el que Eros alcanza un constante tratamiento, al igual que en sus novelas últimas *Ayer cumplí 89 años* (2009) y *Acosos de mujer* (2014). En 1974 comienza a colaborar con regularidad en el diario *Informaciones de Andalucía*. Ese mismo año gana el premio «Virgen del Carmen» de la Presidencia del Gobierno con *Cuando la mar se vuelve fría*, publicado al año siguiente, unitario libro que desarrolla varias formas poéticas con el referente de un pueblo de pescadores en el litoral andaluz. Pero esta nueva publicación vino a coincidir en la práctica con la conclusión de lo que se había revelado como una etapa vital fundante suya en cuanto a la creación y actividad poéticas. El grupo, colección y premio poéticos Aldebarán, tan dinamizadores de la vida literaria sevillana de los setenta y tan abierto al resto de los poetas españoles, iba a perder al menos presencialmente a uno de sus más activos miembros ya que Arcadio Ortega regresaría a su Granada natal en 1976. En todo caso, con la prematura muerte del poeta José Luis Núñez pocos años después, en 1980, llegaría su desaparición. No obstante, aún tendría ocasión nuestro poeta de sumar a su querida colección desde Granada dos libros más y ambos de orientación y sentido bien distintos: *Los bordes de la nada* (1978) y *Notas para un libro de ausencia* (1979).

El corazón manda: Granada

Si en su sevillano segundo libro, *Casta de soledad*, Arcadio Ortega incluye en su segunda parte un poema titulado «El poeta pide un hueco en su tierra», puede imaginarse el latente deseo que tendría nuestro poeta de regresar a la misma. Pues bien, este deseo pudo verse cumplido por razones de su trabajo. Así, el Banco Industrial del Mediterráneo fue la entidad en la que comenzó a trabajar en Granada de 1976 a 1988, en plena transición política, apasionante periodo de la reciente historia de España, en los órdenes político, social, cultural y económico, del que nuestro escritor alimentará las historias de algunas de sus obras, muy especialmente las de novelas como *Evasión de capital* (1979), la que inaugura su aportación a este género, y *Candidato independiente* (1993). Van a ser por lo demás años intensos en lo literario y lo profesional.

En la vía literaria, conviene anotar que en 1978 ven la luz *Los bordes de la nada*, libro de poesía de lucidez y tonos existenciales, y el primero de sus libros que llevan en el título el nombre de la ciudad, *Biografía de la luz en Granada*, cuyos sonetos cantan las luces de Granada en su gradación desde que raya el día hasta que anochece. En 1979, tras *Evasión de capital*, su primera novela, como decía, aparecida en Ultramar Editores de Barcelona, *Viento del sur* gana el premio «Almería» de Novela de la Caja de Ahorros de Almería que será publicado por Pareja Editor de Barcelona ese mismo año. 1979 va a ser un año de abundancia pues ve la luz también un libro de poemas, *Notas para un libro de ausencia*, en el que se funde el amor y su ausencia con una desgarradora conciencia del paso del tiempo. Dos años después, en 1981, *A nuestros muertos*, ahora retitulado *A nuestros poetas muertos*, obtuvo el premio García Lorca de la Universidad de Granada, libro en el que rinde homenaje a las

más hondas voces de la poesía española y que aparecería en 1982.

Entre los años que van de 1982 a 1991, no vuelve a publicar ningún otro libro, lo que no quiere decir que interrumpiera su labor creadora. En el aspecto de su profesión, cabe destacar su cambio a la Caja Rural de Granada, sociedad cooperativa de crédito fundada en 1970, en la que trabajará entre 1988 y 1990. La siguiente etapa profesional, desde 1992 a 2004, queda vinculada a la Escuela de Negocios de Andalucía como director de esta. Y al periodismo de opinión que ejerce en los diarios *Ideal* de Granada y *Córdoba*, además de en la revista *Andalucía Económica*. Pero antes, en 1991 da a la luz *El fondo del espejo*, libro donde el poeta se mira en el espejo de la memoria, percibe la soledad de Dios y siente la derrota y angustia vitales. Seguirán nuevas publicaciones. Así, en 1993, la novela *Candidato Independiente*, donde indaga en la toma de conciencia política; en 1997 el libro de poesía *Granada: Crónica de un desguace*; la novela *El Hijo del Presidente* en 1998; más dos nuevos libros en 1999, *Café suizo*, colección de relatos y narraciones breves, y *Granada a cinco voces*, recopilación de textos sobre temas locales. En 2000, edita el poemario *Ocaso en Granada* que, al igual que el citado *Granada: Crónica de un desguace*, se nutre de una poesía meditativa sobre la absurda plenitud desde un hondo intimismo. La primera década del nuevo siglo la comienza nuestro escritor con la misma intensidad creadora y de publicación. Los títulos, en su variedad genérica, se suceden sin pausa. Es el caso de su novela *Los juguetes del yuppi*, de 2001, que forma parte, como sabemos, de la trilogía ya nombrada; también de su novela lírica *El retorno de las rosas* (2002), una inmersión en la iniciación, bohemia y muerte de un escritor.

Académico, nuevos libros y primera suma poética

Arcadio Ortega fue nombrado académico de número de la Academia de Buenas Letras de Granada, a propuesta de la Comisión gestora, el 20 de febrero de 2002 y fue elegido el primer presidente de dicha corporación granadina el 29 de abril de ese año, día de la constitución de la Academia, cargo ejercido hasta 2008, año en que se produjo su paso a la condición de académico supernumerario. Ha desarrollado en la misma una importante labor de consolidación institucional y de creación de las colecciones de discursos y de Mirto Academia para la publicación de obras de creación y estudios literarios de sus miembros, entre otras aportaciones. En dicha Academia, el día 21 de octubre, leyó su discurso de ingreso titulado *La Academia de Buenas Letras de Granada en el mundo de las Academias*. Ese mismo año aparece publicada su novela *El retorno de las rosas*. En 2003 ven la luz otra novela, *El silencio de Laura*, cuya historia desarrolla el mundo interior del protagonista como crisol de experiencias vitales y estéticas cifradas en el amor y en el universo de la cultura, y *Andaluces con paisaje*, un conjunto de relatos basados en personajes históricos de diversas épocas. Pero será en 2004 cuando se publique su primera suma poética. Se trata de *Áncora del tiempo (Poesía, 1970-2000)*.

Con posterioridad, han visto la luz tres libros poéticos más: *Existir en las horas* (2005), *La hora del té* (2007) y *Estelas en la mar* (2015). En el primero, el poeta establece en meditativos versos de larga factura un diálogo entre el hombre y el tiempo en sus más plurales formas siguiendo la huella de Antonio Machado. En el segundo, reúne respectivamente en sus tres partes poemas de tema amoroso, poemas sobre la poesía y la creación artística y, por último, poemas de tono meditativo y alcance existencial. En el tercero, que consta de cinco partes donde el poeta ordena sobre todo su

producción poética de los últimos años, continúa las líneas trazadas por su poesía inmediatamente anterior. También, en 2007, publicará la novela *El testamento*, que fue bien recibida por lectores y críticos literarios.

Hacia el momento actual

El 6 de octubre de 2008 lee su discurso como académico supernumerario titulado *Intrahistoria de la Academia de Buenas Letras de Granada en su primer sexenio* y el 27 de octubre dicha Academia lo nombra presidente de honor. En 2009 recibe la Medalla de oro al mérito por la ciudad de Granada otorgada por el Ayuntamiento de la ciudad. Ese mismo año publica la novela *Ayer cumplí 89 años*. En febrero de 2010 el Consejo de Patronos de la Fundación Agua Granada lo nombra director-gerente de la misma, fundación en donde va a desarrollar una notable actividad cultural relacionada con la literatura, entre otras artes. Tras dejar esa responsabilidad, pasa a ser asesor de cultura de la Diputación provincial de Granada en 2012, cargo del que dimite a los pocos meses por desacuerdo con el sistema de gestión de esa área de actividad.

En todo caso, de lo que nunca ha dimitido es de la creación literaria. Aquí quedan para corroborarlo los últimos títulos de sus libros, dos novelas y uno de poesía: *Los tres lectores de Paula* (2013), en la que continúa con las preocupaciones por indagar narrativamente en el amor en la edad proveyta, *Acosos de mujer* (2014) y el ya nombrado *Estelas en la mar* (2015).

LA OBRA EN VERSO

De Áncora del tiempo (Poesía, 1970-2000) a Poesía. Obra completa: *aspectos generales*

Cuando en el año 2004 Arcadio Ortega se decidió a publicar una suerte de adelantadas poesías completas con el título de *Áncora del tiempo (Poesía, 1970-2000)*, libro que suscitó el interés de la crítica (v. Vellido, 2004; Chicharro, 2004b; y García Tejera, 2004), puso a los doce libros reunidos unas palabras de presentación para que el lector supiera de antemano lo que allí se contenía y el sentido general que para él como autor tenía el conjunto de su obra poética. Ahora bien, esa presentación no sólo informa acerca de su poesía, sino que permite adivinar los rasgos de una personalidad creadora, además de esas ciertas claves de su concepción del fenómeno de la creación poética que, como se irá viendo, no ha cambiado en relación con su poesía última. El conocimiento de estos aspectos no es menor. Es más, creo que resulta imprescindible para un buen número de lectores, si es que éstos quieren no sólo leer para sí, sino que elaboran su lectura teniendo presentes ciertas reglas de juego que han guiado la creación, pues no en balde toda obra artística responde a un acto intencional.

El muy hermoso título de esta apretada gavilla de esos siempre hijos únicos que son los poemas, *Áncora del tiempo*, está tomado precisamente de uno de los poemas de su segundo libro, *Casta de soledad*, donde el sujeto poemático se siente anclado a la sombra de sí mismo entre preguntas y recuerdos, sin viento para las alas que le ayude a emprender su vuelo. Se trata de un yo verbal que se mueve en el escenario del poema para decir la verdad de su ficción y del que el poeta palpa sus límites como en el caso de en «Inevitablemente distinto», de *El fondo del espejo*. Pero, según creo, este título invita a una interpretación más ancha, pues de hecho sugiere que los poemas son los elementos que a su modo sujetan en su materialidad el fluir del tiempo, que el poeta define como la forma cancerosa de la muerte en uno de sus versos, el transcurrir de la vida que se va perdiendo como

desaparece el agua entre nuestras manos. Así pues, este libro ofrece a los lectores las solas y quietas anclas de los poemas que guardan en la red de sus signos verbales el transcurrir de una vida y su sueño. Se trata de más de doscientos cincuenta poemas que, escritos en clave de sinceridad, son fruto de un tiempo presente vivido por su autor como cruce de un pasado y de un futuro siempre incierto. En fin, se trata de más de doscientos cincuenta cuatro poemas rescatados del fuego de los días sucesivos y de su sueño, nacidos de los paradójicos sentimientos de plenitud y de vacío en los que andamos instalados y para siempre los seres humanos capaces de no desviar la mirada del fondo del espejo. Y no otra cosa es un poeta.

Esto explica que su autor dejara entonces los poemas tal como fueron escritos en su momento. No ha querido modificarlos ni intervenir sobre ellos. Son para él signo de lo que ha tenido vida y para nosotros, los lectores, ocasión de provocar su vivificación y sentir unas determinadas experiencias estéticas. Aquí radica la grandeza de los artefactos literarios. Por otra parte, esta actitud resulta bien elocuente de cuál puede ser su poética y de cuál es la actitud que mantiene con respecto a la vida literaria. Como uno de sus maestros, Antonio Machado, al que le dedica un emocionado soneto en *A nuestros poetas muertos* y del que toma el título de su último libro, nuestro poeta nunca persiguió la gloria. Tal vez sí dejar en la memoria de los hombres que así lo quieran su canción. Así lo reconoce con franqueza en uno de los párrafos de su presentación:

Son poemas, por hijos de su tiempo, intocables y auténticos. Por eso, serían otros, ya todos tan distintos, si adaptara su estampa a este instante en que, incluso, es dispar el hombre que ahora habla [...] son hitos de continua nostalgia, presentes en la niebla que se eleva y

me cubre –escribe Arcadio Ortega– cuando pronuncio amor, cuando hablo del tiempo, de la muerte o de fríos o de la vez aquella en que amé los suicidios como una salvación que estaba entre las rosas, muy cercana a la mano. (Ortega, 2004).

Su afirmación no puede quedar más clara como muy claras quedan expuestas las principales líneas temáticas que se desarrollan en sus textos poéticos, hasta 2004 y por supuesto hasta hoy mismo: el amor, el tiempo, la muerte y el frío que no pocas veces abraza toda existencia, además de la poesía misma como se encuentran ejemplos en casi todos los libros cuando no secciones completas.⁶⁵ En el poema «Amén», de *Estelas en la mar*, parece enumerarlas.

Precisamente, M^a del Carmen García Tejera ya señaló la sorprendente unidad de la poesía de Arcadio Ortega en lo que concierne a sus claves fundamentales:

el problema de la existencia humana (la duda, la soledad, el vacío, el dolor...; en definitiva, la lucha por vivir y por saberse vivo) y –como corolario del principio anterior– la obsesión por el tiempo: por recuperar, no el tiempo perdido, sino esos acontecimientos sucesivos que, con mayor o menor intensidad, han configurado su vida. (García Tejera, 2004).

65 En el caso de sus tres últimos libros de poesía, que abarcan los últimos quince años de creación, entre 2001 y 2015, incluye secciones donde da cabida a no escaso número de poemas metapoéticos. En el caso de *Existir en las horas*, la primera sección se titula «La hora de los versos», constituido por siete poemas; en el de *La hora del té*, «Sombras en el lienzo» incluye poemas como «Letra a letra» y «El poema», además de otros dedicados a escritores y artistas; y en el de *Estelas en la mar*, la sección «El verbo hecho verso» suma un total de once poemas donde la poesía es objeto de la poesía.

De eso y no de otra cosa habla, con sus respectivas modulaciones, su poesía a lo largo y ancho de estos años, esto es, una vida entera que se debate entre el placer y la muerte; una vida entera para cantar al amor y a la muerte, a *eros* y a *tánatos*, los elementos que conforman la irresuelta ecuación de la vida de los hombres y el motor de nuestra existencia a través de las múltiples caras en que se manifiestan tales elementos nucleares: el amor-amistad y el amor carnal frente al desamor, la plenitud de sentirse vivo y la experiencia de la finitud y la soledad, el placer más hondo y la más honda angustia vital a un tiempo y la alegría y la pena. Esto explica la coincidencia de la crítica que se ha ocupado de su obra en señalar una raíz existencialista con dos vertientes que resume el escritor:

aquella que pasa por el estadio debatido entre la desolación y el desencanto, a la cual pertenecen sus poemarios *Existir es el verbo*, *Los bordes de la nada*, *A nuestros muertos*, *El fondo del espejo*, *Granada: crónica de un desguace* y *Ocaso en Granada*, y aquella otra parcela donde cultiva su poesía amorosa, conformada por sus libros *Casta de soledad*, *Ángeles sin sexo* y *Notas para un libro de ausencia*. Así mismo, vierte esa toma de conciencia existencial, en sus obras testimoniales *Cuando la mar se vuelve fría*, *Biografía de la luz en Granada* y *Alpujarra. Fuente de luz*, y la reflexiva intuición en la tercera edad con *Existir en las horas*, *La hora del té* y en su última obra *Estelas en la mar*.

Dicho esto ¿cómo caracterizar en unos cuantos rasgos definitorios la poesía de Arcadio Ortega sin caer por ello en una devaluación de la unicidad artística que es todo poema? Aunque esta tarea tiene sus riesgos, como queda dicho, y nos orienta a una simplificación, merece la pena hacerlo con objeto de que el lector interesado se haga una idea de

la misma. Pues bien, para empezar, diré que esta obra poética es obra de madurez —el poeta, dicho queda, nace a la poesía en Sevilla, en 1970, en un momento relativamente tardío de su vida— que se instala en la inmediata tradición de los poetas del medio siglo con la conciencia de vivir un renovador tiempo en todos los órdenes de la vida. Se trata de una poesía con la que su autor ya indaga fuera o palpa en su mundo interior, lo que explica la abundante presencia de poemas que podemos llamar de la conciencia, como el extenso «El fondo del espejo», de su libro *Granada: crónica de un desguace*, donde en un verso se refiere a «la existencia del ser y su tragedia». Se trata, pues, de una poesía diurna y esclarecedora que evita consecuentemente todo hermetismo y se instala en el centro de los días, en lo que pasa y no pasa de una vida, ya oteando la brisa de Dios ya cantando su dulce y verdadero amor ya denunciando la farsa de la vida humana ya defendiendo su verdad y belleza ya uniendo en unos mismos versos el sentimiento de plenitud y la conciencia de la muerte ya mirándose fijamente en el espejo de la inmensidad del mar ya poniéndose inquisitivo y existencial ya vistiendo de luto las palabras cuando habla de poetas que nos dejaron ya llenando sus poemas de versos otoñales y nostálgicos o mirando con ellos un ocaso en Granada, la ciudad que ha marcado, y para siempre, su existencia y que lleva al título incluso de algunos de sus libros, como se ha visto. Se trata de poemas de amor, del tiempo, de la muerte y del frío que no pocas veces abraza toda existencia.

Por lo que respecta a algunos aspectos de su uso poético de la lengua y, en ella, de las autoimpuestas formas métricas y estructuras rítmicas que condicionan la factura de todo poema, nuestro poeta que, como afirma Carlos Murciano, posee un verso «de buen cuño pues nace bien dotado de su intuición rítmica» (Murciano, 1975), hace un eficaz y abundante uso del versolibrismo de nuestro tiempo que

alterna con los sonetos y ciertas estrofas de cuatro versos, entre otros metros y versos polimétricos, con no escasa presencia de heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos. Prefiere los versos de larga factura por ser aptos a una poesía esencialmente meditativa que deriva en un discurso en el que se concitan a un tiempo un hondo lirismo y un modo que se quiere narrativo –sobre todo en algunos de sus últimos libros, en los que la disposición gráfica de los poemas, en sus respectivas partes en cursiva y en redonda, nos induce a considerarlo así–, siendo este uno de los rasgos más originales de esta poesía. Esto explica la presencia de determinadas voces en sus poemas y no sólo la dominante del sujeto poemático, trasunto del poeta, estando incluso presente en no pocas veces el lector como tal personaje poético, un modo de tender la trampa verbal que concluirá en lo que es un proceso de lectura basado en la identificación. Algunos de sus lectores más destacados, como es el caso del poeta Rafael Guillén, han subrayado su estilo directo y sugerente en sus novelas y relatos, además de su «riqueza de lenguaje e imaginación en su poesía» (Guillén, 2010: 90). Por su parte, Francisco Gil Craviotto apunta a que su estilo guarda una estrecha relación con el género de que se ocupe, dado el carácter polifacético de su obra, yendo desde un neobarroquismo a un estilo llano, siendo un prosista y poeta que nos llena de interés (Gil Craviotto, 2000).

Existencia y soledad, amor y erotismo en su poesía, para empezar

Existir es el verbo, de 1970, como ha quedado escrito, es su primer libro –once poemas en total– aparecido en un momento ya de madurez personal, con sus poemas fechados y su ritmo ágil sometido a determinadas regularidades y formas métricas, el soneto en tres ocasiones, en los que indaga –«Consciente» o «Historia» son títulos de poemas

relevantes en este sentido— en las claves de la existencia y la búsqueda de sí mismo. M^a del Carmen García Tejera afirma a este respecto lo siguiente:

En efecto, el título de su primer libro —*Existir es el verbo*— nos informa ya de cuáles van a ser las bases sobre las que construye su poesía. El poeta toma conciencia de su existencia en el mundo: se palpa, mira a su alrededor, y descubre que el presente —tan fugaz— es capaz de condensar su pasado y de entreabrirle las puertas al futuro. (García Tejera, 2004).

Con este título da así comienzo a su vida pública de poeta y, más en concreto, con el poema titulado «Hoy», en el que como Jaime Gil de Biedma en «En el nombre de hoy» o en el de Ángel González «Aquí, Madrid, mil novecientos cincuenta y cuatro, un hombre solo», inicia un balance de su vida: «Hoy, / quince de marzo de un año en primavera / me pongo a hacer balance.». Tras tres citas tomadas de Manuel Alcántara, Rafael Guillén y José Luis Tejada, con las que nombra un humano espacio de desolación, y un breve poema liminar, ofrece diez poemas con los que nombra el drama de la existencia:

Poemas sin rima, aunque sí bien ritmados, intercambian la voz cantante con unos sonetos de musicalidad muy hermanada con las verdades hondas que el poeta ofrece a flor de vida, al son de la más difícil elegancia: la de saber decir como quien habla a solas en qué consiste el drama de la existencia [...]. (Requena, 1971).

Con *Casta de soledad*, de 1972, su segundo libro, inició su aventura editorial la colección Aldebarán, de la que dará cuenta Rafael Laffón en la misma crítica que le depara con las siguientes palabras:

«Nace Aldebarán para sumarse a la constelación poética de Tauro, a esta piel de toro hispana y atlántica. Sus destellos son para todo el firmamento que arropa ambas orillas de su lengua» [...] Nace «Aldebarán», repetimos nosotros, y para dar fe de ello, para testimoniar tan feliz alumbramiento, he aquí su primer título, que firma Arcadio Ortega Muñoz [...] *Casta de Soledad*, título a que nos referíamos, responde a esa intención de sus directores, y que no es otra sino la de una valiente, decisiva apertura a los valores juveniles, a esas «gargantas frescas» que se anuncian. en sus propósitos iniciales. (Laffón, 1972).

Pues bien, este nuevo título, con el que vino a consolidar su voz poética –figura ya agotado en el listado de libros publicados y en prensa incluido en el número 7 de la colección–, consta de tres secciones y un total de treinta y dos poemas, en los que nombra con sorprendida hondura y sencillez el amor y los frutos de los hijos, al tiempo que se remonta a la stirpe de Adán para proclamar su conciencia de sí mismo y decir su soledad al cabo, de lo que se desdice en su posterior libro *Los bordes de la nada*, de 1978. La primera parte, en la que predomina el uso del alejandrino y formas estróficas de cuatro versos, es un canto al amor y al nacimiento de cada uno de los hijos y al anuncio del que ha de llegar, concluyendo el poema dedicado al tercer hijo con la siguiente estrofa:

Si me duele el espejo es porque me avergüenzo
de traerlos a un mundo para adultos vencidos.
Donde el llanto es bandera, la esperanza un recuerdo,
y nacer, el capricho de un amor compartido.

La sección segunda, que incluye diecinueve poemas, da cauce a una poesía variada en sus formas y motivos temáticos. En la misma se alternan versos de arte mayor y menor con la presencia de algunos sonetos. Allí da cabida a textos en los que el poeta tanto proclama su humana condición, al remontarse a la estirpe de Adán, origen y causa de su casta, una casta de soledad. Llama la atención entre estos poemas algunos claramente metapoéticos como el titulado «En postura de palabra», al que pertenecen los siguientes versos:

Y cuando las palabras cristalizan
traspasando la brisa de los labios
para decir amor, o soledades,
u otras cosas fugaces al estilo,
un vuelco da la noria de mis sueños.
Entonces vibro, y lluevo, y me deshago,
porque ya la palabra se ha fundido
como una brizna de vacío al tiempo.

Para decir, en efecto, amor o soledades, le sirven los poemas. También para expresar la necesidad de trascendencia («Crezco vertical y pobre»), nombrar la incertidumbre o el hueco tan profundo que es un hombre como en «Me he llenado de amor». Esta parte incluye, además del escrito en Sevilla y con el que apunta a Granada, «El poeta pide un hueco en su tierra», un poema de inequívoco título, «Juan Lobón», que es homenaje a la novela *El mundo de Juan Lobón* (1967), de Luis Berenguer (1923-1979), al que va dedicado, y canto de la radical libertad humana. En las siete estrofas, con versos ágiles, desarrolla sobre Juan Lobón, ente de ficción que se alimenta de la historia del furtivo José Ruiz Morales, alias «Perea», una larga etopeya que, a la postre, es canto de la libertad que tal personaje encarna. De ahí que concluya el poema así:

Tenía solo el ansia,
la pasión tempranera,
de dormirse a la sombra de tanta libertad.

El libro se cierra con una tanda de doce poemas amorosos que nutren la tercera parte, en los que se cantan desde el lugar del nacimiento de la amada hasta su nombre y ojos y cuerpo, pasando por las distintas maneras de mostración del amor y la unión de los amantes, con la inclusión de un poema de alba, una canción al alba, un soneto, pero no de lamento por la separación de los amantes como en la lírica tradicional castellana, sino de celebración del amor como leemos en los tercetos:

Tu despertar es nieve que se eleva
besando surcos tiernos y escarchando
de besos siempre vivos la alborada.

Tu cuerpo es remolino. Siempre Eva
de mi ansiedad. El alma acurrucando
mientras te nombro amor de madrugada.

Frente a los poemas desolados presentes en las anteriores secciones, los aquí reunidos vienen a consagrar la idea del amor como restitución del paraíso perdido para quien se siente de la casta de Adán.

Ángeles sin sexo, libro bien recibido por la crítica (v. Bonachera, 1974; Murciano, 1975) es el llamativo título de su unitario tercer libro, de 1974, número 22 de la colección Aldebarán, un delicioso divertimento en el que el dios Eros alcanza su más claro triunfo poético y cuya apelación a la muerte es en todo caso la que pueda provenir del placer:

Morir. Y no de amor
sino de gozo.
Acabar en el tálamo
la vida.

Para comenzar, el poeta pone al frente un paratexto revelador: «Este libro se ha escrito como liberación y divertimento. Por aquello del tedio y su costumbre». Consta de veinte extensos poemas dispuestos del siguiente modo: un poema liminar de vitalista celebración del cuerpo y del goce de «solamente la carne», dieciocho más precedidos de una cita que da pie a la elaboración del texto poético a modo de glosa —«De noticias eróticas que ondean los diarios»— y un poema epilodal del que extrae el título del libro,⁶⁶ un libro que tuvo en cuenta tanto la *Enciclopedia del erotismo*, de Camilo José Cela, al tratar de poetas andaluces «de filiación inequívocamente erótica», y cita un fragmento del poema primero (Cela, dir., 1976: 961), como en *Poesía erótica en la España del siglo veinte. Antología*, de Jacinto López Gorgé y Francisco Salgueiro, de 1978, quienes incluyen el poema primero («Yo canto al sexo puro»), el octavo («Las caderas de Anne») y el décimo octavo («Pero queda la voz») (López Gorgé y F. Salgueiro, 1978: 205-207).

Testimonio del Sur en un mar de poesía

Cuando la mar se vuelve fría, de 1975, libro que mantiene relación con la novela *Viento del sur* y que mereció el premio Virgen del Carmen en su edición de 1974, vino a ser una suerte de golpe de mar en la trayectoria poética de Arcadio Ortega. Desde la emocionada evocación de una

66 El título entra en relación obvia con lo que tradicionalmente se entiende como discusión bizantina, esto es, irresoluble, sobre el sexo de los ángeles, dada la no marcada representación del alado cuerpo de los mismos, en lo que al sexo supone, al adoptar el modelo de Eros.

experiencia tenida un tiempo antes, lo que le generó una deuda moral que se dispone a saldar con la escritura de su libro, el poeta explana y testimonia con función estética y social a lo largo de veintinueve poemas, más el soneto-epifonema que constituye el poema treinta, el escenario natural, cultural, antropológico, social, económico y humano de un punto del litoral donde está situada una pequeña población de pescadores de apenas cincuenta casas olvidadas de toda historia. El poema final nos da la clave:

Y si os nombro, Tomás, Juana, Santiago,
Paco el de la Melchora, es porque quiero
pagaros tanto olvido, lo primero,
y repartir los versos-pan que hoy hago.

El mar, sin vuestras vidas, sería halago
de peces de colores, pero es fiero
si miro para atrás. Y mi año cero
fue aquel sesenta que bebí de un trago.

Os debo catorce años. Y ya es hora
de vomitar la bilis que me traje
de redes, mosto, pan, peces y penas.

Os debo mi palabra. Creo que es hora
de que se rompa en flor tanto coraje
como brotó en las madres de mis venas.

Esta razón poética última nos permite comprender los versos sin medida para decir con ellos y en clave de honda emoción el mar y su cambiante estado, las cincuenta casas y las calles rotas, los niños y el hambre, la esperanza del plateado copo, las embarcaciones artesanales, los rostros arrugados, la espera para hacerse a la mar vivida en una

partida de naipes, los ojos-ancla de los pescadores, algunas figuras humanas de ese paisaje de supervivencia y olvido, el faro y sus luces, la esperanza de la pesca, la muerte, las costumbres, la emigración, las celebraciones y una caracterización del Sur en el poema XXIX, al que pertenece el siguiente fragmento:

El Sur se pierde en versos;
en cantes de levante y en plegarias;
en ir por las mañanas de pesquera;
en salir por las tardes
a por peces;
y en bendecir al sol.

Todo ello «con endecasílabos que se entrecortan y enca-balgan, alternando con heptasílabos» (Salgueiro, 1975) y armado con poderosas imágenes, además de un rico léxico del mar y de la pesca –‘ancla’, ‘aparejo’, ‘brazola’, ‘copo’, ‘estacha’, ‘garrear’, ‘mamparra’, ‘patache’, ‘quilla’, ‘rezón’, ‘sotavento’, ‘tambucho’ y ‘teca’, entre otros– o sintagmas –‘palada avante’, ‘sostén del bichero’– que arman de precisión los poemas en su función simbólica y los llenan de fuerza expresiva tal como sostiene Francisco Salgueiro:

Cuando la mar se vuelve fría, y en cuanto se refiere a su léxico, configura unos sustantivos de arrebatos oceánicos: aguas, vientos, sol, algas, horizontes, acantilados, rocas, naufragios... Los verbos van navegando en su mayoría por abismales derroteros: rodar, romper, crujir, maldecir, doler, castrar, perderse... Léxico que, a la manera de oleaje, envuelve y sacude al ser humano, pescador de oficio. (Salgueiro, 1975).

Se trata de un libro cuya preocupación y testimonio sociales, al tomar como referente un trozo de la realidad histórica de España al Sur del Sur, con toda probabilidad del litoral granadino, y el ancho mar Mediterráneo, lo pone en relación, además de con la poesía de José Luis Núñez,⁶⁷ con otros libros como los conocidos *Campos de Níjar* (1960) y *La Chanca* (1962) de Juan Goytisolo donde reina el Sur de, en este caso, la pobreza almeriense.

Existencia, conciencia y poesía: la mirada fenomenológica

De 1978 es el poemario siguiente, *Los bordes de la nada*, en el que el poeta llena de lucidez y tono existenciales unos poemas que se vuelven inquisitivos en esa operación poética consistente en palpar la conciencia, sus límites y lo que llamamos vida. Puede hablarse así del alcance y proyección fenomenológicas de su mirada poética. Al fin y al cabo, los poemas confirman su estrecha relación con las ideas de quienes piensan que la existencia es un fenómeno subjetivo al ser conciencia del mundo y de sí y que ésta precede a la esencia. El empleo de los sustantivos ‘bordes’ y ‘nada’ ya en el mismo título le resultan al autor harto convenientes para nombrar un conjunto de poemas que constituyen una indagación, como digo, de estirpe fenomenológica. En este sentido, basta con leer poemas como el tercero de la sección «Sed de milagro» o el siguiente fragmento de «Prólogo» para observar cómo se materializa en esos versos la conciencia del funcionamiento de la propia mente y su fuerza creadora:

67 Así lo reconoce Carlos Murciano: «Como su compañero José Luis Núñez – recordemos *S.O.S. Sur* –, Ortega adopta una actitud denunciadora, quizás menos lacerante, más matizada que aquél, que creemos va a mantener en obras sucesivas. Así en *Los bordes de la nada* de próxima edición, la cual se nos anuncia como un “dolido testimonio generacional”». (Murciano, 1975).

Músculos del cerebro,
elástica presencia de la idea,
corredores de luz,
venas
apenas perceptibles
que prolongan
la plenitud, el ansia, la medida.
Cauce estrecho, preciso,
apenas impalpable
—toril, fósil, galerna—,
galería oprimida
donde cruzan
fugaces pensamientos.

Por lo demás y para subrayar con ellas el anclaje existencialista del libro, éste incluye dos paratextos bien elocuentes. Se trata de dos citas de autores y filósofos existencialistas, una de Gabriel Marcel y la otra de Jean-Paul Sartre al principio y al final del mismo. Pues bien, *Los bordes de la nada* consta de un poema prólogo, tres secciones tituladas «Origen», «El fondo del espejo»⁶⁸ y «Sed de milagro» —con cinco, doce y cinco poemas, respectivamente—, más un poema epilogoal. Se trata de poemas donde el sujeto poemático aborda la conciencia de soledad y vacío, indaga en la propia existencia —de ahí que no pocos textos se llenen de referencias biográficas tanto de su mundo interior como exterior relativas, en este caso, a sus años pasados en Madrid— como un modo de acceder a aspectos de su esencia. De ahí también, la conciencia de vacío y la consecuente necesidad de trascendencia a la postre frustrada.

68 El título de esta sección cobrará nueva vida al nombrar con el mismo su libro de 1991 *El fondo del espejo*, del que nos ocuparemos más adelante.

Tres libros monotemáticos

De la luz de Granada

Biografía de la luz en Granada, publicado como el anterior en 1978, es un unitario libro donde en sonetos canta el poeta con hermosas y agudas imágenes la luz primera, creciente, cenital, menguante y última que ilumina Granada, con la inclusión de un poema final, «Paisaje», un crisol de versos para recoger las luces sobre el espacio que ocupa Granada. Citaré la primera estrofa de cada soneto para hacer notar la paleta verbal con la que el poeta se enfrenta a la hora de atrapar la gradación de las cambiantes luces granadinas. Así, la luz primera,

Lentamente, sutil, pero sedienta,
asoma su temblor rasgando el velo.
La nieve de la altura tiene un cielo
que desbroza su noche somnolienta.

La luz creciente:

Ya levanta temprano su osadía
el cráter ancestral. De la lumbrera
crece el blanco bullir de su quimera,
pulpa de fuego en el crisol del día.

La luz cenital:

Nieva la luz la flor de su existencia,
total policromía, y en su sueño
torcaz de resplandor, muerde su empeño
de yacer en el zumo de su esencia.

La luz menguante:

Altiya en su fulgor, deja prendida
en la pátina verde y temblorosa
de la rama, la crencha de oro ansiosa,
donde la paz se sueña sorprendida.

Y la luz última:

Por los montes calientes de la tarde
ha dejado en su ser, como tendido,
un enjambre de grises que en el nido
cervical de la noche, gime y arde.

En su primera edición esta serie de poemas se acompañaba de fotografías de Manuel Sotomayor Muro, lo que explica que Arcadio Ortega incluyera al frente de su libro la siguiente cita del fotógrafo y profesor: «La luz, para prenderla, hay que tenderle una red. Como a los pájaros que también vuelan por entre el aire y las ramas».

Del amor y su ausencia

En 1979 publica *Notas para un libro de ausencia*, libro que consta de veintiocho poemas –se alternan los escritos en verso libre con nueve sonetos y otros en estrofas de siete versos, tanto de arte mayor como menor, así como de cuatro– en los que sobresale en efecto y al menos en once de ellos el tratamiento del amor y su ausencia, lo que conlleva una desgarradora conciencia del paso del tiempo. Me refiero, por ejemplo, a los titulados «Percepción», «Urgente sólo tú», «El poeta no consigue comunicar con su amada», «Tarde de otoño», «Cada día retorna tu sorpresa» y «La espera del milagro», entre otros. Pero este cancionero de amor no sólo se llena de versos de ausencia, sino que hay también poemas

de tono confesional —«Te tengo que decir» es uno de ellos—, los que cantan la unión de los amantes —«Amor, amante, amada», «Rendirme en tu derrota», «Los ecos del reclamo» y «Después todo silencio»—, además de aquellos que evocan recuerdos del amor vivido como en «Retrato», con su hábil empleo de la écfrasis, «Ayer fue primavera» y «Contraste sepia en contraluz».

Memoria histórica de poetas y poesía

A nuestros poetas muertos es el nuevo título puesto al que Arcadio Ortega llamara *A nuestros muertos* en su primera edición de 1982, de la que se ocupó José Asenjo Sedano en una de sus críticas (Asenjo, 1982). Con el mismo, el autor obtuvo el premio García Lorca de la Universidad de Granada. Se trata de treinta poemas de una gran unidad, en los que el poeta ya reflexiona sobre la muerte desde una experiencia histórica concreta, como en «Holocausto»; ya se siente avergonzado de no poner de luto las palabras; ya aborda sin ambages el tema de España como en el hernandiano poema titulado «Toro penado al sol»; ya se dirige al conjunto de los poetas invocados como en «Asumo con vosotros», «Espectros de la consumación» y «No me importa más que su voz»; ya rinde su homenaje tanto a poetas conocidos, que ahora nombraré, como a los que no lo son, como en «Poetas anónimos»; al tiempo que toma finalmente la palabra de su poesía para llenar de esta memoria a los jóvenes poetas como en «Cuento para jóvenes poetas».

Así pues, este libro de memoria histórica es un emocionado reconocimiento tanto de algunos poetas españoles como de otros hispanoamericanos muy vinculados a España, y no sólo por la lengua compartida, que ya desaparecidos tuvieron una honda significación para nuestro poeta, de lo que da cuenta, entre otros más, el poema «Quizás vengan a decirme unos versos esta noche». Así y tratando de que a

este respecto «no queden verdades por decir» tras lo acontecido en la guerra civil y en la posguerra, el soneto de inequívoco título intertextual oteriano, «Pido la palabra», concluye con los siguientes tercetos en los que justifica su proceder poético:

Yo nací cuando España repicaba,
cuando tenía su precio dar un grito.
Aún me duelen los hombres que se fueron.

Hoy los nombro en la luz, por si quedaba
para mi voz espacio. Que es mi rito
abrazar a los muertos que me hicieron.

Por el libro se suceden logrados poemas, de inequívocos títulos la mayor parte de las veces, en memoria de Juan Ramón Jiménez —«Hombre en paz»— y otros poetas abiertamente nombrados, insisto: «Jorge Guillén compone», «A don Antonio Machado», «A Miguel Hernández» —también llenará el recuerdo de la muerte del poeta de Orihuela la mitad de «Clímax» junto al de Federico García Lorca—, Federico García Lorca —en este caso serán tres los poemas: «Tarde del 36: a Federico lo tiene la Justicia», «Clímax» y «Huerta de San Vicente»—, «A don Miguel de Unamuno», Pablo Neruda en «Murió la voz de América», «A Dionisio Ridruejo», «A Emilio Prados y Manuel Altolaguirre», «A León Felipe» y «A Luis Cernuda».

Como escribió José Asenjo Sedano, son poemas en los que gravita el trauma de las luchas fratricidas. También y de qué manera, el trauma del asesinato de García Lorca. El soneto, donde alcanza toda su altura la intervención de Manuel de Falla a favor de la liberación de García Lorca al personarse en el Gobierno Civil de Granada donde éste estaba detenido, «Tarde del 36: a Federico lo tiene la Justicia», es un claro signo.

La limitada estampa poética del existir en los bordes transidos del espejo

Tras un largo silencio de casi nueve años, en 1991 y en Ángaro de Sevilla, la colección donde Arcadio Ortega naciera al minoritario mundo de los lectores de poesía, ve la luz su siguiente libro *El fondo del espejo*, que se presenta con dos partes, una de diez y la segunda con once poemas, si bien «Presencia eterna», último del libro, tiene todo el valor de, como vio bien Manuel Vidal en su crítica, epitome pues parece escrito por el autor «después de una lectura profunda y reposada de su propio libro» (Vidal, 1991), aunque tal vez la metapoética clave interna venga a ofrecerla a toro pasado el poema «El fondo del espejo», de *Granada: crónica de un desguace*, de 1997, un poema en versos libres –95– de larga factura, en cuya penúltima estrofa se lee:

Sin nunca presentirlo,
hay un día en su otoño en que todos los hombres
inician inconscientes,
veniales,
un desmedido hurgar
por entre los retazos que conforman su historia;
mínimas sensaciones, visiones o palabras,
escenas olvidadas, sin valor,
pero que le conmueven,
le alteran,
le dibujan la limitada estampa
de ese existir que lleva,
que se queda en los bordes transidos del espejo,
en las sombras que oprimen los biseles
cuando intenta escarbar por el fondo perdido,
ya siempre lacerado

Pues bien, el hecho de que el autor no sólo haya titulado su poema posterior de este modo, sino que llegara a retomar el título de una de las secciones de *Los bordes de la nada* —éste, como sabemos, muy anterior, de 1978— para con ella nombrar su nuevo libro, nos avisa de que unos y otros poemas podrían compartir algo más que un título. Si en aquella sección, como ha quedado expuesto, el sujeto poemático abordaba la conciencia de soledad y vacío e indagaba en la propia existencia, en el libro que nos ocupa el poeta elabora una poesía de alto calado introspectivo, una suerte de buceo por las aguas profundas de la conciencia de cuya especular superficie trata de obtener, y obtiene, la estampa de unos ensombrecidos versos que son signo de abatimiento («Abatido»), conciencia del paso del tiempo cuando se mira en el espejo de la memoria («Regreso a la nada», por ejemplo), soledad («Vértigo de soledad»), derrota, duda y angustia vitales, además de rechazo de todo adocenamiento. De nuevo, además, interpela a Dios en algunos de sus poemas, del que sólo obtiene como respuesta su silencio («*Cosumatum est*»). Pero, también, *El fondo del espejo* incluye poemas donde no todo es catarsis verbal y en los que, a pesar de todo, se nombra el amor y la esperanza, si bien más en la segunda sección del poemario. Por último, no faltan poemas singulares como el soneto «Tacto» que puede ponerse en relación de hermandad poética con otros poemas de Dámaso Alonso donde los sentidos del tacto y de la vista limitada reciben un original elogio.

Meditación y narración poéticas con Granada al fondo

Granada: Crónica de un desguace y Ocaso en Granada, de 1997 y 2000, respectivamente, son dos libros que mantienen una estrecha relación por lo que se refiere a la factura de los poemas, la sucesión de versos libres de larga andadura, muy aptos para el lineal desarrollo ya de la medita-

ción ya de la narración, respectivamente, en los que el poeta se enfrenta a lo que llama absurda plenitud desde un hondo intimismo.

En realidad, y en el caso del primer libro nombrado, la Granada que en él se nombra no tiene otra función, creo, que la de señalar el espacio vital desde el que se elabora esa minuciosa crónica de los sucesivos procesos meditativos en los que el sujeto poemático entra. De hecho y de algunos de los títulos de los poemas, se deduce un cierto orden cronológico en la inclusión de los mismos. Es el caso de «Noviembre», «Profecía», «Navidad», etcétera. Los veintidós poemas tienen una gran hermandad entre sí no sólo por esos rasgos dominantes que he nombrado, sino sobre todo por la compartida gravedad y servir de mostración del proceso de desbaratamiento del sujeto poético. En ellos y de manera a la vez consecutiva y envolvente, asistimos a un proceso de meditación para hacer lo que se revela como un magro balance de una vida donde se alude a los sueños rotos y se entrevé como todo horizonte el deseo de sólo morir en paz («Cosecha»); o bien nombra su voz en sombra; o se hace acompañar de la lluvia en su viaje intimista («Invierno ya»); o se llena de perplejidad y duda; o da entrada al tratamiento del amor, las relaciones paterno-filiales y familiares («Tal vez, quizás» y «No pudo ser»), la comunicación («Átonos» y «Descomunicación»), las transitorias islas de bondad («Navidad» y «De vino y rosas») e incluso se detiene en el proceso lector («Distracción»).

Tras lo dicho, se comprende que José Matas señalara en su crítica inmediata del libro lo que éste representa de punto de inflexión en el conjunto de la obra poética de nuestro autor, su eficaz y emocionado tono confidencial, además del hecho de ser «un espasmo de tristeza, una toma de posesión del no pudo ser, la partida de nacimiento del desengaño» (Matas, 1991).

En cuanto a *Ocaso en Granada* se refiere, libro alejado de la desolación del anterior o al menos ésta se muta en los versos, es libro muy estrechamente emparentado con la novela posterior *El retorno de las rosas*. Fue bien recibido por la crítica inmediata (Gómez Barceló, 2000; Vidal, 2000; Gil Craviotto, 2000; y Ginés, 2000), si bien ésta no supo ver el original alcance que el mismo conllevaba, su hibridismo. Así, si he hablado en otra ocasión de la novela citada como novela poética, puedo hablar de *Ocaso de Granada* de poema narrativo. Consta de tres secciones, las tituladas «Desde esta edad que miro tan lejana» (trece poemas), «Ese mar sin palabras que nos cubre» (trece poemas) y «El universo es canto de una fecha» (cuatro poemas), en las que van saltando con recurrencia las grandes preocupaciones de nuestro escritor. Este original libro cuenta en las téselas de los poemas la historia del proceso vital de conformación del escritor mediante la descripción del espacio vital de origen (v. el poema «Ocaso de Granada» que presta su título al libro), la inmersión en episodios de su infancia y adolescencia, la constatación del despertar a la creación y a la interior vida del mundo ficcional, etc., el sentido que da a la misma y a su existencia, alternando las voces poéticas y el modo de su inclusión en los propios poemas. Así, puede hablarse de una voz narradora en tercera persona, la voz de un sujeto poemático y la de un personaje sin nombre que, en primera persona y mediante el recurso de la cursiva, se hace presente en el poema para contar el resultado del cruce de su mundo interior y exterior en su proyección de presente y pasado. En todo caso, el resultado es un crisol de voces, historias y asuntos de calado ya en clave lírica ya en narrativa que sorprende y atrapa al lector.

De los dos libros aquí presentados, ha dejado escrito M^a del Carmen García Tejera lo siguiente:

[*Granada: crónica de un desguace y Ocaso de Granada*] nos hablan, en apariencia, de destrucción y de presagios de muerte. Pero los términos ‘desguace’ y ‘ocaso’, lejos del sentido negativo que comúnmente se les asigna, nos revelan que el poeta, en la cima de su madurez creativa y cada vez más aferrado a su Granada natal, quiere descortezar su historia para rescatar –siempre desafiando al tiempo– lo mejor de sus recuerdos; para recuperar los más hondos deseos en unas composiciones de tono meditativo y reflexivo, en las que Arcadio Ortega se debate entre la realidad vivida y la imaginada; en la que el poema –única posibilidad de apoderarse de los sueños– se transforma en ancla de salvación, en único amarre capaz de resistir al tiempo, al olvido. (García Tejera, 2004).

Diálogo de poesía y tiempo

Los frutos de estos años de dedicación a la poesía se han visto enriquecidos con posterioridad con nuevos libros poéticos más que continúan en la senda formal y conceptual ya descrita. Se trata de *Existir en las horas* (2005), *La hora del té* (2007) y *Estelas en la mar* (2015).

Existir en las horas

En el primero, el poeta establece en meditativos versos de larga factura un diálogo entre el hombre y el tiempo en sus más plurales formas siguiendo la huella de Antonio Machado, un largo diálogo en que, como nos dice la machadiana cita del *Juan de Mairena* recogida en el poemario, consiste la poesía pura frente a los modos de aquella otra poesía pura que persiguieran algunos de los jóvenes poetas coetáneos del autor de *Campos de Castilla*: «En efecto, Juan de Mairena, hubiera definido la poesía pura como aquella

en que dialogan el hombre y su tiempo. Un hombre de todos los tiempos, con el tiempo de un hombre igual, a todos los hombres».

Tal vez esto explique la razón del título y resuelva la aparente paradoja, pues si bien es cierto que no puede existirse fuera de las horas, esa accesible forma humana de medida del tiempo, no siempre establecemos un diálogo con las horas vividas, con aquello que las llena de sentido y las dispone en un intenso fluir que acaba manchando significativamente unas blancas hojas de papel. Por eso, se atreve el poeta a titular su libro de esta manera, porque sus poemas son los restos de un intenso diálogo temporal donde acuden en el cuenco de las manos del presente un ancho pasado y un cada vez más estrecho futuro. Pero ¿de qué se llenan esas horas vividas? La respuesta nos la da el mismo libro en la disposición final de los poemas y en su agrupamiento en sus respectivas secciones que no son otras que las que siguen. En primer lugar, Arcadio Ortega agrupa siete poemas en los que la poesía misma se alza con el protagonismo temático. Se trata de la sección «En las horas de los versos», en la que se recogen poemas donde ofrece su idea de ese soñador perdido entre palabras que es todo poeta, ese aventurero sin ventura, ese ser que habita la hora azul de la melancolía o que escribiera un primer y ahora un último verso que, como paréntesis, encerrarán en medio la lucha por la vida. En esta parte incluye también un poema en el que ofrece su conciencia de la poesía, su ideario estético en el que prevalece sobre toda idea formalista y esteticista de belleza aquella que la une a la vida y cuyo resultado final, de tan ligado a su existencia —otra clave para la comprensión del libro—, no acierta a explicarse el poeta.

La siguiente sección, muy expresivamente titulada «Las horas y el tiempo», recoge quince poemas en los que el sujeto poético, con el uso simbólico del reloj en no pocas

ocasiones, establece ese sustantivo diálogo con su tiempo, un diálogo íntimo en el que mana su conciencia del fluir temporal, de lo que significa la carga de un pasado o para lo que sirve escudriñar en el futuro, un diálogo en el que si alcanzan gran altura las sombras lo es porque existen las luces. Concluida esta parte, el lector se encuentra con la titulada «Inventario de las horas» cuyos poemas alimentan una suerte de biografía poética, con su infancia y las horas perdidas, la adolescencia irreparable, la juventud inasible, la irrepetible madurez y la senectud impensable que incluye un balance de cierre. Pero la sostenida y madura mirada que guardan los poemas frente a lo que pueda ser la poesía, el tiempo o la propia vida se torna hacia caminos introspectivos simbolizados eficazmente por el espejo, por la imagen especular que éste devuelve en su superficie plana o en la turbadora superficie del bisel o por las viejas fotos que sirven de espejo. También las horas de la poesía alcanzan para las horas de los besos, el espacio de igual título donde se alojan unos entrañables poemas de amor, cálidos poemas de amor escritos en el invierno de la vida. Se trata de un amor con nombre propio, un amor al que se confía y al que interpela esta voz poética. El libro incluye dos secciones más, «Las horas del museo», donde se agrupan poemas donde el arte y la cultura son objeto de atención poética, y finalmente «Las horas suspendidas» o, por así decirlo, los poemas en los que el sujeto ensaya un diálogo con Dios cuya respuesta queda en suspenso. Esta parte final, que acaba con un impresionante texto último titulado «La hora final», esto es, el final de todas las horas, es la más trascendente del libro siendo ésta la que el poeta ha elegido para cerrar su diálogo con el tiempo en la forma menor de sus horas en las que viene alcanzando su plural existencia.

La hora del té

Por su parte, en *La hora del té* (v. García Tejera, 2008; y Vellido, 2007) reúne respectivamente en sus tres secciones poemas de tema amoroso, poemas sobre la poesía y la creación artística y, por último, poemas de tono meditativo y alcance existencial. Esas partes se titulan, respectivamente, «Esta lluvia del verbo», «Sombras en el lienzo» y «El invierno que llega». Esta ordenación de los poemas que, no lo olvidemos, constituyen signos literarios completos en cuanto que poseen un principio y un final, está hecha para agrupar por rasgos de familiaridad creadora y afinidad temática determinados textos que vienen a conformar y a nutrir así las respectivas líneas de fuerza de significación presentes en el libro, lo que consigue. Así, «Esta lluvia del verbo» agrupa veintiséis poemas que son variado fruto del sostenido proceso creador en el que vive el poeta, entre los que sobresalen los poemas de tema amoroso y en los que lo que llamamos vida, que el poeta antepone a todo, con toda la variedad de sus manifestaciones y bajo el cristal de su mirada estética que cristaliza en imágenes la realidad efímera como por ejemplo ocurre en el poema «Danza», alcanza su total protagonismo poético como protagonismo alcanza en no pocos versos el cuerpo y sus efectos. Así, manos y caricia como en «Manicura»; ojos y comunicativa mirada como en el poema «Sus ojos». Pero, además y paradójicamente, la vida que de esta manera entra en sus versos es valorada por encima de estos mismos versos. Así ocurre en «Triunfo», un poema que habla del poema interrumpido para siempre por el amor. En cuanto a los nombrados poemas amorosos se refiere, el poeta escribe entre la realidad y el deseo, entre la certeza de un amor y su sueño. Así, ya evoca reencuentros —«El té», «Al cruce de la calle», «Encuentro» y «Conversación»— o canta la grandeza del amor existente en ese instante preciso,

un segundo infinito, el resplandor de un rayo que sigue al encuentro de los amantes y de sus cuerpos como se lee en «Instante», «La siesta», «Triunfo» y «La terraza».

La segunda sección del poemario acoge aquellos textos que, por lo general, se ocupan de aspectos de la capacidad de creación, verbal y no verbal, de poetas, pintores y hombres de bien que elevaron casi a la cualidad de arte sus humanas acciones como leemos en el poema dedicado a la figura histórica de San Juan de Dios hermosamente titulado «Apenas hombre de Dios, su sueño...», poema donde canta la loca verdad de aquel santo. Pues bien, de ahí que el título de esta parte, «Sombras en el lienzo», guarde una imagen poderosa con la que reconocer la creación en general. Por eso, sobresalen entre los veintiún poemas que la constituyen las poesías sobre la poesía como ocurre en «Letra a letra», texto en el que el poeta escribe desde el extrañamiento y un consecuente sentido de alteridad sobre el proceso de escritura poética de un poema de amor. Y como ocurre obviamente en el así titulado «El poema». Esta parte cuenta también con un núcleo no pequeño de textos dedicados a poetas. Me refiero a los titulados «Alberti, maestro, digo...», sentido homenaje de este poeta de la alta Andalucía a aquel marinero en tierra; «Canto a tres voces. Homenaje a Federico García Lorca», texto integrado a su vez por «El grito», un poema de tan profundo como verdadero sentido elegíaco, el soneto «Huerta de San Vicente», donde el poeta da cuerpo a la ausente presencia de García Lorca en el paradisiaco entorno vital de la huerta familiar, y «La conciencia», una sentida evocación del poeta con notas de interpretación del ser y del estar del universal poeta granadino marcado por la tragedia. A estos dos poemas sobre tan esenciales poetas de nuestro tiempo, hay que añadirles «Granada nostra», dedicado al gran poeta barroco, que precisamente Federico García Lorca redescubriera, Pedro Soto Rojas, del que Arcadio Ortega llegó a

escribir un hermoso relato en su libro *Andaluces con paisaje*; y «Letanía a Maiakovski», poeta ruso también marcado por la tragedia al que toma como personaje interlocutor en el poema y pone de ejemplo, con su paralela e implacable crítica, de poetas que se podrían agrupar sin serlo realmente en lo que el poeta nombra como «Frente artístico de izquierdas». Tampoco faltan en esta segunda e importante sección de *La hora del té* los poemas, de largo aliento y anchos versos, de vocación interartística y profundo sentido no pocas veces ecfrástico dedicados a pintores y a la pintura, tales como «Mirar de artista» que dedica a Antonio Moleón; «Cuerpos en el lienzo», dedicado a Manuel Moreno Romera; «Impronta del laberinto», escrito pensando en los cuadros de Manuel López Vázquez, en ese testimonio, como dice en el último verso, «del alma gris, perenne, del Albaicín cubista». A este pintor también le dedica el poema «Río de vida», título metafórico del que se sirve para cantar poéticamente «la Granada y su gloria –río de vida– / plasmada en la verdad de su pintura». Y, cómo no, también dedica un bien construido soneto al famoso fraile cartujo pintor de bodegones de nuestra época áurea, Fray Juan Sánchez Cotán. Pero esta segunda sección del libro incluye además y, entre otros, poemas sobre Granada, «El corazón manda (Casa de los Tiros)», «Retorno», una confesión de amor por esta tierra nuestra, además de «Réquiem por un paseo (Calvo Sotelo, años setenta)».

Finalmente, «El invierno que llega», la tercera parte, reúne los poemas –en total de veintiocho– de mayor tono meditativo y alcance existencial del libro, poemas graves que encaran la desazón interior –«Veo pasar tardes» es un claro ejemplo de ello–, el silencio y el paso del tiempo medido antes por la certera evocación de sensaciones que por fechas –aquí cabe nombrar los titulados «La existencia», «Medida», «El silencio» y «Sensaciones»–; poemas de la soledad y de los sueños –«En el azul», por ejemplo–; poemas

otra vez metapoéticos donde la superior experiencia de la poesía se vuelve sobre sí misma en un fluir de versos como ocurre en «Una palabra justa»; poemas al fin vitalistas en los que se araña una gota de vida, que siempre es vida, como en «Ya para lo que queda», donde critica a quienes queman su vida e ignoran la lección poética de la última estrofa: que vivir lo que queda es todo por vivir, y como en «Tormenta de verano»; poemas del recuerdo donde con humildad y descarnado realismo poéticos alcanzan su protagonismo verbal las experiencias de toda una vida, poemas que se quieren expresamente autobiográficos, tal como «Cuando digo mi calle» o «Humana cosecha del 38», el año del nacimiento del poeta, año que le da ocasión para elaborar un veraz corte sincrónico de lo que el aquel segundo año triunfal pudo suponer y supuso y de lo que significó su propia venida al mundo; poemas también de esencial defensa de la humana dignidad que constituye al sujeto poético, a todas luces y como consecuencia de su propia poética, trasunto del poeta, y de su derecho a decidir sobre sí mismo y su propia vida, tal como leemos en «Esencia» y «Privilegio», respectivamente. Pero esta tercera parte tampoco se agota en estos poemas. Hay más, como corresponde a un poemario escrito desde la conciencia de que el invierno de la vida se acerca con su presentido final —léase si no el descarnado poema «Lo que queda»—, escrito desde la sabiduría que da la experiencia de la vida y que ahora le lleva a comprender que toda felicidad posible radica en la antesala de lo que así se nombra. Pero, con todo, no es este libro ni triste ni desolado sino realista. Y ser realista supone tener un cierto sentido de la realidad, con lo que ello conlleva de percibir ya luces ya sombras de nuestra propia existencia y entorno.

Claro que ser realista también conlleva el cultivo de unas formas que resulten fieles al modelo de la vida. De ahí que, a la postre, el poeta opere con una idea de su creación antes como

un reducto de verdad y conocimiento que como un espacio de especulativa invención creadora desrrealizador y evasivo y, en consecuencia, que huya de todo hermetismo. Por eso, los poemas se llenan de nombres, espacios, fechas, cuadros y otros múltiples elementos reconocibles, si bien acaban siendo trascendidos para decir con ellos algo más que su realidad. Ahí radica una de las claves que explican el juego sin fin de la creación poética y de su significación. Por eso, al final, de lo que la poesía habla es de muy pocos y graves asuntos: de ella misma y de la extraña capacidad de que se inviste quien la crea, del poeta y de su individuación que lleva aparejada una rara y exacerbada conciencia que convierte en extraño lo común y retiene en unos cuantos versos la emoción de un instante para que otros se sirvan de ella.

Estelas en la mar

Estelas en la mar, de inequívoco título machadiano, es su último libro de poesía. Para empezar, diré que nuestro poeta no se aparta de los caminos poéticos por él trazados en los últimos años. No ha querido hacerlo ni tiene por qué hacerlo. Sus ideas acerca de la poesía y su propia personalidad y estilo creadores lo han llevado a continuar, como digo, los caminos trazados dejando el fruto, eso sí, de nuevos y muy intensos poemas –ciento dieciséis en total en este caso– articulados en las cinco secciones del libro, de las que ahora hablaré. Y hago hincapié en lo de intensos poemas porque a las alturas de su vida el poeta no se engaña ni engaña a nadie. Pues bien, tal y como se lee en la sección quinta del libro, titulada sin ambages «Poemas para un final», esa mirada de frente se sostiene franca, sin miedo. A partir de aquí se obtienen unos poemas llenos de fuerza escritos en clave de verdad. Tal vez constituya dicha intensidad el hecho diferencial del nuevo libro en relación con los anteriores, también llenos de verdad.

Consta de cinco partes donde el poeta ordena sobre todo su producción poética de los últimos años, si bien no faltan algunos poemas sueltos aparecidos en otras publicaciones previas. La primera, muy esclarecedora y necesaria para que el lector obtenga ciertas claves que permitan comprender los poemas al menos en su intencionalidad, tiene por título «El verbo hecho verso». En los doce poemas de que consta esta sección laten recurrentes ideas acerca de que el poema, algo dado —como se lee en «El poema está aquí»— o al menos no controlado por el poeta, le sirve sobre todo para vivir al cifrar la vida en unos versos que van nutriendo así su poesía, acto de verdad y de salvación. El nombrado «El verbo hecho verso», que presta su nombre a la sección, resulta en este sentido emblemático. También resulta significativo «Qué más da», en el que el poeta se reafirma en el sentido y función que para él tiene la creación. Otros poemas dan entrada a unas consideraciones sobre el acto cocreador de la lectura, como en «Los libros», que homenajean calladamente a sus hermanos poetas como en «La vidriera».

La segunda parte, «Silencios en la bruma», contiene treinta poemas. Algunos otoñales, como ocurre con el titulado «Fin de otoño», en el que la etapa otoñal de la vida del poeta corre paralela a la estación de ese nombre, con su melancolía y su tiempo interior —es el caso de «Libación»—, o en «Viendo llegar la tarde», poema en que esa conciencia otoñal se da paradójicamente en primavera; otros desolados, como «Bendición». En todo caso, se trata de poemas clarividentes y sabios, escritos desde una clara conciencia del tiempo y su sentido («Minutos intangibles», «Cuando llega la hora», «Pasan los días»), en los que ya palpa el cansancio de vivir («Cansado»), las formas del silencio —desde el silencio buscado y placentero hasta el inquietante silencio de Dios experimentado entre las notas de un concierto, como en «La mirada de Dios»—, ya vive en los recuerdos de momentos

fundantes de una vida que sabe no pueden volver («Basílica de la patrona») o hurga en los sueños rotos e imposibles del joven que el sujeto poético alguna vez fue («Nosotros los de entonces» y «Sésamo», entre otros).

«Íntimo memorial», la tercera sección, la más extensa, que cuenta con treinta y cuatro poemas, reúne aquellos textos en los que la más íntima proyección y la experiencia del vivir y su conciencia se toman como materia de los versos. Así se dan cita en este conjunto creaciones donde el sujeto poético tanto repasa su infancia («Infancia») como palpa la vejez, siempre paradójica («Vejez», «Perspectiva»); donde tanto vuelve a lo vivido como sustenta su necesidad de volver a vivirlo («Al revés», «Me quedo»); donde el amor y sus aniversarios, de nuevo el paso del tiempo («El tiempo fue importante», «La medida del tiempo»), la muerte en derredor como en «La agenda», los recuerdos negados («Sé que están ahí») y el vivir en los recuerdos («Regresar», «Inventario benévolo»), el pasado que no pasa, arman los pilares de los poemas. No faltan allí, en la intimidad de los versos, la mirada ya piadosa ya implacable sobre los sueños, los hijos, los momentos importantes de una vida.

«En el corazón», la cuarta parte, reúne veintisiete poemas que son tributo de amistad cuando no de admiración, dedicados a escritores, artistas, periodistas, actores, profesores; además de al jardín de la Casa de los Tiros, a las revistas *Andarax*, en el río que así le da nombre, y *Extramuros*, a la que le dedica un sentido homenaje, así como al poeta Rafael Rodríguez Almodóvar, su mentor. Todo ello llena la memoria y el corazón del poeta.

Y por último «Poemas para un final», la sección quinta, con sus trece insobornables poemas que miran de frente los «vertiginosos ojos claros de la muerte» y dicen verdades que no necesitan comentario.

Consideraciones finales

Para terminar, podemos afirmar que para Arcadio Ortega los poemas son los elementos que a su modo sujetan en su materialidad el fluir del tiempo, que define como la forma cancerosa de la muerte en uno de sus versos, el transcurrir de la vida, y su sueño, que se va perdiendo como desaparece el agua entre nuestras manos. También, que la poesía, escrita en clave de sinceridad y con un propósito de verdad poética, es fruto de un tiempo presente vivido por su autor como cruce de un pasado y de un futuro siempre incierto, nacida de los paradójicos sentimientos de plenitud y de vacío y capaz de no desviar la mirada del fondo del espejo. Esto explica que su autor suela dejar los poemas tal como fueron escritos en su momento. Son para él signo de lo que ha tenido vida y para nosotros, los lectores, ocasión de provocar su vivificación y sentir unas determinadas experiencias estéticas.

En cuanto a las principales líneas temáticas que se desarrollan en sus textos poéticos, los de antes y los de ahora, cabe especificar: el amor, el tiempo, la muerte y el frío que no pocas veces abraza toda existencia. De eso y no de otra cosa habla, con sus respectivas modulaciones, su poesía toda, esto es, una vida entera que se debate entre el placer y la conciencia de la muerte, como hemos visto. Se trata, pues, de una poesía diurna y esclarecedora que evita consecuentemente todo hermetismo y se instala en el centro de los días, en lo que pasa y no pasa de una vida.

Por lo que respecta a algunos aspectos de su uso poético de la lengua y, en ella, de las autoimpuestas formas métricas y estructuras rítmicas que condicionan la factura de todo poema, nuestro poeta hace un eficaz y abundante uso del versolibrismo de nuestro tiempo que alterna con los sonetos, entre otros metros. Prefiere los versos de larga factura por

ser aptos a una poesía esencialmente meditativa que deriva en un discurso en el que se concitan a un tiempo un hondo lirismo y un modo que se quiere narrativo.

Esta poesía es ejemplo de insobornable y existencial diálogo de un ser humano con su tiempo, diálogo que se efectúa desde su idea de creación antes como un reducto de verdad y conocimiento –en última instancia, conocimiento del hombre, esto es y a la postre, de sí mismo (Ortega, 2009b: 401)– que como un espacio de especulativa invención creadora desrrrealizador y evasivo, lo que tiene consecuencias discursivas claras.

Para terminar, quiero traer a estas páginas la definición que hace de la poesía el personaje novelista de *Ayer cumplí 89 años*, trasunto de nuestro escritor. En este sentido y a pesar de que muestre su aversión por el género de la poesía en determinado momento de la narración (Ortega, 2009b: 31), me quedo con lo que un poco más adelante dice al respecto:

–La poesía –dijo con amplia y beatífica sonrisa– es la esquirla de sol que ha madurado el alma. Creo que esa frase es de alguien, no recuerdo. Y muy útil para el disfrute: amansa la inquietud, abre posibilidades a la imaginación, sugiere multitud de perspectivas. En una palabra, es un bálsamo y un acicate. (Ortega, 2009: 34).

ALREDEDOR DE LA PALABRA POÉTICA DE ROSAURA ÁLVAREZ

*La creación artística es el único medio humano
–no religioso– que redime la existencia de la
mujer, del hombre.*

ROSAURA ÁLVAREZ

NOTA BIOBIBLIOGRÁFICA

Rosaura Álvarez nace en Granada en 1935. Su formación artística y universitaria corren parejas, cursando estudios en la Universidad de Granada que culminarán con su licenciatura en Historia –su actividad profesional la desarrolla como profesora de Historia del Arte–, así como realiza estudios de música en el Conservatorio «Victoria Eugenia» de Granada y de pintura en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal; también, de grabado, en la Fundación Rodríguez-Acosta. Desde mediados de los años setenta y hasta su definitiva entrega y dedicación a la creación poética, lo que ocurrirá hacia 1984, se dedica a la pintura –de «inconfundible factura en que los valores plásticos potencian un fuerte contenido conceptual» (Carvajal, 2001: 44)–, habiendo participado en diversas exposiciones colectivas e individuales.

Sin embargo, como queda dicho, va a orientar definitivamente sus pasos creadores por el dominio de la poesía dando a la luz pública algunos de sus poemas en antologías y publicaciones colectivas como las dedicadas por la Universidad de Granada a los poetas granadinos Pedro Soto de Rojas y Federico García Lorca, en 1984 y 1986, respectivamente. Desde entonces y hasta hoy no ha dejado de colaborar en revistas y antologías, si bien su proyecto creador, orientado desde un principio a la consecución de una esen-

cial y depurada obra poética, ha dado los frutos de los muy cuidados libros que paso a nombrar. En 1986, aparece en Granada, en la colección Genil de Literatura, su primer libro de poesía, *Hablo y anochece*. Después vendrían *De aquellos fuegos sagrados* (1988), número uno de la granadina colección Corimbo; *Diálogo de Afrodita (en tres tiempos)* (1994), publicado en la madrileña colección Torremozas; *El vino de las horas* (1998), que vio la luz en la cuidada colección Cortalaire de la Fundación Jorge Guillén de Valladolid; y *Alter Ego*, de 2008, hermoso libro que viene a consolidar una trayectoria poética sin concesiones ni desmayos estéticos, tal como más adelante expondré. Mención aparte merece *Intimidades* (2001), libro antológico dado a la luz en Córdoba, en la colección Los Cuadernos de Sandua, que incluye numerosos poemas inéditos.

Por otra parte y desde la perspectiva del ensayo, sobresale su estudio sobre la actividad de los jesuitas con los moriscos de Granada en el siglo xvi (Álvarez, 1983) y, muy especialmente, *Sobre nueva poesía de mujer en España* (2003), título del discurso con el que Rosaura Álvarez formalizó su ingreso en la Academia de Buenas Letras de Granada, institución a la que pertenece en calidad de académica fundadora.

Este breve perfil de su vida y obra ofrece de salida al lector un sobresaliente rasgo de nuestra autora: se trata de un ser poético total que ha ensayado los más diversos caminos que en su día le ofreciera el arte, tales como el de la pintura, el de la música y el del arte de la palabra, si bien escogió situarse en la senda abierta por muy destacados nombres de la poesía granadina –Pedro Soto de Rojas, Federico García Lorca, Elena Martín Vivaldi y Antonio Carvajal, así como mantuvo una gran amistad con Juan Gutiérrez Padial, entre otros que podría nombrar–, a los que se siente unida por una devoción lectora e incluso, en el caso de los

poetas coetáneos, por una devoción de amistad, de lo que da buena cuenta su obra toda y, para ser más concretos, la sección «Homenajes» de la antología *Alrededor de la palabra*, publicada en 2005, libro del que paso a ocuparme.

ASPECTOS DE SU POÉTICA Y RAZÓN DEL TÍTULO DE LA ANTOLOGÍA

Conocidos los anteriores datos biobibliográficos de Rosaura Álvarez y con objeto de introducirnos inicialmente en la comprensión de la lógica interna de su poesía, se hace necesario efectuar una aproximación a su poética, esto es, se impone analizar brevemente lo que nuestra autora piensa de la poesía, indagando en los principios operatorios que del modo que fuere están presentes en ese acto intencional que es toda creación. Así, por ejemplo, conviene reparar en que para Rosaura Álvarez, la poesía es el más alto exponente del sentir y constituye a su modo una superior vía de conocimiento a la que nos conducen los silencios de la filosofía. La poesía, para la autora de *El vino de las horas*, es un acto de verdad y cauce de una aspiración de belleza que nunca deja de interpelar al lector y que no se agota nunca. La poesía para Rosaura Álvarez constituye, pues, un superior discurso por cuanto aúna verdad, bondad y belleza, lo que supone una consideración del arte de la palabra como síntesis de los discursos del saber, de la ética y de la estética. Esto explica su definitiva y madura entrega a la creación lírica y su alto y sostenido aprecio del complejo arte de la palabra como se deduce de las siguientes reflexiones que expusiera con ocasión de su referido discurso de ingreso en la Academia de Buenas Letras de Granada. Pues bien, allí leemos:

Creo que toda obra artística, que se precie de serlo, conlleva el poder inmanente de la emoción, emoción distinta según el sujeto poético, según el lector de poesía,

pero que se reserva un hálito permanente inconcluso, que no podrán cerrar los años, ni los futuros lectores. Un oculto sentido, pero universal, desvelará a través del devenir el valor esencial del poema, la fascinación que nos transmite. Nos acercamos al espacio de la poiesis, ámbito entre lo humano y lo divino, para algunos mágico, donde los límites son ilimitados hasta el punto de que siendo el lenguaje vehículo y protagonista en este acontecer, la misma poesía-palabra nos niega su definición; pienso que lo que se aprehende en un poema sobrepasa el poema y, a su vez, es un todo en él y nada se puede quitar y nada se puede añadir, y en todas y cada una de sus partes se cobija la emoción y en todos y cada uno de sus silencios. El valor intrínseco es innombrable e indivisible. Ante tal realidad, llego a la siguiente conclusión: la belleza artística sólo puede ser objeto de aprehensión. Entiendo, por tanto que no hay poesía masculina o femenina. La poesía sólo debe tener una cualidad inalienable: su bondad artística. Cuando se consigue esto, el poema se alza a través del tiempo. (Álvarez, 2003: 24).

Aquí pueden entreverse las grandes líneas de fuerza de su esencial pensamiento estético que nos proporcionarán algunas claves para la comprensión de su universo poético y de las piezas poéticas que lo nutren, esos poemas a través del tiempo y alrededor de la palabra. Como toda reflexión basada en una genuina experiencia vital creadora y cocreadora, sus palabras son antes que nada una conquista de la razón que ha sabido nombrar la realidad de una experiencia que ofrece toda clase de resistencias a la hora de ser comprendida y mucho más a la hora de ser explicada. Se trata de un pensamiento incoativo y paradójico cuya lógica última proviene de lo que llamamos antes comprensión hermenéutica que comprensión teórica. De ahí que debamos

situarnos frente a las reflexiones paradójicas no como espacios de contradicción sino como un modo de nombrar la complejidad del humano proceso de creación poética y su funcionamiento. No en balde asistimos a una reflexión sobre la radical capacidad humana de creación de unos artefactos verbales que conjuran su propia finitud existencial y lo asemejan, pese a su condición de ser mortal, a la inmortalidad de los dioses, lo que ya sancionara poéticamente Juan Ramón Jiménez con el impresionante comienzo de su poema «Espacio»: «Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo. Yo tengo, como ellos, la sustancia de todo lo vivido y de todo lo por vivir». Por eso, que nuestra poeta hable de las distintas emociones que guarda y provoca un poema, que se refiera a su radical apertura significativa y a la vez a su sentido oculto, que considere al lenguaje de la poesía como un vehículo signico y como un artefacto verbal cerrado, condición de toda belleza, de inagotable proyección temporal, es un modo de dar cuenta de la complejidad del discurso de la creación poética, discurso que aúna conquista y límite humanos, que cristaliza una significación histórica y se proyecta a todo tiempo siendo lo que es y, ciertamente, más de lo que es.

Pero conozcamos además algunas de sus ideas poéticas —uno de los asuntos centrales de toda poesía es la poesía— a través de poemas metapoéticos recogidos en la citada antología. Así, por ejemplo, en «Palabra inasible», con un bien trabado juego de endecasílabos, el sujeto poético ofrece una suerte de explicación de lo que es el comienzo del proceso creador, de la musicalidad verbal con que se inaugura, de las ansias de perfección estética y de la función que le es dado cumplir a la palabra poética, concluyendo con un contrapunto al no poder cifrar en el papel el alto hallazgo estético que dice poseer:

Seducción de palabra me estremece;
cándida me penetra suplicando
raras cadencias de conciertos. Arias
que enmudezcan los coros magistrales.

Brillo inmutable; más, ser engendrada
en tan virgen esencia, que alumbrase
al mismo tiempo copos y ceniza.

En liturgia de formas se bendice
y asciende conmovidamente plena.

Más cuando intacto su beso me incita,
sé que puse el papel no sé por donde.

En el poema titulado «Toda palabra miente», nuestra poeta plantea una vez más su crucial idea de los límites que tiene la lengua a la hora de cifrar una honda emoción estética, siendo paradójicamente su condición de posibilidad, idea en la que insistirá en el poema «Silencio» y, muy especialmente, en el expresivamente titulado «Belleza», cuyos versos no hacen sino intentar apresar la belleza efímera que el sujeto poético percibe en un escenario natural armonioso de naciente primavera –abril–, cuyo suave y sensual viento mueve las copas de los árboles donde el pájaro lanza su canto como reclamo amoroso, simbolizando en él la explosión de vida que la nueva estación inaugura. En la segunda estrofa del poema, la voz poética subraya tal momento de hermosura inabarcable experimentado –y he aquí lo que ahora más nos interesa–, concluyendo con un verso epifonema para afirmar los límites verbales a la hora de dar cuenta de tanta belleza.

En «Símil», poema de claro título, el sujeto poético trata de explicar mediante metonimia el difícil estado en que

se encuentra quien en el proceso creador trata de hallar la palabra ajustada a su propósito estético comparándolo con los repetidos, turbadores, desasosegados e infructuosos movimientos que un insecto efectúa en plena noche alrededor de una luz. Este poema, con esa tan eficaz como expresiva imagen del insecto que gira alrededor de una luz, nos puede servir finalmente para explicar el título de la antología *Alrededor de la palabra*, pues con el mismo Rosaura Álvarez nombra su muy cuidada selección de los poemas, considerándolos antes que nada como los resultados creadores de una intensa búsqueda, de una lucha por apresar en ellos la belleza experimentada y por nombrar lo inefable, lo que nunca se consigue plenamente. De ahí que nuestra poeta se considere instalada y para siempre alrededor de la palabra, de lo que da expresiva cuenta, con su intertexto sanjuanista, el poema «El envés de la palabra», cuyas dos primeras estrofas muestran el proceso de reflexión y búsqueda de la palabra, siendo las dos siguientes las que proclaman el asombro y la alegría de, por esta vez, un azaroso hallazgo:

Porque te ocultas a mi afán,
tenaz persigo: silbo, rito, lumbré
de ti en mis profundas aguas
—acecho reverente del bucear insomne—.

Y juegas y te escondes y coqueta
muestras lúdico el ritmo, rasgo,
aroma de un jardín de extraños sinos.

En par de la alborada
naces cual tibio sol
—azar sobre mi frente—:
pura y bella en tremor indescifrable.

Y me gozo y me palpo
guiñol entre tus dedos, pues
en seda de tu asombro me has nacido.

Pues bien, *Alrededor de la palabra* es el título, de ambición a la postre denotativa y esclarecedora, elegido por Rosaura Álvarez para nombrar su hasta ahora más importante selección poética. El lector comprenderá esa grave reflexión que, tomada de su discurso de ingreso en la referida Academia, he citado, en la que habla de los límites ilimitados de la poesía, de la inequívoca cifra verbal del poema y de su imposible definición, de su capacidad de cobijar la emoción al tiempo que es signo de un silencio. Precisamente, este aspecto de su poética y de su poesía —«el tema del silencio»—, si bien ligado al de la soledad, ha sido objeto de explicación crítica por, entre otros, Carlos M. Andrés Gil (Andrés Gil, 1995: 409-412).

UNA VISIÓN GLOBAL DE SU POESÍA: TRAYECTORIA, ASPECTOS TEMÁTICOS Y USO POÉTICO DE LA LENGUA

La conciencia de lo que pueda ser la poesía y su inequívoca conceptualización como un superior discurso creador de los seres humanos late por todos y cada uno de los poemas que nutren la obra toda de Rosaura Álvarez, una obra que surgió madura en plena madurez vital de nuestra autora, tal como supo ver José Espada:

Rosaura Álvarez esplende hoy sobre el panorama literario español, emergiendo como súbita y cumplida eclosión en su entorno poético granadino, pero la realidad es que viene de lejos en el tiempo, de un antes en que ha ido germinando en ella una poética, inherente a su personalidad artística. Es por ello que cuando se decide tardíamente a publicar no hay balbuceos de inexperien-

cia, sino madurez lograda. Es, ante todo, una artista integral de refinada sensibilidad en varias direcciones. (José Espada, 1994).

Estas palabras de Espada nos ayudarán a comprender que los comienzos poéticos de nuestra poeta carecieron de la indefinición de las obras primerizas. Por eso podemos afirmar que *Hablo y anochece* es su libro poético primero, pero nunca primerizo. Había una larga y sosegada entrega al universo de la poesía detrás, ya como lectora ya como creadora que dibujaba la música de sus versos en el lienzo del papel. La poesía de Rosaura Álvarez, al igual que su pintura, manan de un único hontanar estético que se alimenta a su vez de una agudísima sensibilidad en perfecto estado de alerta frente a la vida en todas sus vertientes y, muy especialmente, en la taracea de la vita minima de los días instalada en el infinito tablero del cosmos, con sus luces y sus sombras, su mundo diurno y el cegador universo de la noche, en el fértil cruce de los espacios de la realidad y del deseo. Sobre estos presupuestos o cimientos se levanta esta poesía de mujer para todo ser humano, poesía que ha cristalizado en los poemarios a que me he referido con anterioridad y que, en el caso de los tres primeros, poseen una común arquitectura compositiva al disponer los poemas en tres partes. Así, por ejemplo, *Hablo y anochece* cuenta con tres secciones—«Canto I», «Canto II» y «Canto III»—; *De aquellos fuegos sagrados*, con las tituladas «La luz», «Las brasas» y «La ceniza»; su siguiente libro, *Diálogo de Afrodita (en tres tiempos)*, ya anuncia tal composición en el título mismo, titulado cada parte ahora «I. Cercanía», «II. Lejanía» y «III. Melancolía». Esta común estructura ternaria obedece, como se comprende, a un deseo de disposición de los poemas en los respectivos poemarios con una voluntad de significación que los pone en sutil relación entre sí, significación para

la que Carvajal aporta algunas claves que van de las musicales de la sonata –de ahí que el primer libro se divida en «Cantos»– a las de la dialéctica –tesis, antítesis y síntesis– e incluso religiosas como las provenientes del orden litúrgico de la misa –prosa, canon y comunión» (Carvajal, 1998: 12-13). En todo caso, el lector podrá concluir tras su incursión en la antología, que respeta tal estructura ternaria en la respectiva selección operada en los citados libros, lo que de común simbólico pueda haber entre la cercanía y la luz, la lejanía y el fuego y la melancolía y la ceniza.

Dicho esto, conviene que nos preguntemos de qué habla esta poesía. Pues bien, todos sabemos que el camino de la poesía lírica, la preferida senda que recorren los versos de Rosaura Álvarez, acaba por situarnos ante una muy corta serie de preocupaciones y asuntos que podrían cifrarse en las siguientes palabras: el amor, las perplejidades humanas que emanan del yo y de su conciencia de alteridad, de la soledad y de la ambición de totalidad, de la finitud existencial y de los deseos de trascendencia, de la inextinguible llama del arte sin adjetivos y del arte de la poesía en que nos consumimos como aprendices de dioses y muy poco más. Bien es cierto que estos asuntos tienen su distinto tratamiento y desigual presencia en sus respectivos libros. Pero están en ellos. El lector sabrá deducirlos en cada caso y podrá comprobar por sí mismo la hondura lírica de esta voz y su belleza.

Podríamos así preguntarnos por la trayectoria que describe su poesía, trayectoria que ha sido seguida atentamente por, entre otros críticos, Biruté Cipliauskaitė (1989, 1990, 1994 y 1995). Pues bien, cabe establecer dos grandes momentos o etapas en la poesía de Rosaura Álvarez: la que inicia *Hablo y anochece* prolongándose hasta su libro *El vino de las horas*, en el que ya se anuncia, concretamente en parte de los poemas recogidos en la sección titulada «Home-

najes» –así lo reconoce la poeta en una nota puesta al frente de su libro *Alter ego*, el cambio que sin lugar a dudas representa ese libro, lo que ha estudiado con inteligente pulcritud argumental Juan Varo en el prólogo puesto a este nuevo poemario, quien afirma:

Son poemas [los de *Alter ego*] que en su mayor parte se alejan del habitual laconismo de la autora: exclusión de la temática amorosa, desaparición de espacios poéticos abundantes en sus libros anteriores, acercamiento a temas históricos [...] Demasiadas innovaciones para no reconocer detrás de este título una voluntad de riesgo, una vocación de experimentación con nuevos materiales en el tema y en la forma. (Varo, 2008)

Y, finalmente, cómo habla esta poesía. Para comenzar diré que los lectores somos conducidos a tan graves cuestiones a través de un discurso poético de clara contención formal –parcialmente abandonada en el caso de sus poemas últimos, como acabamos de leer en la cita–, a través de su muy original uso de la sintaxis, gran musicalidad, rico léxico ya en uso o ya recuperado del desuso arrastrando con él una tradición poética de estirpe barroca –en este sentido, el título del estudio de Carvajal incluido en *El vino de las horas es todo* un guiño (Carvajal, 1998)–, un discurso que se nutre de lo que llamamos vida, así como de la cultura –la música, la pintura y el cine–, siendo incorporada esta última como un ingrediente más de la radical experiencia vital, sin caer en el peor rostro del culturalismo. Precisamente, de la musicalidad de sus versos ha dejado escrito uno de nuestros grandes especialistas en métrica y directo conocedor de la poesía rosauriana, Antonio Carvajal, lo que sigue:

Su barroquismo sonoro no es exactamente el de la silva blanca con asonancias ocasionales: hay, a veces, dejos juanramonianos, en largas secuencias de dieciséis sílabas tonalmente diversas; sus versos alejandrinos deben más a Lorca y Aleixandre que al modernismo; en ocasiones no desdeña ni disimula los endecasílabos musicalmente disonantes (tan eficaces poéticamente), los eneasílabos sincopadores y, aquí y allá, presuntos arcaísmos o cultismos léxicos altamente relevantes como elementos de sonoridad íntima. (Carvajal, 1998: 12).

DE LA ANTOLOGÍA

La selección de los poemas ha sido hecha por la autora. El lector será el que rompa con su mirada la clausura de los textos para que les dé nueva vida y sea testigo directo de un discurso poético de *tanta hermosura y de sufrimiento tanto* que aúna, como he dicho, verdad, bondad y belleza, esto es, que aúna un cierto saber, una cierta moral y una determinada estética. Ocasión tiene para ello, pues en *Alrededor de la palabra (1986-2002)* queda recogida cuantitativa y cualitativamente una excelente muestra de la poesía de Rosaura Álvarez.

La autora ha dispuesto la selección siguiendo el criterio cronológico marcado por el año de publicación de sus libros, cuidándose mucho de que todos ellos tengan su selecta y compensada presencia en la antología, sin olvidarse de incluir además poemas de las tres partes en que se estructuraron sus tres primeros poemarios, según veíamos. Así, pues, la publicación contiene siete secciones, de las que cinco se corresponden incluso en el título con cada uno de sus libros respectivos —«Hablo y anochece», «De aquellos fuegos sagrados», «Diálogo de Afrodita (En tres tiempos)», «El vino de las horas» e «Intimidades»— y las dos últimas —«Incidenta-

les» e «Inéditos»— ofrecen, respectivamente, una selección de poemas escritos con un motivo y ocasión determinados, de lo que da cuenta nuestra poeta en un breve paratexto añadido a cada uno de los textos, y poemas nunca antes dados a la luz pertenecientes al libro *Alter ego*.

El lector dispone, pues, de una nutrida muestra de esta poesía esencial mediante la que su autora indaga el sentido de la vida y de su vida, el eje donde ambas confluyen, en un permanente zigzaguo verbal, en permanente tensión alrededor de la palabra creadora con la que cifrar hondas experiencias estéticas cuando el estro o aguijón de la inspiración la habita, rescatadas experiencias a la postre salvadoras —recuérdese la cita con que abro estas palabras—, llenando de aromas del jardín sus versos, hurgando crepuscularmente en la memoria y en su mundo interior; mirándose en el espejo de los días y el paisaje y nombrando —para quebrarlas— la nada, la humana soledad y la tristeza humana; viviendo algunos instantes de plenitud, instantes sin tiempo, en el fluir de los ángulos oscuros de los días y las horas y mutando por la vía de la poesía el cieno en magnolias; mirando ensimismada cómo resbala y muere la dorada y simbólica luz por entre las ramas; nombrando el amor sin orillas y el fulgor del cuerpo; quemando en palabras la mirra de su sosegado asombro; nombrándose poéticamente mujer, edén sin débito de fruto; derramándose y viviendo libérrima en el inútil arte; uniendo en sus versos el áspid de la muerte con la paloma de lo eterno; tejiendo finalmente el hermoso y ancho tapiz de gobelinos de su poesía, con sus escenas de interior, con su paisaje, con sus rojos granates que anuncian el ocaso, usando el hilo de seda, de plata y de oro de las palabras, la materia alrededor de la que vive para decir la verdad de su poesía.

EL AIRE ENTRE LAS CAÑAS: APROXIMACIÓN A LA POESÍA DE JUAN J. LEÓN

Juan J. León, nacido en Granada en 1946 y fallecido en esta ciudad en el año 2008, fue profesor de Lengua Castellana y Literatura y miembro numerario de la Academia de Buenas Letras de Granada, en la que pronunció en 2006 su discurso de ingreso titulado *Disquisiciones sobre la poesía satírica*, pero sobre todo es poeta, además de excelente prosista en su suerte de autobiografía burlesca *Memorial de artimañas y secuencias sin cuento* (2006) y ensayista, informado historiador y fino crítico literario en *Formas de expresión poética en el lenguaje popular* (2000), *Literatura universal* (1998; 2002³) y *Jardines cercanos* (2007). Y utilizo en este caso el tiempo verbal de presente de indicativo porque, como decía un teórico de la literatura, la significación literaria no muere nunca. Así es que lo principal de su obra poética, reunida en los libros *Del corazón y la experiencia. Poesía 1970 - 1988* (1988) y *Del corazón y la experiencia. Poesía 1989 - 2002* (2004),⁶⁹ sigue gozando de una suerte de vida –con ella, se alimenta así la memoria de quien la compuso–, una poesía que es río que se nutre de varios afluentes: los textos de profundo lirismo, los frutos poéticos de su conciencia puesta en pie y los de perfil satírico y burlesco que hacen de nuestro poeta una de las figuras ciertamente insoslayables y únicas en el panorama actual de la poesía en lengua española. Por esta razón no quise que faltaran en la selección de su obra poética que edité con el título *El aire entre las cañas* muestras de estos modos poéticos, por lo demás enraizados en la mejor tradición poética hispánica, con un dominio magistral de metros y recursos

69 En 2018 la editorial Port Royal de Granada publica su *Poesía completa*.

retórico-expresivos, además de en la lógica creadora de su propio tiempo, como no podía ser de otro modo. Así como tampoco quise separarlos. Preferí disponer los poemas de mi breve selección por un estricto orden cronológico de fecha de escritura, lo que ha podido dar además una idea al lector de cómo esos tipos de poesía convivían en el cotidiano quehacer poético de Juan J. León, alternándose momentos de lirismo y de amistad poética con los de festiva locuacidad satírica, cuando no de insobornable crítica de su mundo social inmediato.

Por lo que respecta al título que ampara la citada selección de poemas publicados e inéditos de Juan J. León, *El aire entre las cañas*, éste proviene de uno de los versos de su poema «Penúltimo deseo», que daba a conocer allí. Se trata de un quintaesenciado poema de madurez, escrito en su viaje a China de 2007. El condicionado deseo que manifiesta nuestro poeta de, cuando las circunstancias manden, retirarse para pulsar con la poesía la vida en sus aspectos más profundamente simples y elementales, simbolizados en ese hermoso verso endecasílabo, «para pulsar el aire entre las cañas», viene a cumplirse de alguna manera en el espacio de esa publicación por cuanto alberga una selección de textos que son consecuencia tanto de una expresiva indagación interior como de una sostenida mirada sobre su propia sociedad y mundo exterior en aspectos que, efímeros, son volátiles e inasibles como el aire. ¿Quién si no es un poeta se pararía a pulsar el aire entre las cañas? ¿Quién si no es un poeta como Juan J. León, conciencia puesta en pie, dedicaría lo mejor de su vida a nombrarse y a nombrar estéticamente el mundo en lo que, por próximo, ni siquiera acertamos a percibir?

La selección constó de dieciocho poemas, de los que siete eran inéditos (se trata de los titulados «Los parásitos sociales», «Top Models», «Pablo Neruda», «Misterios gozosos»,

«El afortunado», «La vieja amada», «Penúltimo deseo» y «El evasor»), lo que llenó de valor las páginas de aquel nuevo número de la colección Espada de Luz. Con ello, perseguía ofrecer una significativa muestra de su poesía que sirviera para introducir al lector en un universo poético que, sin duda, merece nuestra atención más pormenorizada. Esta antología quiso ser, pues, además de homenaje al poeta y su memoria, una invitación a su lectura. De ahí que, a la suma de textos ya publicados e inéditos, le añadiera una suerte de representación de sus distintos momentos creadores, lo que sirvió para explicar el ancho arco temporal existente entre el primer poema incluido, de 1970, y el último que se recogía, de 2007. Allí hay muestras de sus libros *Espero la caída del pájaro más triste* («Mi nombre es Juan, Evangelista quise»), de 1970; de *Conciencia puesta en pie* («Redecilla de luz sobre el blanco exterminio» y «Cansada de arañar en las paredes»), de 1986; de *Canción debida* («Luis de Góngora» y «Elena Martín Vivaldi»), de 1988; de *Testimonio de un siglo ajeno* («La abuela», «Autorretrato», «El poeta prosaico» y «El jubiloso»), que incluye poemas de entre 2003 y 2007; y de *Poemas dispersos* («Descendiendo por el Lichiang»).

RAFAEL JUÁREZ, POETA PARA SIEMPRE

Podría comenzar acudiendo a consabidas palabras de consuelo y afirmar así que nos queda su poesía y que en su obra podremos atisbarlo y seguir el diálogo, junto con todos los etcéteras que puedan aportarse, pero no me valen. Por esta vez, no me sirven para nada ante la certeza de la gran pérdida que supone la temprana muerte de Rafael Juárez, una persona cabal y buena como pocas, un amigo de verdad. Me he quedado sin su mirada honda y sin su palabra generosa. Para siempre. Así es que desando este camino para recordar algunas de mis impresiones lectoras de su poesía de la que me ocupé en tres ocasiones, entre 1996 y 2001 (v. *La aguja del navegante*, 2002). Es todo lo que puedo aportar ahora, además de dar cuenta de mi desconsuelo.

I

Mi primer artículo se ocupó de *Aulaga* (1995), un libro cuyo título apunta ya al reconocimiento de la vida natural como referente más inmediato y en la que Rafael enreda especularmente su voz a través de treinta poemas apretados como semillas. Con *Aulaga*, continuaba así la trayectoria de libros como *La otra casa* (1980), *Emblemas y canciones* (1982), *Correspondencia* (1984), *Fábula de fuentes* (1988) y *Las cosas naturales* (1990), entre otras publicaciones sueltas. 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 exhibicio-

nista, 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: las cosas naturales. 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? 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, el ser y estar del poeta, la soledad, el propio quehacer poético.

II

En una siguiente ocasión, me ocupé del poema «Soneto del día más largo» con el que cerraba la hermosa antología *Cuando hablamos* editada en la colección Espada de Luz. Su lectura me había provocado una contenida emoción y recuerdos indelebles. Pues bien, 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 agitada 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.

La emoción que provoca el poema 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 hipérbaton 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.

III

Finalmente, la aparición en 2001 de la antología *Para siempre* fue el motivo de que volviera a escribir sobre la obra de Rafael Juárez por lo que la misma podía suponer de inmejorable acceso para el lector que quisiera penetrar en el claustro de su poesía, una poesía contenida y densa, que atrapa la luz como un agujero negro y apunta con sus versos contados 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 esta, 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. 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 dice, 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, así como adelantos de dos futuros libros. Éstos y el resto de los poemas se ofrecen en cinco secciones que toman su título –y orden interno– de los libros *Otra casa* (1985), *Las cosas naturales* (1990), *Aulaga* (1995), *La herida* (1996), *Lo que vale una vida* (2001) del que en todo caso toma el impresionante soneto «Lo que vale una vida» para ofrecerlo como

poema liminar. En cuanto al título, según razona el autor, es 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 y profundidad de su proyecto estético. Así, el paso del tiempo, que tan pocas cosas respeta y que aviva la hoguera en la que arden vorazmente las modas de todo signo 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. 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.

Rafael Juárez, poeta para siempre.

BIOBIBLIOGRAFÍA DE JUAN CARLOS FRIEBE OLMEDO

Hijo de padre alemán y madre española, Juan Carlos Friebe –su nombre literario– cursó estudios de derecho en la Universidad de Granada, si bien ha venido dedicando sus mejores esfuerzos a la poesía y al desarrollo de su capacidad creadora en relación con el mundo de la música contemporánea y con el de las artes plásticas, gráficas y escénicas más actuales –no son escasos los poemas e incluso poemarios que muy bien podrían ser adjetivados en su caso de interartísticos–, lo que ha dado como fruto no sólo un creciente número de libros de poesía, sino también su participación en Geometría del desconcierto Ediciones, plataforma de producción y difusión de artistas y escritores (<http://geometriadeldesconcierto.com/>), además de una importante actividad en la difusión y enseñanza de la poesía en la ciudad de Granada, así como en la coordinación, entre 2009 y 2010, de equipos de trabajo de programas de la Unión Europea como el titulado e-Multipoetry, un proyecto de poesía educativa perteneciente en concreto al Programa Grundtvig.

Su vida pública de poeta comienza con la publicación por parte de la Diputación de Granada de *Anecdótico* en 1992, libro recopilatorio de poemas juveniles escritos entre 1981 y 1989 con el que había obtenido el premio Villa de Peligros –con su participación en éste y otros premios que seguirán, Friebe ha buscado sobre todo dar salida a cientos de sus poemas necesitados de lector–. Posteriormente, escribe *Diecisiete variaciones sobre el tema del regreso* que, aún inédito, mereció el accésit del Premio Andaluz de poesía Gustavo Adolfo Bécquer en 1993. En 1994, quedó finalista del II Certamen Internacional de Poesía Gabriel Celaya con su libro *Poemas perplejos*, publicado en 1995

(v. Pedregosa, 2013). Sus siguientes libros llevan por título *Aria contra coral*, de 2001; *Las briznas: poemas para consuelo de Hugo van der Goes*, de 2007, libro con el que había obtenido el II Premio Nacional de Poesía Paloma Navarro (v. Chicharro, 2009; y Burbia, 2011); *Hojas de morera*, de 2008; y *Poemas a quemarropa*, de 2011, obra que mereció una positiva atención crítica (v. Arenas, 2011; Abad, 2011; Rondón, 2011; Lergo, 2012; Olgoso, 2012; Calvo Galán, 2012; Cappa, 2014; y Cano, 2014) y, más en particular, la autorizada opinión del poeta Rafael Guillén quien afirma del mismo en la solapa de la edición lo siguiente:

Cuando leí el original de *Poemas a quemarropa*, me impresionó desde el primer poema. Se trata de una poesía épica en la que la lucidez deja paso, a veces, a la ternura. Esa conjunción de la sensible desnudez en la exposición con el horror del argumento me causó una sorpresa y un asombro largamente esperados en la lectura de la poesía más reciente. Se trata de un estremecedor alegato contra la crueldad humana escrito con emoción y con una voz personalísima. Espero no equivocarme si digo que pocos libros como éste merecen un destacado puesto entre los de los poetas de su generación.

En 2015 aparece *Antagonía / Ανταγωνία*, una amplia selección del conjunto su labor poética, traducida al griego y ofrecida en edición bilingüe (v. Arenas, 2015). En 2021 publica *Enseñando a nadar a la mujer casada*, un libro con renglones ásperos, sutiles descripciones, luminosas a la vez que demoledoras imágenes, variedad y adecuación de registros lingüísticos, recursos gráficos y elementos narrativos tomados de hechos históricos enhebrados y orientados hacia su culminación lírica en una suerte de despliegue de cajas chinas, que constituye una indagación poética tanto en la

conciencia como en la sostenida experiencia trágica vivida por mujeres y provocada por la ignorancia, la credulidad y la maldad humanas. Esta nueva obra viene a sumarse a los libros *Las briznas: poemas para consuelo de Hugo van der Goes* y *Poemas a quemarropa* con los que establece una íntima relación por su ambiciosa concepción, proyección y hondura, además de por ser un nuevo resultado de un modo de poesía manchado de verdad y cincelada factura con el que, palabra de Friebe contra la barbarie, provoca una profunda experiencia lectora.

A esta sustantiva labor de creación, hay que añadirle la de traducción poética. En este sentido, colabora con Cristina Rodríguez en la adaptación al español del poemario *Sohailin Lumous*, del finés Erkki Vepsäläinen, publicado con el título *Sohailin Lumous / Embrujo de Sohail* (Granada, Método ediciones / Entremusas, 2005); y, en 2013, prologa *An die Melancholie / A la melancolía*, de Friedrich Nietzsche. También ha participado con la Asociación Colegial de Escritores (ACE) Traductores en Granada en la difusión de la literatura sueca a través de conferencias, mesas redondas y lecturas públicas de autores como August Strindberg, Tomas Tranströmer, Karin Boye y Harry Martinson.

En cuanto a sus colaboraciones con el mundo del arte flamenco, en 2011 publica *Las canciones de la vereda*, un conjunto de coplas de distintos palos escrito para el cantaor Manuel Heredia. Compone el drama lírico *Romanza de Narciso y Eco* para el cuadro flamenco en tres actos estrenado por la bailaora Rosa Zárate en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada (FEX), en sus ediciones de 2011 y 2012.

Participa junto a pintores y artistas en exposiciones e instalaciones como las de la grabadora María José de Córdoba –*Mundos paralelos. Poesía y grabado* (Granada, Galería de Arte Cartel, 2002)–; la del pintor Valentín Albardíaz

—*Un kilim para Rimbaud y otras pinturas* (Santa Fe, Granada, Instituto de América, 2009)—; y las del artista Jaime García, *Tres estancias de un apartamento burgués* (Santa Fe, Granada, Instituto de América, 2007) y *El sueño de Isabel* (Granada, Archivo Manuel de Falla, 2010). Junto a Jaime García colabora, además de en la plataforma Geometría del Desconcierto Ediciones, en el proyecto digital y correlato visual *Los viajes de Dionisos*, así como en el libreto *Las bacantes*, poema escénico basado en la tragedia de Eurípides, con música del compositor croata Frano Kakarigi.

Entre 2008 y 2011 coordinó la actividad divulgativa de poesía contemporánea Encuentros en la biblioteca de la Cátedra Federico García Lorca de la Universidad de Granada en colaboración con la Biblioteca de Andalucía. Como parte de su labor de extensión de la poesía y de su alta formación lectora, ha colaborado en numerosas actividades docentes, entre las que sobresale ser profesor del Máster en Creación Literaria de la Universidad de Granada.

LA POESÍA INTERARTÍSTICA DE JUAN CARLOS FRIEBE

Las briznas. Poemas para consuelo de Hugo van der Goes (Friebe, 2007b), libro que mereció el X Premio de Poesía «Paloma Navarro», es algo más que una colección de poemas hermanados para la ocasión y reunidos por razón de proximidad temporal y estética entre sí. El libro constituye en realidad un gran poema único, un poema de poemas, un complejo signo poético de signos poéticos, de estructura literalmente sinfónica –un tema, varias voces, partes con sus tempos, e incluso sus necesarios apéndices–, en el que el lirismo de las piezas poéticas se incrusta en la estructura narrativa de una historia, la del pintor Hugo van der Goes, al que se lleva incluso al título general. El libro es, si lo miramos desde la impronta que todo lector posee de los géneros literarios, un poemario que difícilmente se ajusta a la rigidez de un molde literario y no sólo eso, sino que está organizado internamente como si se tratara de una obra musical con indicaciones en este sentido, como ahora diré, lo que lo convierte en un libro además interartístico, hermosamente híbrido como híbrida es la lógica de sus poemas que se alimentan tanto de experiencias culturales como lineal y directamente primarias o, por decirlo así, vitales, en lo que insistiré.

Su lectura nos procura además una experiencia estética superior proveniente de utilizar los mimbres de una doble narración –la que se obtiene de los paratextos de los poemas, en los que se van ofreciendo consecutivamente estrofas del Stabat Mater, himno medieval en latín sobre la Virgen y el dolor por la muerte de su hijo, del que se ofrece la traducción en apéndice; y la historia del pintor holandés contada por uno de los hermanos del Convento del Valle Rojo que, a modo de crónica, se ofrece en cuatro fragmen-

tos que corresponden a las cuatro partes centrales del libro, generándose así una suerte de intriga inducida por efecto de la inclusión de una serie de poemas entre los fragmentos de dicha crónica—; pero, además de esta precisa y milimétrica estructura narrativa, el efecto estético a que me refiero proviene muy especialmente del hondo lirismo de las unidades de los poemas —en realidad, arias verbales o cantos de una sola voz—, poemas a cuya lectura somos guiados como si se tratara de una obra musical. Así, tras los dos poemas liminares sobre la caída y, he de decirlo bien alto, dignidad del hombre, el poeta nos va recomendando un tempo lector para generar un contraste en nuestra andadura por el libro. Así, un lento, el movimiento básico de toda música, en la lectura de la sección «El claustro rojo»; para continuar en las dos siguientes, «El camino de Lovaina» y «Colonia», con un andante moderato y un adagio giusto, respectivamente; y un maestoso para la parte final elegíaca, la titulada «Tránsito de la Virgen», lo que supone recomendar un tempo pausado de aire solemne.

Pero las briznas que conforman esta sinfonía verbal también arrastran oblicua cuando no de forma directa el referente de un pintura y de su humano y enfermo ejecutor, Hugo van der Goes, enfermo de bilis negra, uno de los cuatro humores principales del organismo, según las antiguas doctrinas de Hipócrates y Galeno, es decir, enfermo de melancolía, razón por la que introduce nuestro poeta una cita nietzscheana al comienzo de su libro e interna razón última que le lleva a escribir los poemas para consuelo de su, con base real, imaginario destinatario interno, o sea, el poetario. Esta ofrenda poética, que conlleva una concepción del arte como fruto de una humana y superior actividad de orientación trascendente y, en su medida, paliativa del principal e incurable mal que afecta a los hombres que es la conciencia y el hecho de su propia muerte, salvando la

lógica interna del libro, va dirigida a todo lector suyo. Así, los lectores seremos consolados por poemas en los que su autor ha logrado casi el milagro de guardar en un cesto de palabras y para su abierta e indefinida ejecución posible las emociones estéticas que en un momento la vida y el mismo arte le provocaran, alojando y objetivando allí esas briznas o momentos efímeros en que el ser humano se levanta un palmo sobre el suelo que pisa, briznas que como dice Juan Carlos Friebe son «preciosos regalos de la existencia que no solemos apreciar: las espesuras del mundo y del tiempo esconden briznas perfectas e instantes sutiles en los que no reparamos». Ahora hablaré de alguna de estas briznas.

Pero tan alta ambición constructiva, que viene de un único proyecto estético que se ayuda de las artes y de su primaria experiencia cultural y a ellas lleva por medio de la palabra, cuenta con un fuerte componente en su elaboración que, dado el juego de las significaciones en nuestra cultura, resulta determinante para el libro y no sólo por cuanto opera con la historia de un pintor de los Países Bajos de la segunda mitad del siglo xv, del que se da amplia noticia en el apéndice tercero, que, enfermo mental, acabaría su vida como lego en un convento y cuyos mejores cuadros son de asunto religioso. Me refiero, claro está, al elemento religioso y particularmente al caudal de la religión cristiana. Esto no es nuevo en nuestra poesía, como todos sabemos. Sólo hay que abrir los libros de poetas, creyentes y no creyentes, para encontrarnos invocada la divinidad a la que se interpela o a la que se le habla desde los versos. Si pusiera ejemplos, tendría que citar los nombres de centenares y centenares de poetas. No lo voy a hacer. Pero quiero que no se olvide el lector de este aspecto cuando lea el libro.

Conviene fijarse en que la parte liminar opera en su primer poema con la idea bíblica de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso y que culmina con un impresionante texto

poético en el que el sujeto poemático interpela al Creador tratando de comprender y comprenderse y poniendo sobre la mesa del poema sus paradojas sobre la muerte, el deseo de una vida sin conciencia y la realidad de una tremenda luz, la idea de sí mismo como poeta y, como tal –aquí hay una huella platónica–, depositario de una «melancolía de lo efímero», aceptando finalmente la caída pero no el descendimiento al modo de la bajada de Cristo desde la Cruz.

Ahora bien, tras esta visión global del libro, tras la comprobación inequívoca de sus vetas culturalista y religiosa, no se crea que carece de esa capacidad de provocar hondas emociones y conmover nuestro espíritu. *Las briznas. Poemas para consuelo* de Hugo van der Goes utiliza estos materiales y el soporte de una historia de un pintor que acaba en la locura para construir con ellos los edificios de palabras de los poemas donde habitan la profundamente humana conciencia de soledad, la paradoja del yo, la afirmación de la vida por encima de todo pues ella todo lo contiene; la reflexión por trascendente vía estética sobre la muerte; la conciencia de lo nombrable y lo innombrable y su distancia, el misterio; la pérdida y añoranza del paraíso de la infancia y las muy escasas sombras del mismo en la salida al mundo que supone la conciencia, con algún *locus amoenus* y, sobre todo, el amor, también con sus paradojas; el canto de la vida simple; y, por último, el llanto por una muerte cercana. No creo que haya que insistir demasiado en decir que tales asuntos centrales que ocupan al poeta vienen envueltos con el papel de una sosegada tristeza que no le impide amar la vida. Claro que nombrar estos asuntos es decirlo todo y no decir nada. Lo que a la postre vale es la red y fenómenos discursivos con los que se levanta el poema y el poema de poemas que es el libro y que provocan esas emociones a que me refiero.

En este sentido, la parte liminal y la parte final son con toda conciencia más breves, las cuatro restantes poseen un parecido número de poemas, salvo la última, la titulada «Tránsito de la Virgen» y que se basta con un intenso poema elegíaco cuyo título, «Amén», no necesita de más comentario. Todas comienzan con un poema en prosa que el autor llama «Glosas íntimas» que vienen a cumplir una suerte de densa introducción poética a la respectiva sección. Así, en la primera y con una estructura de oposición binaria en sus imágenes definitorias (miel / daño, pluma / zarza, luz / sombra, dulce / amargo, cachorro / fiera) y mediante la personificación, se refiere a la soledad. En la segunda, de fuerte contenido alegórico y, en consecuencia, con una encadenada red de metáforas, el poeta asocia al hombre una trampa para insectos y el modo en que éstos van cayendo. Así da paso a la parte en que mayor protagonismo referencial cumple el pintor, ya hermano lego en su libro. La tercera glosa es un profundo canto solidario de la vida simple en humana comunión simbolizada por un brindis, que me parece muy hermoso. La cuarta y última glosa es poética reflexión sobre aspectos de la identidad del sujeto poemático que da pie a unos poemas con numerosos motivos y extraordinaria imaginería amorosos. Cada glosa, como decía, da paso a la crónica de la vida del pintor y ambos textos preceden a los respectivos poemas de cada parte: dos en la primera y liminar, seis en la segunda, seis en la tercera y cinco en la cuarta. Aquí se observa un principio de la armonía final que posee el poemario. Pero ésta también viene provocada por otros aspectos. Por ejemplo, predominan los poemas estróficos y poliestróficos de versos endecasílabos, el eficaz uso de sangrados y blancos tipográficos que marcan mayores pausas lectoras para lograr luego un efecto, una densísima red de tropos, no pocos innovadores y que producen sorpresa y otros que no desprecian cierta

simbología de larga tradición como la noche y la luz para revalorarla a la luz de un imprevisto valor semántico.

Hasta aquí esta aproximación a uno de los más hermosos libros de un poeta de Granada, Juan Carlos Friebe, que para suerte de los lectores está dejando de ser secreto.

POETAS DE GRANADA FRENTE AL AGUA: UN PANORAMA

*...Hablan las aguas y lloran
bajo las adelfas blancas;
bajo las adelfas rosas,
lloran y cantan,
por el arrayán en flor,
sobre las aguas opacas.*
JUAN RAMÓN JIMÉNEZ
(«Generalife»)

Durante tres veranos consecutivos, los de 2008, 2009 y 2010, la Fundación Agua Granada celebró en su sede del Carmen del Aljibe del Rey sendos ciclos de poesía que, dirigidos por Arcadio Ortega, llevaron por título «El agua y la palabra». De aquellas lecturas poéticas, al caer de la tarde en el Albaicín, quedaron tan breves como representativas muestras de las respectivas obras de diecisiete poetas de Granada, muestras que –no exentas de poemas inéditos cuando no escritas expresa y totalmente para la ocasión, como fue el caso de la de Enrique Morón– vieron conjuntamente la luz en el libro *El agua y la palabra. Antología poética* (Granada, Ayuntamiento de Granada, 2010) que, para empezar, tiene un triple valor, además del no escaso de ser muestra antológica de cada uno de los poetas, como acabo de decir. Pues bien, en primer lugar, esta publicación viene a servir de acta de lo poéticamente acontecido a lo largo de tres veranos en los jardines de la sede de la Fundación Agua Granada bajo un cálido cielo raso de luces indescriptibles que, poco a poco, se iba colmando de estrellas, alargando así la efímera vida de las sesiones poéticas para un lector de cualquier tiempo y lugar; en segundo término, viene a ofrecer un panorama altamente representativo de la poesía actual granadina que es como decir un panorama

de la poesía actual española, tanto por los modos poéticos como por el número de poetas, promociones presentes y procedencia respectiva; y por último, y no es este pequeño valor, sirve para poner ante los ojos del lector una plural antología de poemas que, en su mayor cuantía, parten de la manera que fuere del referente natural y cultural del agua, uno de los macrosímbolos de nuestra cultura con el que nos remitimos al principio y origen de la vida, a su misterio en tanto que 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. Además de, no se olvide, significar ya profundidad insondable ya superficie especular en la que contemplarse a sí mismo –no faltan los poemas del tema de Narciso– ya principio y fin de todas las cosas, que acoge su estado pre-formal o su disolución definitiva.

Por lo demás, este libro, una suerte de granadino cancionero del agua, del amor y de la luz, entre otros aspectos, reúne voces –no todas, obviamente, pero sí muy representativas avaladas por premios como el Nacional de Poesía (Rafael Guillén), el Nacional de la Crítica (Antonio Carvajal y Miguel d'Ors), el de la Crítica Andaluza (Rafael Guillén y Fernando de Villena), el «Juan Ramón Jiménez» (José Lupiáñez), el «Federico García Lorca» de la Universidad de Granada (Arcadio Ortega y José Rienda), el de Poesía Joven «Antonio Carvajal» (Juan Andrés García Román), el Genil de Literatura y «Javier Egea» (Antonio Mochón), el «Florentino Pérez Embid» (Jesús M^a García Calderón), entre otros premios nacionales y extranjeros que no cito– que corresponden a un espectro de poetas nacidos entre 1921 y 1980, lo que supone dar entrada a autores de obra consolidada y a los que, con contrastada calidad, se han hecho oír más recientemente. El lector encontrará así una nómina de los que, nacidos en Granada o estrechamente vinculados a ella

por razones biográficas, poéticas y profesionales, arranca por edad con el nombre de RAFAEL RODRÍGUEZ ALMODÓVAR (Jerez de la Frontera, 1921), tardía y singular voz poética originaria de la Baja Andalucía que, entre otras actividades, ha promovido una revista literaria de tan larga vida en Granada como *Extramuros*. Continúa con los poetas del grupo «Versos al aire libre», creado en 1953, JOSÉ G. LADRÓN DE GUEVARA (Granada, 1929) y RAFAEL GUILLÉN (Granada, 1933), de cuya importancia –junto a Elena Martín Vivaldi y Julio Alfredo Egea, entre otros nombres– para la historia del resurgimiento de la poesía de posguerra en Granada no se dirá nunca lo bastante (a ellos se debe además la posterior aventura editorial de la colección poética «Veleta al Sur», con la que intentaron señalar en opuesta dirección al nor-teño viento dominante de la poesía española); sin olvidar el grupo de poetas que dio a conocer sus libros primeros en la bisagra de los renovadores y a todas luces y en todos los órdenes acelerados años setenta, como ocurre con ARCADIO ORTEGA (Granada, 1938), quien publica *Existir es el verbo* en 1970; ENRIQUE MORÓN (Cádiar, 1942), que da a la luz *Paisajes del amor y el desvelo* también en 1970; ANTONIO CARVAJAL (Albolote, 1943), cuya obra primera *Tigres en el jardín* aparece en 1968; y MIGUEL D'ORS (Santiago de Compostela, 1946), cuya obra de creación, no apagada por su labor de crítica, historia y erudición literarias, se ofrece al público a partir de 1972, con *Del amor, del olvido*. No es escaso, en la muestra de poetas del libro, el número de los nacidos en la década de los cincuenta y cuyos libros primeros florecen desde mediados de los años setenta en adelante, años que continuaron la gran aceleración histórica, social y literaria del posfranquismo y la transición y que sentaron las bases de nuestra inmediata realidad. Me refiero a los nombres de ANTONIO ENRIQUE (Granada, 1953), quien publica su *Poema de la Alhambra* en 1974; JOSÉ LUPIÁÑEZ (La Línea de la Con-

cepción, 1955), que se anuncia como poeta con *Ladrón de fuego* en 1975; José Gutiérrez (Nigüelas, 1955), quien nace a la poesía con *Ofrenda en la memoria* en 1976; FERNANDO DE VILLENA (Granada, 1956), que lo hace con *Pensil de rimas celestes* en 1980; RAFAEL JUÁREZ (Estepa, 1956), quien da a la luz su primer poemario, *Otra casa*, en 1980; y JESÚS M^a GARCÍA CALDERÓN (Badajoz, 1959), que no publicará su primer libro, *La Provincia*, hasta 1991, compartiendo de alguna manera o bien dedicación tardía a la creación poética o bien –hipótesis más fiable– secreta dedicación a la misma como también ocurre con RAFAEL DELGADO CALVO-FLORES (Granada, 1953), quien dará a la imprenta en 1996 su libro *Peregrino del tiempo*, si bien con seudónimo. Finalmente cabe añadir un último grupo de poetas, los más jóvenes de los aquí recogidos, cuya fecha de nacimiento oscila entre la de 1969 y 1980. Me refiero a JOSÉ RIENDA (Granada, 1969), JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN (Granada, 1979) y ANTONIO MOCHÓN (Armillá, 1980). Los tres se dieron a conocer, respectivamente, con los libros *En las hondas lejanías...* (1991), *Perdida latitud* (2004) y *Cruel y mimosa* (2004).

En todo caso, la agrupación que por edades acabo de efectuar de los poetas con objeto de que se aprecie el ancho arco de la representación temporal que de la poesía granadina hace el libro –de la poesía poslorquiana de posguerra a la actual–, no se corresponde con la inclusión que de ellos se hace en el libro, ya que no figuran en el mismo por ningún criterio historiográfico o biográfico de nacimiento sino por el obvio orden temporal seguido en sus respectivas intervenciones, puesto que todos son a la postre coetáneos además de lectores unos de otros, lo que explica que se alternen y se sucedan voces y modos poéticos que, en más de una ocasión, no tienen en apariencia mucho que ver entre sí al tiempo que todas y cada una de ellas mantiene su sustantividad, lo que llena de riqueza y contrapuntos la lec-

tura que pueda realizarse del libro; publicación que constituye en consecuencia una sucesión de partituras poéticas unidas por la aspiración de un título que eleva a su más alto rango cultural una palabra que es signo y símbolo de vida: el agua, palabra a la que, conviene recordarlo a propósito de este libro granadino, Juan Ramón Jiménez levanta en su romance «Generalife», por decirlo con palabras de Antonio Carvajal, «el mayor monumento lírico de nuestra cultura».

Y el agua, desde poéticas y soluciones discursivas diversas, está presente en los mismos títulos y gran parte de los poemas de no pocas de las secciones que la integran: «Amor, amante, amada», de Arcadio Ortega; «Nueve poemas de luz y agua», de Rafael Guillén; «Las aguas que he mirado», de Antonio Carvajal; «Agua oculta que llora», de Enrique Morón; en los poemas (sin título) de José G. Ladrón de Guevara; «No lejos del mar», de José Lupiáñez; «Para el amor no hay olvido», de Rafael Delgado Calvo-Flores; «Viendo caer la tarde», de Antonio Enrique; «Voces del agua», de Fernando de Villena; «Agua cautiva», de José Gutiérrez; «Poemas», de Miguel d'Ors; «Vendimia de las horas», de Rafael Rodríguez Almodóvar; «Ahora mira la lluvia esparcida por el mes de noviembre», de José Rienda; «Intimidación del agua», de Arcadio Ortega; «Agua siempre plural, aguas impares», de Jesús M^a García Calderón; «Riverrum», de Juan Andrés García Román; «Agua de ayer», de Rafael Juárez; y, por último, «Poemas», de Antonio Mochón.

No me he propuesto ensayar un discurso de análisis e interpretación de las secciones que enriquecen el libro ni mucho menos de todos y cada uno de los poemas que las conforman. Al igual que en su día los poetas fueron brevemente presentados al público asistente a las sesiones del Carmen del Aljibe del Rey para dar paso acto seguido a los poemas en sus voces, se impone ahora una breve presentación conjunta de los mismos para invitar al acto fun-

dante de su lectura en la seguridad de que el lector se va a encontrar un variado paisaje poético donde predomina la verdad orientada en función de la belleza, alimentadas por un hondo conocimiento de la tradición poética aliado a la búsqueda de los más adecuados modos expresivos de nuestro tiempo. En todo caso, el lector notará lo que, en el horizonte de este paisaje poético, une y diferencia a las voces de los poetas que lo conforman. Apreciará, por ejemplo, por seguir el orden del índice, en ARCADIO ORTEGA la humana voz que ya en verso libre o, aquí, bajo la forma métrica del soneto habla real, desnuda y esencialmente del amor, del tiempo y la muerte. En RAFAEL GUILLÉN, una poesía con la que indaga no sin melancolía en los límites de la realidad, una poesía que trata de resolver la ecuación entre lo particular y lo universal y que, consciente de ser discurso estético de conocimiento, se alía a los discursos filosófico y científico. En ANTONIO CARVAJAL, su poética conviviente que no separa la función social de la estética y que conlleva una cuidada elaboración del artefacto poético, en el que la originalidad es menos importante que la autenticidad creadora, tal como señala su diálogo con la tradición. En ENRIQUE MORÓN, su poética definida por el intimismo melancólico, el bucolismo de aliento clásico, la humana solidaridad y el vitalismo. En JOSÉ G. LADRÓN DE GUEVARA, su preocupación tan humana como social resuelta poéticamente por la vía ya de la gravedad, como en este libro, ya de la ironía o la sátira, con ecos populares y cultos, con el propósito de hallar la distancia comunicativa más corta y profunda entre dos personas. En JOSÉ LUPIÁÑEZ, la aventura poética en la que confluyen lo exterior y lo interior, el principio y el fin, lo real y lo soñado, la vida con su larga y trágica verdad y con su insondable, frágil y efímera belleza. En RAFAEL DELGADO CALVO-FLORES, su pasión por la vida, sus emociones, la experiencia viva de un ser humano frente al tiempo y la palabra poética que las crea

y nombra. En ANTONIO ENRIQUE, su entendimiento de la creación como el acto supremo de su vida –un acto espiritual y contemplativo, placentero, responsable y, a su modo, visionario– para cifrar en la exactitud del artefacto del poema –tanto más sencillo y de expresión más clara en su factura cuanto a mayor verdad alude, siendo la verdad territorio del misterio– la sombra verbal de una profunda emoción estética. En FERNANDO DE VILLENA, su poesía y poética, tan atentas a su tiempo como situadas al amparo de la belleza y perfección formal áurea, que se mueven por el culto a la palabra, al amor al pasado, al gusto por las imágenes nuevas, a la emoción ante la naturaleza y la búsqueda de lo bello y lo misterioso. En JOSÉ GUTIÉRREZ, el poema, impecable, como la «plasmación artística, a través del lenguaje, de nuestros impulsos más verdaderos». En MIGUEL D'ORS, su elaborada técnica creadora y conocimiento de la literatura para escribir desde la autenticidad confesional de Dios, de la naturaleza, de los demás hombres y del amor. En RAFAEL RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, una poética del intimismo para hablar humana y entrañablemente del amor y la soledad. En JOSÉ RIENDA, la experiencia de la hondura poética frente a la naturaleza, al paso del tiempo y a la realidad. En JESÚS M^a GARCÍA CALDERÓN, una sostenida mirada moral y estética desplegada en versos meditativos. En RAFAEL JUÁREZ, su huida de toda oscuridad y rechazo de la imprecisión sentimental y verbal, lo que supone la búsqueda de la claridad y sencillez poéticas con experimentadas bases métricas de honda eficacia expresiva. En el de JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN, se percibirá un trabajo poético de búsqueda en la raíz creadora de la lengua para situarse en el límite de lo posible y darse así al lector. En ANTONIO MOCHÓN, joven maestría en el dominio formal no exenta de tonos elegiacos que se enfrenta con delicadeza al sentimiento y a las cosas que son y bastan.

Y termino con un verso de Juan Ramón Jiménez: «...En agua el alma se pierde».

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad, José (2012), «Poesía y espanto», *Granada Hoy*, Granada, 24 de noviembre de 2011, 52.
- Álvarez, Rosaura (1983), «Actividad apostólica de los jesuitas con los moriscos», *Cuadernos de la Alhambra* (1983) 19-20.
- (1986), *Hablo y anochece*, Granada, Diputación Provincial, col. Genil de Literatura.
 - (1988), *De aquellos fuegos sagrados*, Granada, Corimbo.
 - (1994), *Diálogo de Afrodita (en tres tiempos)*, Madrid, Torremozas.
 - (1998), *El vino de las horas*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, col. Cortalaire.
 - (2001), *Intimididades*, Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, Los Cuadernos de Sandua.
 - (2003), *Sobre nueva poesía de mujer en España*, Granada, Academia de Buenas Letras de Granada.
 - (2008), *Alter ego* (Introducción de Juan Varo Zafra), Sevilla, Point de Lunettes.
- Andrés Gil, Carlos M. (1995), «La poética del ocaso en Rosaura Álvarez», *Revista Hispánica Moderna*, XLVIII, diciembre (1995) 401-416.
- Antología de la actual poesía granadina* (1957), «José G. Ladrón de Guevara», Granada, Veleta al Sur, 33-44.
- Arenas, Antonio (2011), «Arte y poesía deben abordar los conflictos de la condición humana», *Ideal*, Granada, 3 de noviembre de 2011, 56.
- (2015), «*Antagonía* o la última «osadía» de Juan Carlos Friebe», *Ideal*, Granada, 24 de abril de 2015, 58 (pódcast de la entrevista completa: https://www.ivoox.com/entrevista-al-poeta-juan-carlos-friebe-autor-de-audios-mp3_rf_4400058_1.html).

- Aróstegui, Antonio (1996), *La vanguardia cultural granadina (1950-1960)*, Granada, Caja General de Ahorros de Granada.
- Asenjo Sedano, José (1982), «A nuestros muertos (Premio García Lorca 81): de Arcadio Ortega», *Ideal*, Granada, 6 de septiembre.
- BAEZA *para mirar*, Baeza, Ayuntamiento de Baeza, 1992 [Poemas de Antonio Carvajal, Ángel González y Antonio Checa y fotografías de Francisco Fernández].
- Bonachera, Eduardo (1974), «Una poesía erótica y vitalista», *Pueblo*, Madrid, noviembre.
- Burbia, Samuel (2011), «Las briznas», *Los papeles mojados de Río Seco*, 24 de noviembre de 2011, 52-53.
- Calvo Galán, Agustín (2012), «Poemas a quemarropa, de Juan Carlos Friebe», *Revista de Letras*, 15 de enero de 2012 (en línea: <https://revistadeletras.net/poemas-a-quemarropa-de-juan-carlos-friebe/>).
- Canal de Cultura Contemporánea (CACOCU, Universidades Públicas de Andalucía) (2011), «A Gabriel Celaya en su Centenario. Versos y memoria» [Video, 1h y 22m, del acto: M^a José Sánchez Montes, Rafael Guillén, Antonio Carvajal, Antonio Sánchez Trigueros y Antonio Chicharro], Universidad de Granada y Academia de Buenas Letras de Granada, Palacio de la Madraza, 17 de mayo de 2011. En línea: <https://www.cacocu.es/evento/a-gabriel-celaya-en-su-centenario-versos-y-memoria/>.
- Cano, José Antonio (2014), «El hijo del nazi y el hijo de la judía», *El Mundo*, Madrid, 3 de abril de 2014.
- Cappa, Gonzalo (2014), «Diálogos a quemarropa en ‘Después de Auschwitz’», *Granada hoy*, Granada, 19 de marzo de 2014.
- Carvajal, Antonio (1968), *Tigres en el jardín*, Madrid-Barcelona, El Bardo.
- (1973), *Serenata y navaja*, Barcelona, El Bardo.

- (1975), *Casi una fantasía*, Granada, Silene.
- (1979), *Siesta en el mirador*, San Sebastián-Bilbao, Ediciones Vascas.
- (1981), *Sitio de ballesteros*, Madrid, La Ventura.
- (1983), *Sol que se alude*, en *Extravagante jerarquía (1968-1981)*, Madrid, Hiperión, pp. 231-260; *Sol que se alude (seguido de Otros poemas afines y Cuaderno de Castilla)*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2013.
- (1984a), *Del viento en los jazmines (1982-1984)*, Madrid, Hiperión.
- (1984b), *Noticia de setiembre*, Córdoba, Antorcha de Paja.
- (1988), *De un capricho celeste* (Notas de Carlos Villarreal), Madrid, Hiperión.
- (1990), *Testimonio de invierno*, Madrid, Hiperión.
- (1992), *Silvestra de sextinas*, Madrid, Hiperión.
- (1993), *Miradas sobre el agua*, Madrid, Hiperión.
- (1994), «Noticia de los poemas», en *Ciudades de provincias*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén.
- (1995a), *Raso milena y perla*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- (1995b), *De métrica expresiva frente a métrica mecánica (Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe)*, Granada, Universidad de Granada.
- (1995), «Hospital en silencio», en Francisco Fernández, *Fotografías del Antiguo Hospital de San Juan de Dios*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén.
- (1996), *La Florida del Ángel*, Montilla, Aula Poética Inca Garcilaso.
- (1997) *Alma región luciente* (Prólogo de José Antonio Muñoz Rojas), Madrid, Hiperión.
- (1998), «Ludir de brocateles (Notas otoñales para Rosaura Álvarez)», en Álvarez, Rosaura (1998) 9-16.
- (1999) *Con palabra heredada*, Córdoba, Cajasur.

- (2000), «Noticia de la autora», en Martín Vivaldi, Elena (2000) 44.
- (2001), «Noticia de la autora», en Álvarez, Rosaura (2001) 44.
- (2002a), *Mariana en sombras (Libreto de la Secuencia Lírica en un Acto)*, Sevilla, Point de Lunettes.
- (2002b), *Metáfora de las huellas (Estudios de métrica)*, Granada, Jizo.
- (2003), Edición y prólogo de Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía*, 3 tomos, Dueñas, Simancas Ediciones, col. El Parnasillo.
- (2004a), *Los pasos evocados* (Preliminar del autor), Madrid, Hiperión.
- (2004b), *Diapasón de Epicuro* (Introducción de J. Carlos Fernández Serrato), Huelva, Fundación El Monte, col. La Placeta.
- (2004c), Edición y comentarios de Rubén Darío, *Sonetos de Azul a Otoño*, Madrid, Hiperión.
- (2004d), *Don Diego de Granada* (Introducción de Juan Varo Zafra), Benalmádena, e. d. a. libros.
- (2004e), *Cuaderno de Castilla* (“Por caminos desviados”, introducción de Dioniso Pérez Venegas), Iria Flavia, otoño, 2004 [Tirada aparte de *El Extramundi y Los Papeles de Iria Flavia*, XXXIX, pp. 123-151].
- (2004f), «Propósitos poéticos», en Antonio Carvajal, *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March.
- (2005), «Nido de antaño», *Cuaderno de poemas Jizo de Humanidades*, núms. 4-5, primavera.
- (2005), «Mudanza segunda: Aixa 91», en Asunción Jódar, *Genéticas homólogas*, Granada, Fundación Euroárabe.
- (2006), «Estrofas evocadoras de la infancia [sobre Juan Carlos Friebe]», *Granada hoy*, Granada, 28 de septiembre de 2006, 10.
- (2006), «Prólogo», a Antonio Chicharro y Eduardo A. Salas

(2006), *Arquitectura y poesía (Sobre dos poemas giennenses de Antonio Carvajal)*, pp. 11-14.

– (2008), *Una canción más clara*, Palencia, Simancas ediciones.

– (2011), *Pequeña patria huida*, Valladolid, Diputación de Valladolid.

– (2011), *Un girasol flotante*, Oviedo, KRK.

– (2015), *El fuego en mi poder*, Madrid, Hiperión.

– (2018), *Extravagante jerarquía (1968-2017)*, dos tomos, (Edición de José Luis López Bretones), Valladolid, Fundación Jorge Guillén.

Carvajal, Antonio y Fernández, Francisco (2002), *Del camino de Andújar* (liminares de Juan Varo Zafra), Ciudad Real, Ediciones Negrón Chico.

Cela, Camilo José (dir.) (1976), *Enciclopedia del erotismo*, Madrid, Sedmay, 691.

Celaya, Gabriel (1948), *Poesía y verdad (Papeles para un proceso)*, Pontevedra, Ediciones Litoral, col. Huguín; Barcelona, Planeta, 1972 (edición corregida y muy aumentada); en Celaya, Gabriel (2009) 721-839.

– (1960), *Para vosotros dos*, Bilbao, Alrededor de la Mesa.

– (1961a), *La buena vida*, Santander, La Isla de los Ratones.

– (1961b), *Rapsodia éuskara*, San Sebastián, Biblioteca Vascongada de Amigos del País.

– (1962), *Mazorcas*, Palencia, Rocamador, 1962.

– (1972), *Inquisición de la poesía*, Madrid, Taurus.

– (1977), *El hilo rojo*, Madrid, Visor.

Cenizo Jiménez, José (2002), *Poesía sevillana: grupos y tendencias (1969-1980)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

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

- (1999), «Estudio previo», en Antonio Carvajal, *Una perdida estrella* (edición, estudio previo y notas de Antonio Chicharro), Madrid, Hiperión.
- (2002), «Luces poéticas y ecos antoniomachadianos en la poesía de Antonio Carvajal», en J. Montero Padilla y L. Montero Reguera (Coords.), *Actas del congreso Internacional sobre Antonio Machado. Vida y obra. Segovia 6, 7 y 8 de abril de 2000*, Segovia, Real Academia de Historia y Arte de San Quirce-Junta de Castilla y León, 2002, pp. 181-191.
- (2002), *La aguja del navegante (Crítica y Literatura del Sur)*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses de la Diputación Provincial de Jaén.
- (2004), «Arcadio Ortega: poesía, vida, sueño», *Ideal. Artes y Letras (Suplemento de Cultura)*, Granada, 2 de diciembre.
- (2004), «De una muy nueva poética», en *Para una historia del pensamiento literario en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 247-286.
- (2005a), «Alrededor de la palabra poética de Rosaura Álvarez», en Álvarez, Rosaura, *Alrededor de la palabra*, Salobreña, Alhulia y Academia de Buenas Letras de Granada, 11-27.
- (2006), «Arquitectura y poesía en Antonio Carvajal: Análisis de “Fervor de las ruinas (S. Francisco. Baeza)”», en Antonio Chicharro y Eduardo A. Salas (2006), *Arquitectura y poesía (Sobre dos poemas giennenses de Antonio Carvajal)*, pp. 43-68.
- (2007), «Elena en un adverbio mayúsculo», *La Opinión de Granada*, «Cien, elenamente cien», Suplemento Extraordinario Centenario de Elena Martín Vivaldi, Granada, 8 de febrero de 2007; *En la plaza (De libros, poemas y novelas)*, Granada, Alhulia, 2007, col. Mirto Academia.
- (2008) Celaya, Gabriel, *En un lugar cualquiera, un día que no nombro (Tres poemas inéditos sobre Federico García Lorca)* (Edición de Antonio Chicharro), Granada, Diputación Provincial, Patronato Cultural Federico García Lorca.

- (2009a), «Elenamente triste: Algunas claves del discurso poético de la tristeza en “Lluvia con variaciones”, de Elena Martín Vivaldi», *Hommage à Milagros Ezquerro. Théorie et fiction*, México-París, RILMA 2 y ADEHL, 109-122.
- (2009b), «La poesía interartística de Juan Carlos Friebe», *Extramuros. Revista de Literatura*, 43-44 (2009) 142-144.
- (2010) «Estudio preliminar», en Carvajal, Antonio, *Del condestable cielo*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, Diputación Provincial de Jaén, VII-XLIX.
- (2010), «Prólogo», en *El agua y la palabra. Antología poética*, de varios autores, Granada, Ayuntamiento de Granada, 2010, 9-16, col. Granada Literaria.
- (2011a), «Gabriel Celaya y Granada», *Ideal*, Granada, 22 de marzo de 2011.
- (2011b), *Gabriel Celaya ante la idea de Europa y frente a las letras de Granada* [Discurso], Granada, Academia de Buenas Letras de Granada. En línea: <https://academiadebuenasletrasdegranada.org/Discursos/DISCURSO%2053.pdf>.
- (2011c), «Introducción», en León, Juan J., *El aire entre las cañas* (selección e introducción de Antonio Chicharro), Granada, Asociación de Padres de Alumnos Torres Bermejas e Instituto Alhambra, col. «Espada de Luz», 5-6.
- (2017), «Estudio previo», en Ortega, Arcadio, *Poesía. Obra completa*, Salobreña (Granada), Alhulia, 2017, 7-78.
- (2018), «Rafael Guillén o todos los otoños», *Extramuros. Revista de Letras, Arte y Ciencia*, Tercera época, 50 (2018) 109-112.
- (2019), «José G. Ladrón de Guevara, poeta desde el sur», *Boletín del Centro Artístico de Granada*, IV época, 9 (2019) 11-16.
- (2020), «Poetas de norte a sur: la correspondencia epistolar entre Gabriel Celaya, Rafael Guillén y José G. Ladrón de Guevara», en Muñoz Raya, Eva; y Nogueras Valdivieso, Enrique (eds.), *Et era muy acucioso en allegar el saber. Studia Philolo-*

gica in Honorem Juan Paredes, Granada, Editorial Universidad de Granada, 283-300.

– (2021), «Rafael Juárez, poeta para siempre», en *Espejo de perdidas lejanías. A Rafael Juárez*, Granada, Entorno Gráfico, 23-29.

Chicharro, Antonio y Salas, Eduardo A. (2006), *Arquitectura y poesía (Sobre dos poemas giennenses de Antonio Carvajal)* (Fotografías de Francisco Fernández, Prólogo de Antonio Carvajal y Epílogo histórico-artístico de José Luis Chicharro), Jaén, Universidad de Jaén.

Chicharro, José Luis (1998), *Baeza. Notas para una visita*, Baeza, Universidad Internacional de Andalucía.

– (1999), *El Museo Provincial de Jaén (1846-1984)*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses-Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

– (2006), «Epílogo histórico-artístico», en Antonio Chicharro y Eduardo A. Salas (2006), *Arquitectura y poesía (Sobre dos poemas giennenses de Antonio Carvajal)*, pp. 75-84.

Ciplijauskaitė, Birutė (1989), «La renovación de la voz lírica», *Zurgai*, diciembre.

– (1990), «Los diferentes lenguajes del amor», *Monographic Review*, VI (1990) 113-127.

– (1994), «Rosaura Álvarez, Diálogo de Afrodita (En tres tiempos)», *World Literature Today*, Autumn.

– (1995), «Hacia la afirmación lírica», *Revista de Estudios Hispánicos*, 29 (1995).

Correa Ramón, Amelina (1999), «Ortega Muñoz, Arcadio», en *Literatura en Granada (1898-1998): I. Narrativa y literatura personal*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 540.

Domínguez Caparrós, José (1985), *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo.

– (2003), «Notas sobre la métrica de la poesía de Antonio Carvajal», en Antonio Carvajal, *El corazón es lugano (Antología*

- plural*) (Edición y coordinación de Antonio Chicharro), Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 15-27.
- Espada, José (1994), «Un sostenido poema de amor de Rosaura Álvarez», *Artes y Letras. Suplemento de Cultura del diario Ideal*, Granada, 4 de junio, V.
- Fernández, Francisco (1995), *Fotografías del Antiguo Hospital de San Juan de Dios*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén.
- Fernández Dougnac, José Ignacio (2008), «“Ofrenda del presente”. La poesía de Elena Martín Vivaldi», en Martín Vivaldi, Elena, *Obra poética*, 2 vols., Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2008, vol. 1, 8-82.
- Friebe, Juan Carlos (1992), *Anecdotario*, Granada, Diputación Provincial de Granada.
- (1995), *Poemas perplejos*, Torredonjimeno, Ayuntamiento de Torredonjimeno; Granada, Geometría del Desconcierto Ediciones, 2013 (edición digital en línea, con prólogo de Alejandro Pedregosa y epílogo del autor: <http://geometriadeldesconcierto.com/ediciones/digitales/poemas-perplejos/>).
 - (2001), *Aria contra coral*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 2001, col. Genil de Literatura
 - (2002), [Textos poéticos] *Mundos paralelos. Poesía y Grabado* [Catálogo], de María José de Córdoba, Granada, Galería de Arte Cartel.
 - (2007a), «Textos para una instalación de Jaime García con música de Frano Kakarigi», en Jaime García, *Tres estancias de un apartamento burgués*, Instituto de América de Santa Fe, Granada (edición digital del catálogo en línea: <http://geometriadeldesconcierto.com/ediciones/digitales/>).
 - (2007b), *Las briznas. Poemas para consuelo de Hugo van der Goes*, Sevilla, Point de Lunettes.
 - (2008), *Hojas de Morera*, Granada, Geometría del desconcierto Ediciones, 2008 (extracto en línea: <https://es.calameo.com/read/001714418481e6fdb76ae>).
 - (2009a), «Polinizaciones», en Valentín Albardíaz, *Un kilim*

para Rimbaud y otras pinturas [Catálogo], Instituto de América de Santa Fe. Granada; «Polinizaciones-waka» [edición digital comentada por el autor], en línea: <http://geometria-deldesconcierto.com/cuadernos/juan-carlos-friebe/polinizaciones-waka/>.

– (2009b), *Las bacantes*, Granada, Geometría del desconcierto Ediciones, núm. 1.

– (2010), [Textos], en García, Jaime, *El sueño de Isabel* (Prólogo de José Vallejo Prieto) [Catálogo], Granada, Archivo Manuel de Falla; [edición digital] Granada, Geometría del Desconcierto, 2013 (en línea: <https://es.calameo.com/read/00171441888f6c26bb531>).

– (2011a), *Poemas a quemarropa*. Sevilla, Point de Lunettes Ediciones.

– (2011b), *Las canciones de la vereda* (Prólogo de Jorge Fernández Bustos) [recopilación de coplas para flamenco], Granada, Los cartones del Diente de Oro.

– (2013), «Introducción», en Friedrich Nietzsche, *An die Melancholie / A la melancolía* (traducción de Jesús Munárriz), Granada, Geometría del Desconcierto (En línea: <https://es.calameo.com/read/001714418ef8faeda8509>).

– [2014], «Presagio de mudanza» (en línea: http://olvidos.es/app/webroot/pdf/presagio_de_mudanza.pdf).

– (2015), *Antagonía / Ανταγωνία* (Traducción de Nancy Angeli), Granada, Editorial Nazari, colección Daraxa.

– (2021), *Enseñando a nadar a la mujer casada*, Granada, Esdrújula Ediciones.

Gallego Morell, Antonio (1959), «Otra vez ‘Saudade andaluza’», *Ínsula*, 154, septiembre.

García Lorca, Federico (1918), «Ciudad perdida (Baeza)», en *Impresiones y paisajes*, Imprenta y Tipografía Paulino Ventura Traveset; Granada, Don Quijote, 1981 (edición facsímil); Madrid, Cátedra, 1994.

García Mendoza, Sara (2015), *Rafael Guillén bajo la sombra*

- del 50* [Tesis doctoral], Granada, Universidad de Granada.
En línea: <http://hdl.handle.net/10481/42671>.
- García Montero, Luis (1997), «Prólogo-entrevista», Martín Vivaldi, Elena, *Las ventanas iluminadas* (al cuidado de Rafael Juárez y Luis García Montero), Madrid, Hiperión.
- García Tejera, M^a del Carmen (2004), «El arte de componer los sueños: *Áncora del tiempo. Poesía (1970-2000)*», *Extramuros. Revista de Literatura*. 35-36.
- (2008), «El tiempo a sorbos». *Extramuros. Revista de Literatura*. 41-42.
- Gil Craviotto, Francisco (2000), «Ocaso de Granada», *Ideal*, Granada, 9 de diciembre.
- Ginés, Antonio Luis (2000), «La sombra del ocaso», *Cuadernos del Sur. Suplemento de Cultura de Diario Córdoba*, Córdoba, 28 de diciembre.
- Gómez Barceló, José Luis (2000), «Cotidianidad poética», *El Pueblo de Ceuta*, Ceuta, 11 de julio.
- Guillén, Rafael (1956), *Antes de la esperanza*, Granada, CAM, 1956, col. La nube y el ciprés.
- (1958), *Río de Dios*, Granada, Veleta al Sur.
- (1960), *Pronuncio amor*, Arcos de la Frontera, Alcaraván.
- (1981), *Vasto poema de la resistencia*, Granada, Diputación Provincial, colección Genil.
- (1993), *Los estados transparentes*, Barcelona, Los Libros de la Frontera-El Bardo; Valencia, Pretextos y Diputación Provincial de Granada, 1998².
- (2000), *Tiempos de vino y poesía. Prosas granadinas*, Granada, Port-Royal; Salobreña, Ahulia, 2020 (introducción de antonio Chicharro), segunda edición.
- (2003), *Renacer poético en la Granada de postguerra (Grupo Versos al aire libre)* [Discurso], Granada, Academia de Buenas Letras. En línea: <https://academiadebuenasletrasdegranada.org/Discursos/DISCURSO9.pdf>.
- (2011), «Gabriel Celaya en tiempos difíciles», Canal de

Cultura Contemporánea (CACOCU, Universidades Públicas de Andalucía).

Gutiérrez, José (2002), «Elena en el jardín», en Martín Vivaldi, Elena, *En plenitud de asombro* (edición de José Gutiérrez), Granada, Silene, 9-24.

HOMENAJE a la Fiesta del Soneto celebrada en Sevilla en 1912 (2006), Sevilla, Ateneo de Sevilla.

Hurtado de Mendoza, Diego (2003), *Poesía* (edición y prólogo de Antonio Carvajal), 3 tomos, Dueñas, Simancas Ediciones, col. El Parnasillo.

Jurado Morales, José (2017), «Las cartas enviadas por Vicente Aleixandre a Rafael Guillén», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 42, 1 (2017) 75-95.

Krasniqi, Florie (2014), *La carta literaria: historia y formas* [Tesis doctoral], Granada, Universidad de Granada. En línea; <https://hera.ugr.es/tesisugr/23996997.pdf>.

Ladrón de Guevara, José G[arcía]. (1959), *Tránsito al mar y otros poemas*, Granada, Veleta al Sur.

– (1964), *Mi corazón y el mar*, Granada, Veleta al Sur.

– (1975), *Solo de hombre*, Granada, Universidad de Granada, col. Zumaya; 1980².

– (1976), *Romancero de la muerte del Che Guevara*, Vélez-Málaga, Publicaciones Arte y Cultura.

– (1982), *Cancionero/Sur*, Granada, Don Quijote.

– (1992), *El corazón en la mano*, Granada [edición privada].

– (2002a), *Equipaje*, en *A tus manos me entrego*, Salobreña, Alhulia, 155-216.

– (2002b), *Fuego graneado*, Salobreña, Alhulia.

– (2005), *Poemas inéditos traspapelados* [Discurso], Granada, Academia de Buenas Letras de Granada.

– (2008), *Vivir mata, lo mismo que el tabaco*, Granada, Ediciones de Poesía 70, Cuadernos del Tamarit.

– (2019a), *Espacio interior (Poemas para Concha Girón)* (Edición e introducción de Antonio Chicharro), Salobreña, Alhulia.

- (2019b), *Isla de la soledad (Poemas inéditos)* (Selección, edición e introducción de Antonio Chicharro), Salobreña, Alhulia, col. Mirto Academia.
- Laffón, Rafael (1972), «*Casta de soledad*. Col Aldebarán», *ABC*, Sevilla, 22 de junio.
- León, Juan J. (1988), *Del corazón y la experiencia. Poesía 1970 - 1988*, Granada, Ediciones A. Ubago.
- (1998), *Literatura universal*, Granada, Port Royal, 2002³.
- (2000), *Formas de expresión poética en el lenguaje popular*, Granada, Port Royal.
- (2004), *Del corazón y la experiencia. Poesía 1989 - 2002*, Salobreña, Alhulia.
- (2006), *Memorial de artimañas y secuencias sin cuento*, Salobreña, Alhulia.
- (2007a), *Disquisiciones sobre la poesía satírica* [Discurso], Granada, Academia de Buenas Letras de Granada
- (2007b), *Jardines cercanos*, Salobreña, Alhulia.
- (2018), *Poesía completa* (ed. de A. C. Morón), Granada, Port Royal
- Lergo, Inmaculada (2012), «Juan Carlos Friebe: *Poemas a quemarropa*», *El Imparcial*, 8 de enero de 2012 (en línea: <https://www.elimparcial.es/noticia/97434/juan-carlos-friebe-poemas-a-quemarropa.html>).
- López Gorgé, Jacinto y Salgueiro, Francisco (1978), *Poesía erótica en la España del siglo XX*, Barcelona, Taller de Poesía VOX, serie Antologías, 204-207.
- Martín Pardo, Enrique (2010), «Un ejecutivo en la Academia», *Extramuros. Revista de Literatura*, 45 (2010) 92.
- Martín Vivaldi, Elena (1972), *Durante este tiempo (1965-1972)*, Barcelona, Saturno, col. El Bardo.
- (1985), *Tiempo a la orilla*, Granada, Silene.
- (2000), *Como lluvia* (edición y selección de Antonio Carvajal), Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, col. Los Cuadernos de Sandua.

- (2005), *Los idiomas del silencio y otros textos en prosa* (selección y estudio de Manuel Martínez Gómez), Granada, Universidad de Granada.
- (2008), *Obra poética* (edición y estudio de José Ignacio Fernández Dougnac), 2 vols., Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- Martínez Gómez, Manuel (2001), *Las hojas amarillas: Introducción a la poesía de Elena Martín Vivaldi* (prólogo de Antonio Chicharro), Granada, Jizo de Literatura Contemporánea; Granada, Ayuntamiento de Granada, 2007².
- Matas, José (1997), «Granada: crónica de un desguace», *Ideal. Artes y Letras (Suplemento de Cultura)*, Granada, 1de noviembre.
- Murciano, Carlos (1975), «Razón de Arcadio Ortega. Del divertimento a la denuncia», *La Vanguardia Española*, 17 de julio.
- Olgoso, Ángel (2012), «Poemas dolientes», *Nayagua. Revista de Poesía*, Segunda época, 17 (2012), 181.
- Olivares, Julia (2006), *Elena Martín Vivaldi, una poblada soledad* [Discurso], Granada, Academia de Buenas Letras de Granada.
- Ortega Muñoz, Arcadio (1970), *Existir es el verbo*, Sevilla.
- (1972), *Casta de soledad*, Sevilla, Aldebarán.
- (1974), *Ángeles sin sexo*, Sevilla, Aldebarán.
- (1975), *Cuando la mar se vuelve fría*, Sevilla, Ángaro.
- (1978a), *Los bordes de la nada*, Sevilla, Aldebarán.
- (1978b), *Biografía de la luz en Granada* [en colaboración con Manuel Sotomayor Muro], Granada, Banco Industrial del Mediterráneo.
- (1979a), *Notas para un libro de ausencia*, Sevilla, Aldebarán.
- (1979b), *Evasión de capital*, Barcelona, Ultramar Editores.
- (1979c), *Viento del sur*, Barcelona, Pareja Editor.

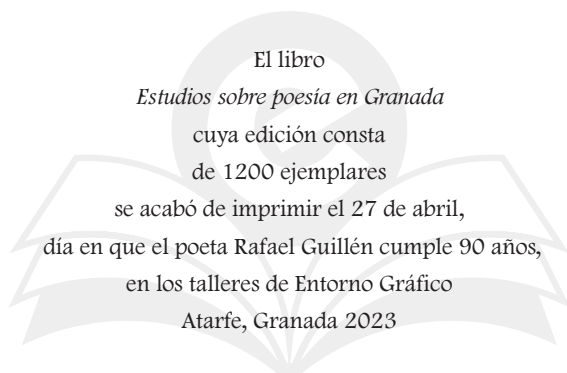
- (1982), *A nuestros muertos: recuerdo a Juan Ramón y sus hermanos*, Granada, Universidad de Granada.
- (1991a), *El fondo del espejo*, Sevilla, Ángaro.
- (1991b), *Alpujarra: fuente de luz* [en colaboración con Ramón León Millán. Prólogo de Antonio Gala], Sevilla, Surcos de Luz.
- (1993), *Candidato independiente*, Granada, Ediciones Albaida.
- (1997), *Granada: crónica de un desguace*, Granada, Ediciones Miguel Sánchez.
- (1998), *El hijo del presidente*, Granada, Ediciones Osuna.
- (1999a), *Café Suizo*, Granada, Ediciones Osuna.
- (1999b), *Granada a cinco voces*, Granada, Ayuntamiento de Granada.
- (2000), *Ocaso en Granada*, Granada, Extramuros.
- (2001), *Los juguetes del yuppi*, Granada, Ediciones Osuna.
- (2002a), *La Academia de Buenas Letras de Granada en el mundo de las Academias* [Discurso], Granada, Academia de Buenas Letras de Granada.
- (2002b), *El retorno de las rosas*, Salobreña, Alhulia.
- (2003a), *Andaluces con paisaje*, Salobreña, Alhulia.
- (2003b), *El silencio de Laura*, Granada, Dauro.
- (2004), *Áncora del tiempo (Poesía, 1970-2000)*, Salobreña, Alhulia.
- (2005), *Existir en las horas*, Salobreña, Alhulia, col. Mirto Academia.
- (2007a), *La hora del té*, Salobreña, Alhulia, col. Mirto Academia.
- (2007b), *El Testamento*, Córdoba, Almuzara.
- (2008a), *Amor, amante, amada*, Granada, Fundación, Emasagra.
- (2008b), *Intrahistoria de la Academia de Buenas Letras de Granada en su primer sexenio*, Granada, Academia de Buenas Letras de Granada.

- (2009a), *Intimidación del agua*, Granada, Fundación Emasagra.
 - (2009b), *Ayer cumplí 89 años*, Granada, Ayuntamiento de Granada, col. Granada Literaria.
 - (2013), *Los tres lectores de Paula*, Salobreña, Alhulia.
 - (2014), *Acosos de mujer*, Salobreña, Alhulia.
 - (2015), *Estelas en la mar*, Granada, Alhulia, col. Mirto Academia.
 - (2017), *Poesía. Obra completa* (Estudio previo de Antonio Chicharro), Salobreña, Alhulia.
- Pedregosa, Alejandro (2013), «Juan Carlos Friebe y la perplejidad del poeta total» [prólogo a la edición digital], en Juan Carlos Friebe, *Poemas perplejos*, Granada, Geometría del Desconcierto Ediciones, 2013, 5-10.
- Pérez Venegas, Dionisio (2004), «Por caminos desviados», en Antonio Carvajal, *Cuaderno de Castilla*, Iria Flavia, otoño, 2004 [Tirada aparte de *El Extramundi y Los Papeles de Iria Flavia*, XXXIX, pp. 123-151].
- Pi y Margall, Francisco (1850), *Recuerdos y Bellezas de España. Reino de Granada (Comprende las provincias de Jaén, Granada, Málaga y Almería)*, Madrid, Imprenta de Repullés.
- Prieto de Paula, Ángel L. (2006), *Rafael Guillén: semblanza crítica*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En línea: http://www.cervantesvirtual.com/portales/rafael_guillen/semblanza/.
- Requena, José M^a (1971), «Existir es el verbo. Ángaro, 14», *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 5 de mayo.
- Rondón, José María (2011), «El horror no admite versos, pero sí poesía», *El Mundo*, Madrid, 12 de diciembre de 2011, 48.
- Rozas Ortiz, Julián (2002), *Música y poesía en Jaén: El cantar de las Tres morillas ante el panorama de la lírica tradicional (Notas para una bibliografía crítica)*, Jaén, Diputación Provincial.

- Salas, Eduardo A. (2006), «Poesía de la arquitectura / arquitectura de la poesía. Aproximación a “Piedra viva (Amanecer en Úbeda)”», de Antonio Carvajal», en Antonio Chicharro y Eduardo A. Salas (2006), *Arquitectura y poesía (Sobre dos poemas granadinos de Antonio Carvajal)*, pp. 15-36.
- Salgueiro, Francisco (1975), «Cuando la mar se vuelve fría. Colección Ángaro», *La Estafeta Literaria*, 1 de octubre.
- Soria Olmedo, Andrés (2000), *Literatura en Granada (1898-1998)*, II, *Poesía*, Granada, Diputación de Granada.
- Varo Zafra, Juan (2002), «Liminares», en Antonio Carvajal y Francisco Fernández (2002), *Del camino de Andújar*, pp. 7-19.
- (2008), «Incendio en la noche (Notas sobre Alter ego)», en Álvarez, Rosaura (2008).
- Vellido, Juan (2004), «Todos los mundos, el verso. *Áncora del tiempo. Poesía (1970-2000)*», *Ideal. Artes y Letras (Suplemento de Cultura)*, Granada, 23 de septiembre.
- (2007), «Poemas a la hora del té», *Ideal*, Granada, 10 de diciembre.
- Vidal, Manuel (1991), «El fondo del espejo», *Ideal. Artes y Letras (Suplemento de Cultura)*, Granada, 19 de abril.
- (2000), «Ocaso en Granada», *Ideal*, Granada, 3 de octubre.
- Villar, Arturo del (2015), «José Luis Núñez, un poeta para despertar a Andalucía» [Ayuntamiento de Sevilla, 11 de mayo, XXXV aniversario de la muerte del poeta], en línea: <https://www.escriitores.org/recursos-para-escriitores/colaboraciones/13827-jose-luis-nunez-un-poeta-para-despertar-a-andalucia>
- Villarreal, Carlos (1989), «Nota previa [a *Con sagradas palabras*, de Antonio Carvajal]», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, III, 5, 1989, pp.79-80.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
PRELIMINAR: «SILENCIO, HE DICHO»	13
<i>En un lugar cualquiera, un día que no nombro:</i> tres poemas inéditos de Gabriel Celaya sobre Federico García Lorca	15
UN ENSORDECEDOR SILENCIO POÉTICO ROTO	25
<i>Elenamente triste:</i> algunas claves del discurso poético de la tristeza en «Lluvia con variaciones», de Elena Martín Vivaldi.....	27
Poetas de norte a sur: la correspondencia epistolar entre Gabriel Celaya, Rafael Guillén y José G. Ladrón de Guevara	47
Rafael Guillén o todos los otoños.....	71
José G. Ladrón de Guevara, poeta desde el sur	75
HACIA UNA POESÍA CORAL EN GRANADA	81
<i>Del condestable cielo:</i> Jaén en la poesía de Antonio Carvajal.....	83
La poesía de Arcadio Ortega	137
Alrededor de la palabra poética de Rosaura Álvarez	183
<i>El aire entre las cañas:</i> aproximación a la poesía de Juan J. León	196
Rafael Juárez, poeta para siempre.....	199
Biobibliografía de Juan Carlos Friebe.....	206
La poesía interartística de Juan Carlos Friebe	210
Poetas de Granada frente al agua: un panorama.....	217
BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	225



El libro

Estudios sobre poesía en Granada

cuya edición consta

de 1200 ejemplares

se acabó de imprimir el 27 de abril,

día en que el poeta Rafael Guillén cumple 90 años,

en los talleres de Entorno Gráfico

Atarfe, Granada 2023



