

ANTONIO CARVAJAL

EL CORAZÓN Y EL LÚGANO

(ANTOLOGÍA PLURAL)

Edición y Coordinación de
Antonio Chicharro

a

TEXTOS: Lengua Española

Universidad de Granada

EL CORAZÓN Y EL LÚGANO
(ANTOLOGÍA PLURAL)

Edición y coordinación de Antonio Chicharro

ANTONIO CARVAJAL

EL CORAZÓN Y EL LÚGANO
(ANTOLOGÍA PLURAL)

Edición y coordinación de Antonio Chicharro

GRANADA
2003

Reservados todos los derechos. Está prohibido reproducir o transmitir esta publicación, total o parcialmente, por cualquier medio, sin la autorización expresa de Editorial Universidad de Granada, bajo las sanciones establecidas en las Leyes.

- © ANTONIO CARVAJAL MILENA.
Edición y coordinación de Antonio Chicharro Chamorro.
- © UNIVERSIDAD DE GRANADA.
EL CORAZÓN Y EL LÚGANO (ANTOLOGÍA PLURAL).
ISBN: 84-338-2971-8. Depósito legal: GR./810-2003.
Edita: Editorial Universidad de Granada.
Campus Universitario de Cartuja. Granada.
Diseño de Cubierta: Rosa María Rodríguez Mérida.
Fotocomposición: Natale's S.L. Granada.
Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

El corazón no es lúgano. Resuena en él la voz, hasta en sus últimos secretos, del jilguero y del mar, del torrente y de la espada. Mas cuando vuelve al mundo la palabra, suyo es el sonido de alborotada sangre, de piel sumisa, de contradísimos sentires. No adultera su canto como el lúgano. Y es él, siempre es él quien clama o sugiere o magnifica.

También canta la razón, desde la cima de los sentidos. He buscado aliar, en estos poemas, la melodía de la voz y la melodía de la idea. Pero antes de escribirlos me dije, ya no recuerdo si tácitamente, que no eran para mi voz, sino para la tuya. Pues, aunque el corazón no es lúgano, bien cierto es que recoge y moldea la palabra de amistad, de confianza y de confidencia, y la rehace con irisaciones y con fulgores y con trémolos y acordes imprevistos y vivificantes.

¿O el corazón sí es lúgano, y aspira a la comunicación total, a la comunión de la belleza? ¿A repetir la voz, que aprendió como súbito relámpago? Si, el corazón es lúgano, produce un eco, desdobra nuestras vidas: significa una entrega.

ANTONIO CARVAJAL

INTRODUCCIÓN

Desde que la Universidad de Granada proyectó la presente publicación antológica y me encomendó su ejecución, Antonio Carvajal y yo mismo pensamos en el interés que tendría desarrollar este proyecto por caminos escasamente transitados. Por esta razón, abandonamos desde un principio la idea de que fuera él mismo el que realizara la selección de sus poemas, lo que ya había hecho en algunas ocasiones, así como que recayera en mí o en uno de sus muchos lectores expertos esta exclusiva responsabilidad, toda vez que ya existían publicaciones en este sentido. Se nos presentaba de esta manera la insólita posibilidad de hacer una antología a varias manos, una antología en efecto plural, tomando operativamente como unidad inquebrantable desde luego cada uno de los poemarios y procurando ofrecer tan híbrida como fecundamente poemas y análisis, esto es, poesía y crítica. Claro que no era fácil llevar a buen puerto esta empresa si no dejábamos establecidos unos criterios mínimos con respecto a los antólogos, a la selección a realizar y a sus respectivas justificaciones o estudios y, cómo no, en relación con la disposición material de los resultados en la publicación final.

Pues bien, la primera operación consistió en delimitar el corpus poético que habría de ser objeto del trabajo del, podríamos denominar así al conjunto de estas *voces*, archiantólogo, dada la profusión de formas de edición a través de las que contemporáneamente tratamos de hacer llegar la poesía a su minoritario y leal público, lo que ha afectado tan positiva como inevitablemente a Antonio Carvajal que cuenta con unas setenta entradas a este respecto como puede comprobarse en la bibliografía final que he preparado para ser incluida en este libro. Pusimos así nuestra atención en los libros de poesía pro-

piamente dichos, esto es, libros que responden a un proyecto estético —o derivan en él— y tratan de organizar las unidades de sus poemas en función de una compleja unidad superior. Dejamos de lado aquellos adelantos en forma de folletos o *plaquettes*, ignoramos los libros de libros, las secciones poéticas publicadas autónomamente y establecimos una lista final de diecisiete títulos ordenados cronológicamente, quedando como sigue: *Tigres en el jardín* (1968), *Serenata y navaja* (1973), *Casi una fantasía* (1975), *Siesta en el mirador* (1979), *Sitio de ballesteros* (1981), *Sol que se alude* (1983, en edición no exenta), *Del viento en los jazmines (1982-1984)* (1984), *Noticia de setiembre* (1984), *De un capricho celeste* (1988), *Testimonio de invierno* (1990), *Silvestra de sextinas* (1992), *Miradas sobre el agua* (1993), *Raso milena y perla* (1995), *Alma región luciente* (1997), *Con palabra heredada* (1999), más los adelantos publicados de *Los pasos evocados* y de *Una canción más clara* (ambos en prensa) y *Diapasón de Epicuro* (también en prensa, aunque sus poemas han sido dados a conocer sueltos). La única excepción que efectuamos es la que afecta a *Rimas de Santafé (segunda serie)* libro que, con dibujos de María Teresa Martín-Vivaldi, publicó Hiperión en 1990 en Los Cuadernos de la Librería Hiperión, por cuanto pasó a formar parte luego, con algunos cambios en el orden de los poemas, del libro-cancionero *Miradas sobre el agua*, este sí antologado como queda dicho.

El siguiente paso fue encargar a diecisiete críticos o lectores expertos de la poesía de Antonio Carvajal la respectiva responsabilidad de cada uno de los libros citados, señalándoles como únicos límites a su total libertad de selección y de crítica que el número de poemas para la antología no excediera de siete y que la reflexión crítica sobre los mismos tampoco sobrepasara una determinada extensión, con lo que no sólo tratábamos de no abultar la publicación, sino muy especialmente perseguíamos forzar una verdadera selección en la mayoría de los casos —no se olvide que hay poemarios, como ocurre con *Silvestra de sextinas*, que constan de un escaso número de poemas— y una quitaescenciada crítica paralela, tratando de mantener al mismo tiempo un equilibrio cuantitativo en la selección y tratamiento de los libros entre sí. La verdad es que, en los aspectos materiales de que hablo, el resultado final del libro no se ha alejado mucho de nuestras previsiones iniciales y, desde mi punto de vista al menos, no ofrece graves descompensaciones internas, esto es, resulta, hasta donde esto es posible en una publicación en la que intervienen aproximadamente

una veintena de personas, armonioso y equilibrado. Otra cosa es el resultado final de la selección y de la argumentación paralela, que acaban hablando tanto de los poemas en presencia y en ausencia como de los gustos, criterios y juicios del antólogo. Aquí radica uno de los logros más importantes de este libro por lo que supone de cualitativa variedad interna que se traduce en unas selecciones que son ofrecidas con el inestimable apoyo de una argumentación crítica. El lector sabrá sacar sus propias consecuencias y podrá obtener una plural lección al respecto, lo que enriquecerá su propia perspectiva lectora. No me cabe a mí, por otra parte, ofrecer un juicio metacrítico de sendas contribuciones interpretativas, explicativas y valorativas en este lugar. Sólo diré que todas las aportaciones, además de bien informadas, resultan sólidamente fundadas, viniendo a enriquecer con nuevos datos y nuevas argumentaciones e interpretaciones el conocimiento que la crítica ha construido de esta poesía y de este poeta.

No en balde los colaboradores en nuestro proyecto editorial son todos cualificados lectores de poesía, a la que han dedicado en la vertiente creadora, editorial, crítica y docente sus mejores esfuerzos. Todos ellos además son conocedores de la poesía de Antonio Carvajal desde prácticamente sus inicios. En todos los casos, pues, independientemente del grado de amistad personal que puedan mantener con el poeta y conmigo mismo, se dan unas inmejorables condiciones tanto para hacer una selección como para decirla fundamentadamente. En este sentido, son personas que se han hecho acreedoras de un reconocimiento en el complejo universo inmediato de nuestra vida literaria, lo que no es pequeño aval para este libro. Abundan los profesores universitarios de larga trayectoria profesional, los poetas-profesores, los poetas-editores, etc. Se trata de, por orden alfabético, Francisco Castaño (Poeta y profesor), M^a Pilar Celma (Universidad de Valladolid), Claudio Cifuentes (Universidad de Odensen, Dinamarca), Elsa Dehennim (Universidad Libre de Bruselas, Bélgica), Francisco Díaz de Castro (Universidad de las Islas Baleares, poeta), José Domínguez Caparrós (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Juan Carlos Fernández Serrato (Universidad de Sevilla), Joëlle Guatelli-Tedeschi (Universidad de Granada), Emilio Lledó (Universidad Nacional de Educación a Distancia), José Enrique Martínez Fernández (Universidad de León), Jesús Munárriz (Poeta y editor, director de Ediciones Hiperión), Rosa Navarro Durán (Universidad de Barcelona), Antonio Piedra (Universidad de Valladolid, poeta y editor), Genara

Pulido Tirado (Universidad de Jaén), Antonio Sánchez Trigueros (Universidad de Granada), Sergio Sciacca (Profesor y crítico musical, Catania, Italia), Manuel Urbano (Poeta y crítico) y Manuel Ángel Vázquez Medel (Universidad de Sevilla). A todos ellos, en nombre de la Universidad de Granada y del poeta y, cómo no, en el mío propio, va el agradecimiento más sincero por su desinteresada e importante colaboración en la empresa de este libro.

En cuanto a la disposición material de los resultados, no dudamos desde un principio en, como resulta lógico, ofrecer sendas partes a cada uno de los libros por riguroso orden cronológico de publicación primera, si bien presentando en primer lugar los poemas seleccionados y en segundo término el estudio justificativo que los acompaña, con objeto de no restar el inicial protagonismo a los textos poéticos —siempre lenguaje primero— ni condicionar en primera instancia la lectura de los mismos. Así, una vez que ésta se haya producido, el lector puede continuar leyendo las reflexiones críticas —siempre lenguaje segundo— que se añaden si lo considera oportuno. Así, aunque el lector obrará según su leal o desleal saber y entender, pues él es siempre el protagonista de su lectura sin que, como ocurre en buena parte de la crítica y de la filología, necesite desaparecer en función del protagonismo del texto, damos la opción de que entre directamente en los textos sin más intermediaciones que la que supone su selección, lo que no es poca intermediación, claro está. De todos modos, si le solicitamos a José Domínguez Caparrós, uno de los grandes expertos en métrica y en cuestiones teóricas con que contamos en nuestro país, un estudio general introductorio sobre la métrica en la poesía de Antonio Carvajal, toda vez que nuestro poeta hace un productivo uso de recursos métricos que, sin duda alguna, acaban semantizándose, como vía de preparación general para la lectura de los poemas que se siguen y para comprender mínimamente los procesos materiales de cómo opera el poeta con las sílabas contadas, con los acentos, las pausas y los silencios hasta lograr esos versos como frases musicales y esos poemas como canciones. Por esta razón, lo hemos incluido como estudio preliminar.

Finalmente y en relación con el título de la presente antología, desde luego plural, no quiero guardarme en el telar una explicación del mismo. La clave la ofrece el texto de la extensa cita inicial, un texto en prosa por cierto que tal vez por su disposición en su primera publicación se ha venido citando como si se hubiera escrito en verso.

Se trata de la dedicatoria con que el poeta da comienzo a su muy importante libro *Serenata y navaja*, de 1973, que dedicara a Carlos Villarreal. Nuestro poeta plantea en él una reflexión metapoética sobre la no menor cuestión de la autenticidad de la poesía y del poeta, vinculándola al problema de la originalidad, gimnasia del ingenio más que fuente de poesía, según dirá el poeta años después, por lo que se queda con la autenticidad del poema, manantial de todas las originalidades, *porque como cada ser humano es único e irrepetible si su obra es auténtica, reproducirá esa unicidad y esa irrepetibilidad*. Por eso, el poeta no tiene miedo de que se le inserte en una u otra tradición poética, porque él aspira a ser poeta auténtico, voz auténtica incluso cuando repite otras voces y las rehace para la comunicación total y la comunión de la belleza como leemos en el último párrafo de la cita, con la tan continuada como hermosa imagen del lúgano, pájaro que imita el canto de otros pájaros: *¿O el corazón sí es lúgano, y aspira a la comunicación total, a la comunión de la belleza? ¿A repetir la voz, que aprendió como súbito relámpago? Sí, el corazón es lúgano, produce un eco, desdobra nuestras vidas: significa una entrega*. Queda claro que *El corazón y el lúgano* no es sino un modo de reconocer ya en el mismo título de nuestro libro que en él habitan una poesía cordial y los ecos auténticos que la misma ha provocado en tan cualificados lectores.

Por lo que respecta a otras informaciones sobre el poeta Antonio Carvajal, no creo que sean necesarias si tenemos en cuenta que la lectura de cada uno de los estudios que acompañan los poemas seleccionados de los referidos libros va a nutrir suficientemente al lector hasta el punto de que pueda elaborarse con no mucho esfuerzo una idea cabal, desde la pluralidad crítica, del sentido y significación globales de esta poesía y de la altura ética y estética de nuestro poeta. Por esta razón, no cabe más que realizar las formales presentaciones mínimas y dejar que sean nuestros antólogos los que en definitiva informen al respecto. El lector tendrá en todo caso la última palabra.

Antonio Carvajal (Albolote, Granada, 1943) inicia su trayectoria poética pública con el libro *Tigres en el jardín* (1968), que no se corresponde con su trayectoria poética personal, pues ésta se inicia con la escritura de su poema-libro *Casi una fantasía*, en 1963, publicado sin embargo en 1975. En todo caso, ambos libros suponen junto a *Serenata y navaja*, de 1973, la presentación y consolidación de una nueva y renovadora voz poética en España, voz de agudo refinamien-

to y gran musicalidad, que trataba de dar cauce discursivo a una tensión existencial, que no eludía un básico compromiso ético, en inevitable estrecha relación con el deseo y la necesidad de construir un mundo poético de belleza que habría de retomar a un tiempo la tradición áurea y la modernidad poética con la que se inaugura el siglo XX. Sobre esta sólida base, hoy plenamente reconocida por la crítica, se van asentando sucesivamente sus libros hasta el momento de plena madurez presente, libros que en su conjunto nos hablan de las líneas de fuerza de su poética: plena conciencia en el proceso creador con el control de estados de ánimo, etc.; cuidado de las formas poéticas y, en ellas, de los recursos métricos, en cuanto condición material de la significación; creencia en la poesía como una superior actividad que está en función de la vida y que viene a satisfacer una necesidad primaria del ser humano; función conviviente de la poesía por cuanto, con la misma, el poeta trata de levantar al hombre de las miserias humanas persiguiendo el más alto vuelo estético.

Franqueada la puerta de esta antología, modelo de alianza entre la poesía y el saber, sólo resta que los lectores inicien su propia aventura entre versos y demás argumentos y reflexiones. Y ya, para terminar, sólo me queda agradecer a la Universidad de Granada la feliz iniciativa que ha tenido de incorporar a su extenso catálogo de libros *El corazón y el lúgano*, elaborado a partir de la poesía de uno de sus más distinguidos profesores.

A. CH.
Granada, invierno de 2003

ESTUDIO PRELIMINAR

NOTAS SOBRE LA MÉTRICA DE LA POESÍA DE ANTONIO CARVAJAL

por

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

El importante papel de la métrica en el quehacer poético de Antonio Carvajal ha sido señalado y comentado con cierto detenimiento por Ignacio Prat y por Carlos Villarreal¹. A partir de las observaciones de estos autores no es necesario insistir ya en que la forma métrica, como quería el teórico de la estética Luigi Pareyson, es un estímulo para la creación, una ayuda en la consecución del éxito expresivo, y, conseguido éste, llega a ser un modelo artístico. Así es como el esquema métrico se convierte, no en una etiqueta común a obras buenas y menos buenas, sino en aspecto esencial e inseparable de la totalidad artística². Este creo que es el lugar de la métrica en la poesía de Antonio Carvajal, y este debía ser el punto de partida para el detallado estudio que su técnica del verso necesita en función de su poética, de la que, repito, es inseparable. Así lo entiende el mismo poeta

1. Cuatro trabajos del primero, escritos en los años 1974, 1977, 1980 y 1981, y reproducidos al final de *Extravagante jerarquía*, analizan cuestiones métricas. Del segundo, las notas finales a la edición de *De un capricho celeste*, 1988, comentan también aspectos de la métrica de Antonio Carvajal.

2. Véase Luigi Pareyson, *Conversaciones de estética*, traducción de Zósimo González, Madrid, Visor, 1988, págs. 76 y 82.

cuando en expresión metapoética afirma, en los dos primeros versos de un soneto alejandrino³ (MSA 80):

*Quizá de la poesía sea yo el mejor obrero.
Lo dicen tantos. Ellos deben saber por qué.*

Como guía de lectura en la que no debe faltar la atención al componente rítmico, y dado que es imposible en este momento presentar el catálogo completo de las estructuras y artificios técnicos del verso de Antonio Carvajal, hay que limitarse al intento de trazado y ejemplificación de las grandes líneas de su quehacer. En la base está, creo, la actitud de *ensayo y reinterpretación de las formas de la tradición métrica*, lo que le lleva a conformar el que probablemente sea *el más amplio y original registro de recursos técnicos del verso en la poesía española actual*. Lo que acaba de decirse tiene que ser matizado, por si fuera necesario, en el sentido de que no se trata ni mucho menos de una actitud arqueológica de copia servil de esquemas más o menos activos en el catálogo de nuestra métrica. Antes bien, la reinterpretación del pasado no prescinde de todo lo que tiene que ver con la libertad de las formas contemporáneas. Y en este juego de tradición y contemporaneidad es donde se produce el milagro de la expresión original, de la revitalización de los más variados recursos. Recursos que tienen todo su sentido en el momento de la interpretación total del poema. Cuando se analiza el mencionado juego de tradición y contemporaneidad, uno no puede por menos de pensar en la no rara mención de las obras del pasado en las obras modernas, y el

3. La referencia a las obras de A. Carvajal se atiene a la siguiente lista de abreviaturas, seguida del número de la página:

- EJ = *Extravagante jerarquía*, Madrid, Hiperión, 1983.
- VJ = *Del viento en los jazmines (1982-1984)*, Madrid, Hiperión, 1984.
- CC = *De un capricho celeste*, Madrid, Hiperión, 1988.
- TI = *Testimonio de invierno*, Madrid, Hiperión, 1990.
- MSA = *Miradas sobre el agua*, Madrid, Hiperión, 1993.
- RMP = *Raso milena y perla*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1996.
- ARL = *Alma región luciente*, Madrid, Hiperión, 1997.
- CE = *Columbario de estío*, Granada, Diputación, 1999.
- B = *Bugatélus*, Luxemburgo, La Moderna, 2000.
- FC = *De Flandes las campañas*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2000.

ejemplo de Picasso reinterpretando a Velázquez no necesita más explicaciones.

Que Antonio Carvajal adopta una actitud semejante en su tratamiento de la versificación, es lo que se va a tratar de ilustrar en lo que sigue. Fijémonos en una forma tan clásica como el *soneto*. Junto a muestras del esquema canónico de soneto en versos endecasílabos en que la sintaxis apoya la organización rítmica de los cuartetos y los tercetos —véanse, como muestra los seis de la sección *Correspondencia* (MSA 51-56)— se leerán sonetos en otras clases de versos (alejandrinos, dodecasílabos, eneasílabos, octosílabos, heptasílabos), o con una organización sintáctica que no apoya la organización métrica —véase el que empieza *No cabe soledad donde la aurora* (CE 95) o el que se titula *Glosando a Horacio* (CE 23). Añádanse los casos de sonetillo heptasílabo con rima *asonante* (el que empieza *Las flores sobre el muro*, en RMP 94); o el que, además de heptasílabo y asonante, adopta una forma de rima cruzada independiente en cada uno de los cuartetos (el que —en RMP 96— empieza *Desconsoladamente: a b a b c d c d e e f g g f*, si bien las rimas *a* y *c* son consonantes). El soneto titulado *En la Asunción* (CE 72), se atreve a dejar aparentemente sueltos los versos 11 y 14, el último de cada uno de los tercetos. Digo “aparentemente” porque la rima en —*estra* está *desplazada* al interior del verso 14: *muestra*⁴; y el verso 11 lleva en su interior una palabra (*dulzura*) que rima con el verso 10 (*ternura*). El soneto que comienza con el verso *Y abriré, como siempre, la ventana* (EJ 285) tiene quince versos, pues añade un endecasílabo entre los tercetos: *A B B A A B B A C D C D C C D*. El poema titulado *Cuentas de vidrio* (EJ 131) es un soneto precedido de un grupo de ocho versos (tetrasílabo, heptasílabos y endecasílabos), que funcionan como una especie de cabeza, con el siguiente esquema: *11- 7a 11B 7c 11A 7b 4a 7c*. Por último, parece que hay que pensar en el soneto como base de la composición de 16 alejandrinos con rima llana consonante (mientras que la aguda y alguna esdrújula son asonantes): *A B A A B C D C C D E E F G G F* (B 11).

4. Para la *rima desplazada* en la poesía castellana, véase Dorothy C. Clarke, «Displaced rime in early Spanish Cancionero poetry», *Romance Philology*, III, 1950, 289-291.

Operaciones semejantes sobre la estructura clásica de una estrofa pueden ejemplificarse con otros muchos casos. La *décima*, en su combinación de rimas propia de la llamada *espinela*, puede llevar pausa sintáctica tras el sexto verso en lugar de después del cuarto, como manda la tradición (*Para romper la penumbra*, en CE 90); o no llevar pausa en ninguno de estos lugares (*La madre selva, tirana*, en RMP 90); puede llevar un *estrambote*, a semejanza del soneto, cosa no ensayada antes según nuestras noticias (*Esta mañana un lucero*, en MSA 68: 8 a b b a. a c c d d c: c d d e d e). La forma de la espinela es ensayada también en versos endecasílabos (B 8). El esquema sintáctico de la espinela puede aparecer en una *décima heptasílabo* con diferente esquema de rimas (*Érase un mar amado*, en VJ 49: 7 a b b a. b c d c c d; *Corola*, en CE 26: 7 a b b a. c c d e e d). Como una variación inspirada en el esquema de la espinela podía entenderse la original forma del poema 11 de la sección *Después que me miraste* (VJ 95), que presenta además la particularidad de empezar por una seguidilla escrita en dos versos. El esquema es: 11 a a 8 b c c b. b d e e d 5 d. La rima *a* es asonante; las demás, consonantes.

La ruptura de la organización métrica por la estructura sintáctica es una técnica que, además de los casos comentados del soneto o la *décima*, emplea A. Carvajal con otras estrofas. En el libro *Del viento en los jazmines*, por ejemplo, encontramos estos desajustes en: *liras* (65-66), *octavas reales* (67), *seguidillas* (102), *copla de pie quebrado* (103).

Forma tan estrictamente regulada como la de la *sextina* se encuentra como tal composición clásica (*Oda, Sextina*, en EJ 227, 246; y las tres composiciones del grupo *Canon*, de *Silvestra de sextinas* (CE 149-154): *Jardín de los poetas*, *Cernuda en los infiernos* y *Fervor de las ruinas*)⁵. Pero Antonio Carvajal reinterpreta el esquema de la sextina en fórmulas nuevas como las de las composiciones *Lectura del paisaje* (rima asonante según el esquema A A B C C B o A A B C B C; la primera rima de cada estrofa repite la última asonancia de la estrofa anterior); *Secuencia del sentido* (las cinco primeras estrofas repiten las mismas asonancias en el mismo orden: *ae, ae, ae, oa, ae,*

5. Por eso el nombre de Antonio Carvajal tiene un lugar en el libro de Pierre Lartigue sobre la historia y el uso moderno y actual de esta forma de poema: *L'hélice d'écrire. La sextine*. Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 217.

oa; la última estrofa y los tres versos del *remate* presentan las siguientes asonancias: *ia, ua, ia, io, ua, ua, io, ua, io*); *Forma de las horas* (rima consonante distinta en cada una de las seis estrofas con el siguiente esquema: *A A B C C B*; el *remate* enlaza con la última estrofa *D D B*); *Alcores claros* (rima asonante distinta en cada estrofa con el siguiente esquema *A B A B C C*; el *remate* rima *D C D*); *Una vida de poeta* (rima asonante monorríma independiente en cada estrofa con el sexto verso suelto y casi siempre agudo: *A A A A A -'*; el *remate* asuena *A A -'*). Más próximo al esquema canónico es el de la composición titulada *Relación de la aurora*, donde la modificación se localiza en el *remate*, que tiene cinco versos en lugar de tres. Estos ejemplos están en *Silvestra de sextinas* (CE 141-162), e ilustran muy bien la forma de proceder de Antonio Carvajal con esquemas clásicos de estrofas: tercetos, cuartetos, estrofa sáfica y estrofa de Francisco de la Torre, liras, sextetos, setenas, seguidilla compuesta, silvas, romances...

Técnica que podría relacionarse con la de la sextina, en cuanto que la rima establece sus relaciones entre los versos de las distintas estrofas (sin rimar entre sí los versos de la misma estrofa) es la de un poema como el que empieza *Diré tu nombre que a buscar me obliga* (VJ 63-64): seis septetos alirados que tienen el mismo final en los versos de todas las estrofas, según el siguiente orden: *11 -iga, 7 -ó, 11 -oma, 11 -ío, 11 -era, 7 -ad, 11 mía*; y al final del poema se añaden dos versos *11 -ad, 7 -ia*. Algo recuerda también a la sextina el juego con las palabras que se repiten en la rima del poema *14* de la sección *Después que me miraste* (VJ 98): doce versos divididos en cuatro grupos de tres (dos decasílabos acentuados en 3.^a, 6.^a y 9.^a, y un heptasílabo acentuado en 3.^a y 6.^a), con las siguientes rimas: *labios, pecho, lejos*; *contado, pecho, dentro*; *labios, pecho, dentro*; *contado, pecho, lejos*.

Un ejemplo más de este ejercicio de libertad con las formas de base tradicional. El poema titulado *Mudanza* (ARL 60), es una silva de endecasílabos y heptasílabos *arromanzada* en *ea*, pero no en los versos pares, como se esperaría, sino en los impares. Añádase, como muestra de las variaciones a que somete el conjunto de las estrofas aliradas, el esquema *7 a b a 11 B B*, con rima asonante del poema *Laudes* (VJ 81); o la forma *7 a a 11 B' A*, *7 c c 11 B' C*, *7 d d 11 B' D*, con rima asonante, del poema *2* de la sección *Después que me miraste* (VJ 86), donde se percibe la conjunción de la lira y de la

técnica del verso agudo en lugares simétricos de la estrofa, propia del romanticismo. Un gusto por la conjunción de características de estrofas distintas parece que explica el esquema del poema 10 de esta misma sección: 7-5 a 11-11 A : 7-5 a 11-11 A : 7-5 a 11-11 A (VJ 94). Si tenemos en cuenta que la rima es asonante, hay un recuerdo de la seguidilla, de la lira y del romance.

Igual tensión entre lo viejo y lo nuevo puede verse en el uso de la rima. No son raros los casos de consonancia o asonancia interna, tanto en la forma de final de verso que rima con el hemistiquio del verso siguiente, como en la de la *rima leonina*, en que el primer hemistiquio rima con el final del mismo verso. Unos ejemplos tomados de *Extra-vagante jerarquía*: *Como el pájaro*, tibio; *como la flor*, sencillo (23); *Aquí está el ofrecido con calidez* y brillo (23); *Todo dolor se olvida cuando crece la espiga* (48); *o bajo los membrillos o los pinos* (78); *Acogido en su lecho, allí en su lecho* (225); *entregado su pecho en otro pecho* (225); *y hemos sorbido el agua que tu contacto dora / y ese aroma de rosas que nos cerca y anega* (60); *de hazaña tanta. Si al tocar, piadosas, / tus manos estas losas, no sintiera* (85); *de una estrella que, encima / de las cimas, se yergue y aproxima* (87).

El estudio del uso que hace de la rima Antonio Carvajal tendría que fijarse detenidamente en la invención de nuevos esquemas: por ejemplo, la asonancia monorríma en *eo* en todo un poema, *Siesta en el mirador* (EJ 185); o los doce alejandrinos monorrímos asonantes en *aa* (RMP 30); el uso de tiradas con distintas rimas asonantes de los versos pares en el mismo poema, como en *Vega de Zujaira* (EJ 238-241): *ea* (vv. 1-20), *uo* (vv. 21-36), *io* (vv. 37-56), *eo* (vv. 57-70), *io* (vv. 71-90). O los veinte octosílabos del poema *Canción* (CC 27) en cuartetas de rima asonante según el siguiente esquema: *aaba.bbc.bccdc.dded.efef*. Añádase el empleo de rimas difíciles como las consonantes del soneto alejandrino *Suicidio* (EJ 63) en *ajos* (atajos, grajos, trabajos, badajos) y en *ozo* (sollozo, bozo, alborozo, pozo); o el uso de rimas jocosas como las del soneto alejandrino (EJ 38) que emplea las palabras *chamarices, narices, perdices, varices; gazmoño, moño*.

La rima esdrújula consonante imperfecta entre las palabras *pávida, impávida, sávida* aparece mezclada con la consonante perfecta en un mismo poema (EJ 73); y *busca* y *música* riman en un soneto alejandrino con rima consonante (CE 37).

Hay que llamar también la atención sobre la comentada práctica que Antonio Carvajal hace de la *rima en caída*, donde la rima se

desvincula del acento y presta más atención a la sonoridad, al parecido fónico real de las palabras. A los casos comentados en un trabajo anterior⁶ (*ópalo*, asonante en *ao* —aunque también *asuená* en *oo*, en VJ 81—; *ópalos*, *sándalos*, *halos*, consonante en *alos*; *memoria*, asonante en *ia*; *rima*, *óptima*, *última*, consonante en *ima*) hay que añadir: *níspero*, asonante en *eo* (CC 9); *lluvia*, asonante en *ia*, y *árboles*, asonante en *oe* (CE 159-160); *ágiles*, asonante en *ie* (MSA 61); *incógnito*, asonante en *io* (RMP 101); *éxtasis*, asonante en *ae*, como ya hizo Jorge Guillén (CE 39). Habría que añadir la rima consonante *último* / *intimo* (B 11), o la posible rima asonante *casas* / *mieses* (EJ 207), para conservar el sistema de asonancia alterna en *aa*. Añádase la asonancia en *ia* de *última*, exigida por el esquema (*a b c a b c*) del poema *AALST, 1997* (FC IX). No tiene inconveniente en rimar en consonante *batallas* / *rayas* (EJ 37); *caballo* / *mayo* (CC 43), como ya hiciera Jorge Luis Borges; o *murmullo* / *suyo* (FC XXVI).

Todos estos no son más que datos que no pretenden agotar la descripción de las estructuras métricas de la poesía de Antonio Carvajal, sino incitar a prestar atención a los aspectos técnicos cuando se consideren sus poemas. Por supuesto, la morfología rítmica del verso presenta una notable riqueza de matices. Merece la pena destacar que junto a las formas con acentuación canónica de un verso tan regulado como el *endecasílabo* (acentos en 4.^a, 8.^a y 10.^a; o en 6.^a y 10.^a), Antonio Carvajal emplea sistemáticamente el acentuado en 4.^a, 7.^a y 10.^a en el poema *Ronda de gloria del pobre cuestor* (CE 129-130), además con el viejo artificio del *lexaprén* del último verso de cada estrofa como primero de la siguiente. Póngase en relación este antiguo recurso con el recuerdo del *zéjel* medieval que se percibe en *Endecha y mudanza de las tres morillas* (CE 48).

Pero el lector no debe extrañarse si encuentra otras acentuaciones del endecasílabo empleadas esporádicamente junto a las que se ajustan a la norma. Dos ejemplos nada más: en la silva del poema *Imagen fija* (EJ 78) encontramos un endecasílabo acentuado en 3.^a, 5.^a, 7.^a y 10.^a, *a los tres —Bernardo, Carlos, Antonio—*; en el poema *Ante un río* (EJ 106) se lee un endecasílabo acentuado en 3.^a, 5.^a, 8.^a y 10.^a, *impetuoso, gualda, violeta, zarco*. Tampoco debe extrañarse si ve que

6. Véase José Domínguez Caparrós, *Estudios de métrica*, Madrid, UNED, 1999, p. 160.

el silabismo de un poema queda desmontado por la aparición de un verso que se salta las normas. Por ejemplo, en la silva del poema *Trébol* (EJ 242) puede sorprender el octosílabo *Frágil la escala. Más frágil*; en la silva sin rima de versos de 11, 7 y 14 sílabas del poema *Elegía primera* (CC 57) llama la atención un verso como *de sus bocas calientes / y mojadas pero frágiles* (7+8).

El alejandrino ternario, consagrado por Rubén Darío (13 sílabas con acento en 4.^a, 8.^a y 12.^a), no es desconocido por Antonio Carvajal, que lo emplea entre alejandrinos compuestos, como el primer verso de un soneto alejandrino (MSA 22): *Aunque acosado por los montes de poniente*.

Ante estas rupturas de lo esperado el lector debe pensar, en primer lugar, que, aparte de la justificación por razones expresivas en el momento de la creación, está el efecto de la actualización, la dinamización de los elementos rítmicos que se produce precisamente en el contraste entre lo esperado y lo producido. Rupturas que no son en absoluto inaceptables en el ambiente de las libertades de la poesía contemporánea. Pero no debe olvidar que quizá en algunos casos haya razones rítmicas que se le puedan escapar o que el poeta no haya querido descubrir. Piénsese, por ejemplo, en las convenciones de métrica expresiva a que se somete el poema *A la poesía* (EJ 260), según comenta Carlos Villarreal en sus notas a *De un capricho celeste* (págs. 88-89): sólo contando cada vocal, semivocal o semiconsonante como sílaba, sin hacer nunca sinalefa, y sin tener en cuenta los finales agudos, graves y esdrújulos, se consiguen versos de once y de cinco sílabas, "y una sensación de fatiga morosa que es el estado de ánimo que desea transmitir el autor". Ante un manejo tal de la materia fónica, el lector debe pensar que siempre hay una explicación, incluso fónica, a lo que le resulta oscuro a primera vista. Por eso, un verso como *La majestad imperial del César Carlos* (ARL 63), aparentemente dodecasílabo, está pensado para que se oiga como frecuentemente se pronuncia (*La majestá imperial del César Carlos*) y suene como endecasílabo.

Porque de lo que hay que estar convencidos es del gran sentido métrico de Antonio Carvajal, que le lleva muy frecuentemente a imponer una segmentación rítmica particular a la cadena fónica. Sólo quien está muy seguro del ritmo puede hacer esto, como lo puede hacer el músico sobre la letra. Aparte del encabalgamiento (tan consciente y expresivamente utilizado por Antonio Carvajal en su poesía,

que sería merecedor de un análisis particular), ejemplos de este papel dominante del ritmo nos los proporcionan los originales finales de verso en *partícula* o *monosílabo átono*, y el *encabalgamiento léxico* (o *tmesis*) que divide la palabra por la pausa versal. Los ejemplos no son escasos, pero sólo se va a mencionar el caso extremo de la descomposición de la forma contracta *del* entre los dos versos siguientes: *indecisa la luz de labio a labio y de / el amor a la ofrenda y su victoria* (EJ 210); o la sistemática utilización de la *tmesis* para constituir los *versos de cabo doblado*. Así bautiza Antonio Carvajal el original invento que se construye por oposición a los *versos de cabo roto*; pues si en éstos se suprimía la parte postónica de la palabra de la rima, en los de *Ad petendam pluviam* (CE 22) la palabra prolonga la parte postónica en el verso siguiente. Además, la forma de la composición sigue el esquema de la *décima espinela*, como los famosos de cabo roto del *Quijote*⁷.

Pero el ritmo no acaba con los esquemas métricos más evidentes. Hay una organización de la masa sonora en el interior de cada verso, que probablemente es donde reside uno de los mayores secretos del éxito del ritmo. El *polisíndeton* unido a la *sinalefa* dota al verso de un ritmo de marcado aire clásico: *puro y reciente y venturoso y mio* (EJ 139); *o tarde o pronto o nunca o quién lo sabe* (EJ 147); *e íntimo y cálido, y muy melancólico* (EJ 154); *con la flor y el amor y el sol y el gozo* (TI 22); *el gozo, el vuelo, el silbo, el aire, el sol* (ARL 46); *perenne y blanda y dulce y hacia dentro* (ARL 90); *ventana o puerta, y llaga, y llanto, y viento* (ARL 49). Muchas veces, como se ve, el efecto va reforzado por la armonía de las vocales repetidas en la sílaba tónica del verso, lo que se aprecia aún más en ejemplos como los siguientes: *y miro y busco y miro, / y busco, y no la veo* (MSA 75); *Os quiero, os busco, os tengo en mi deseo* (MSA 86); *desnudo y puro y suyo se inventaba* (MSA 18).

La *diéresis* lleva a veces el peso de la expresividad en el verso: *de palpitaciones* (EJ 199); *proclamaban los cándidos triunfos* (RMP 28); *gorriones de cándidos discursos* (ARL 76); *confiados en sus luces / los ojos extraviados* (FC XXIII). La misma palabra, *fiera*,

7. Véase el estudio reciente de José Enrique Martínez Fernández, «Final de verso en partícula átona. (Tradicición e innovación métrica en la poesía de Antonio Carvajal.)», en *SIGNA*, 10, 2001, 295-311.

puede estar usada con diéresis y con diptongo en posiciones inmediatas, como en los versos 5 y 6 del soneto *Teoría* (CC 33): *de un divino desdén; tensa y fiera / —fiera de un alma siempre puesta en juego*. Así se prueba el carácter expresivo de su uso. *Rüinas* o *rüido* son otros usos en que la diéresis recuerda la expresividad clásica en la poesía de Antonio Carvajal.

Paronomasias y *aliteraciones* insisten en la expresividad fónica de muchos versos. A *Extravagante jerarquía* pertenecen los siguientes ejemplos: *Vendrán nubes y naves, y qué orgía* (55); *alabastrino lirio, lirio cárdeno* (163); *esa furia feroz que es el deseo* (191); *cordialidad, cifra de céfiros* (212); *azuzada de sed, de sol se dora* (225); *Entre las muchas cosas, esas rosas* (98). Y se puede llegar a casos como el del verso de *Casi una fantasía* que dice: *liras y lauros y un liral de lises* (EJ 143). O el del poema *Tarpia*, formado exclusivamente con las letras de la palabra *pirata*: *Pirata, para ti partí a Tapir* (CC 78). Añádase un verso como *tantos y tantos, rojos, rosas, blancos* (FC XXXII).

No hay que insistir en la fascinación por el significante en la poesía de Antonio Carvajal, que puede llevarle a inventar las rimas en *énix* para que la palabra *fénix* deje de ser ejemplo de *rima fénix*, la que no tiene palabra con que rimar. Véase el sonetillo heptasílabo *Las cenizas del fénix* (RMP 91).

Hay que advertir al lector que es raro el poema de Antonio Carvajal que no tenga algo que destacar métricamente, y esta actitud de espera atenta al aspecto rítmico debe estar muy presente en todo momento a la hora de la recepción del poema. En un nivel más general, tampoco debe perderse de vista el contexto de toda la obra para plantear preguntas del tipo de por qué en un libro como *Alma región luciente* domina el verso sin rima y cuando esta aparece lo hace en la forma de rima asonante, con ausencia total de la rima consonante. Y al mismo tiempo encontramos en esta misma obra los endecasílabos quizá más vistosos de su poesía, junto con los de los poemas *Albaicín* y *Bajo continuo*, modelos, además, en el manejo expresivo del encabalgamiento (FC XXIX-XXXII). Las preguntas pueden continuar acerca del sentido de la polimetría del poema *La música en Viana* (FC XXV-XXVIII), cuyos 85 versos son una manifestación de libertad para combinar formas tradicionales del más diverso carácter, en el siguiente orden: alejandrinos arromanzados, romance octosílabo, heptasílabos blancos, romancillo heptasílabo, soneto, seguidillas, endecasílabos sueltos.

Otro ejemplo de preguntas que hay que situar en el contexto general de su obra es por qué en la entrega de poemas titulada *Otro clamor del alma* (Málaga, 1998) sólo se emplean formas con versos heptasílabos u octosílabos.

Cuando se haga el recuento minucioso de todas las formas de verso y combinaciones estróficas de su producción, quedará comprobado algo que parece claro: que la métrica es una de las vías de acceso al goce de la poesía de Antonio Carvajal. El trabajo de reinterpretación de la tradición métrica se hace sin forzar la expresión, hasta lograr el prodigio de convertirla en su mejor cauce de comunicación estética.

TIGRES EN EL JARDÍN

Selección y estudio
por

MARÍA PILAR CELMA VALERO

SAN GABRIEL

Déjame que consiga tu insomnio de taberna,
chófer de los ocasos amansados del vino,
para olvidar que existen una amenaza eterna
y un instinto en el cuerpo rebelde a su destino.

Cuando escucho mi nombre en tu palabra tierna
de arcángel generoso de asfalto, vidrio y lino,
una esperanza chica, un temblor de linterna,
perenniza mi paso de abrupto peregrino.

Tu voz dice en el vino que escancia el tabernero:
“Antonio, Dios te salve del sueño de la gente
y ante la aurora puedas mantenerte vigía”.

Y —arcángel de mis ansias— en tu copa me muero,
y me duele en la carne la quietud de tu frente,
y tu embriaguez de sangre prende fuego en la mía.

PARAÍSO FINAL

Luchando, cuerpo a cuerpo, nos queremos de veras
y es fuego de mi carne la flor de tu mejilla.
El beso en su volumen iguala a la semilla
que brota verdemente con dos hojas primeras.

En la concha del ámbar manan las primaveras
un arroyo sereno de miel y manzanilla.
Tiene la tierra plumas de mirlo y abubilla;
pían en nuestro abrazo canarios y jilgueras.

El nácar se disuelve en manantial de leche,
en torrente de vino, de aceite y de resina:
No hay nada como el lirio que tanto nos estreche.

Hay en cueva de nata paladar de paloma
y en jardines cerrados para el sol que declina
paraísos abiertos del tacto y del aroma.

MEMBRILLO

La Aurora se ha posado sobre un fruto amarillo
y lo llena de gracia y una dulce amargura:
Aquí esta el siempre humilde, siempre claro membrillo,
perfecto sobre el lienzo del Alba y la Pintura.

Como el pájaro, tibio; como la flor, sencillo;
perenne bajo un manto de rizada verdura.
Aquí está el ofrecido con calidez y brillo,
reciente el blanco zumo de su áspera dulzura.

El agua transeúnte le dio su melodía,
de sus primeros pétalos conserva un vago rosa
y el amplio y rutilante fulgor de su perfume.

¡Oh, sol mínimo y quieto de un justo mediodía,
membrillo iridiscente que en sí mismo reposa,
como un ojo que mira lo que no se consume!

NATURALEZA OFRECIDA

Desde la flor al pájaro hay un ala tendida,
ala dorada y cálida como un haz de centeno,
desde la aurora tibia suavemente cernida:
el horizonte claro la sostiene en su seno.

Todas las cosas hallan su imagen encendida
en esta luz alada: el blando barro, el heno
verde, el membrillo gualda, la realidad, la vida,
el gozo siempre intacto y el siempre amor sereno.

Todo vive en la luz y la luz vive en todo,
y todo es una sola naturaleza acorde
para el hombre y el pez, los pájaros y el lodo.

¡Y qué hermoso es saberse llamarada del río,
la sangre sin fronteras y el cuerpo sin un borde
que le impida ser agua si lo anega el rocío!

[POEMAS DE VALPARAÍSO] XX

El amor entre palmas es ebriedad de aurora,
su flecha aguda y viva en nuestras carnes puesta,
terrible como el rayo de sol que de la siesta
hace un festín violento de lumbre cazadora.

Titán del equilibrio del espacio y la hora,
despide la hermosura de su mejilla enhiesta,
y quema los dorados rastrojos, la depuesta
fragancia de los campos de llanura sonora.

Y en medio del Amor, y en su exacta alegría,
nuestros cuerpos relucen, levantados al cielo,
bellos como el sereno fulgor del mediodía.

¡Qué triunfal entusiasmo de la boca que besa,
de la mano que mima la carne que alza el vuelo,
mientras la muerte, afuera, descuida nuestra presa!

TIGRES EN EL JARDÍN

Como un ascua de odio te hemos visto en la aurora,
como un trigal de cielo derramado en la vega,
y hemos sorbido el agua que tu contacto dora
y ese aroma de rosas que nos cerca y anega.

En este huerto el lirio es feliz. Sólo implora
libertad nuestra sangre, mientras la nube llega,
se riza y, leve, pasa. Da el chamariz la hora,
y el gozo de la sombra, como un rencor, nos niega.

Solos entre las dalias, entre cedros y fuentes,
tanto nos asediamos que nos cala hasta el hueso
este amor sin futuro y esta luz de los dientes.

Tigres somos de un fuego siempre vivo e ileso,
y te odiamos por libre, recio sol, mientras puentes
de plata ha levantado la muerte a nuestro beso.

OTRA VIDA, OTRO MAR

Álzate a mí, a mi boca, galvánico Amor mío,
terriblemente impuro bajo un sol de justicia,
revolcado en la muerte, como el furioso río
empapado de rayos, de tierra y de inmundicia.

Retuércete en mis ingles, provoca un desafío
entre el amargo orgullo y la casta caricia,
y desata los vientos, y el témpano más frío
para asolar el único vergel de la delicia.

Y asfixiame en el fango, y hazme sombra de nada,
como un volcán de envidia, como una injusta mano,
como un diente roído que en la fruta se encona.

Y después de estar sucios y con la carne helada,
¡vamos al agua quieta donde fulge el verano,
vamos al mar sereno que nunca nos traiciona!

La dedicación a la poesía del joven Antonio Carvajal cuajó felizmente en la publicación de *Tigres en el jardín*, en 1968. El título, aunque en clave, puede ser fácilmente descifrado: el granadino Pedro Soto de Rojas, en su obra *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, recrea el "poema-jardín", marco simbólico creado por la poesía en que el poeta se aísla del mundo en busca de la verdad. El paraíso perdido tras el pecado, y recuperado en forma de *jardín*, por la gracia de la poesía, está ahora poblado de *tigres* que ponen en peligro su propia existencia. El hombre puede ser *tigre* para sí mismo si se deja dominar sólo por sus instintos y se deja vencer por la amenaza de su contingencia. De esta manera, en el jardín paradisíaco conviven la paz y la lucha interior; la belleza y la vulgaridad; la luz y la sombra del mal: el poeta tendrá que elegir, depurar y brindar-nos esa parte de la realidad que nos puede hacer recuperar nuestro ser originario, la síntesis perfecta del ángel y la bestia.

Habrán quien considere este jardín paradisíaco una especie de *torre de marfil*, en la que el poeta se encierra, despreciando al vulgo vil. Nada más lejos de la realidad. Antonio Carvajal nos abre las puertas de su paraíso y se nos ofrece él mismo. El lector sólo tiene que hacer un mínimo esfuerzo: el de leer con los ojos del corazón. Es cierto que no todo el mundo tiene la sensibilidad suficiente para gozar de esta poesía. Antonio Carvajal escribe para lectores con los que puede compartir una misma concepción vital y estética. Pero los que se acercan a esta poesía en actitud abierta y receptiva, lo que encuentran es mucho más de lo sugerido en el título. La amenaza está pronto conjurada por una especie de estado de vigilia espiritual, en que todos nuestros sentidos despiertan y nuestra sensibilidad se exagera.

Aunque el resultado es sumamente original, Antonio Carvajal inscribe su obra en la tradición del "poema-jardín", siguiendo la inspiración de Soto de Rojas. En el Renacimiento se impuso la tendencia de crear jardines que intentaban remedar el paraíso. El jardín renacentista integraba en sí mismo la agricultura, la pintura y la literatura, de forma que se convertía en una especie de "jardín-libro", en el que se podía leer y buscar la sabiduría. Siguiendo las huellas de Góngora, Lope de Vega y otros, Pedro Soto de Rojas crea su "libro-jardín", que trata de inmortalizar por la poesía ese paraíso reconquistado (Egido, 1981). En esta misma tradición se inscriben también *Jardín cerrado* de Emilio Prados y el "Jardín antiguo" de *Ocnos*, de Luis Cernuda (López, 1989). A pesar de la distancia que separa esta idea del "poe-

ma-jardín" de la concepción del jardín juanramoniano, el proceso simbólico aproxima también la obra de Carvajal a la de Juan Ramón Jiménez.

Tigres en el jardín consta de cuatro partes. La primera, "Retablo con imágenes de arcángeles", está formada por siete sonetos en versos alejandrinos. El carácter simbólico de este número (es la suma del tres, que representa el cielo, y del cuatro, que simboliza la tierra, de modo que sintetiza en sí el espíritu y la materia) estaba ya presente en la obra de Soto de Rojas, ya que su *Paraíso* estaba dividido en siete mansiones que el peregrino debía recorrer hasta encontrar la sabiduría y alcanzar el paraíso celestial. En la obra del escritor barroco, la primera mansión estaba guardada por el ángel del paraíso; en la de Carvajal, los arcángeles vigilan los pasos iniciales, porque hay *tigres* que acechan. Pero, a partir de aquí, los caminos que siguen los dos escritores granadinos, fuera de la concepción general y de estas coincidencias iniciales, son muy distintos.

Tras la expulsión del paraíso, la creación aparece dividida en tres planos: el etéreo, poblado por ángeles; el infraterrenal, espacio del demonio; y el terrenal, en el que habita el hombre. Escindido en espíritu y materia, el hombre vive en tensión continua: su ser espiritual le da alas para elevarse; su ser material le ata a la realidad de su contingencia. Los cuatro primeros sonetos de *Tigres en el jardín* están dedicados a los ángeles y a su influjo benéfico; el quinto, al príncipe de las tinieblas, Luzbel; los dos últimos sonetos se centran en el amor, ámbito único en que se pueden conciliar las dos naturalezas del hombre: su parte material, que le hace gozar con todos los sentidos, y su parte espiritual, que sublima y trasciende lo sentido.

En el soneto "San Gabriel" el poeta se enfrenta a la *amenaza eterna* de su contingencia, pero siente, a la vez, un *instinto* que le hace rebelarse contra ella. En esas ansias de elevación encuentra ya una recompensa, al presentir que su camino se *perenniza*. Antonio se mantiene *vigía* y se siente inflamado por el fuego de las ansias que llenan su alma. El "Paraíso final" se alcanza mediante el amor: dos almas en lucha encuentran la paz en la unión. El jardín no es sólo un marco idílico, sino que su lectura simbólica desvela el verdadero sentido del amor: la *semilla* que se abre a la vida, las *primaveras* que *manan* aguas dulces, olorosas y serenas; la elevación en *plumas* que parten de la *tierra* hacia un *paraíso final*; el *manantial*, el *torrente*..., todo sugiere el nacimiento a una nueva vida en el amor. El último terceto,

*Hay en cueva de nata paladar de paloma
y en jardines cerrados para el sol que declina
paraísos abiertos del tacto y del aroma*

alude directamente, aunque invirtiendo los términos, a la obra de Soto de Rojas. Para Antonio Carvajal, en el *paraíso abierto* por el amor, el hombre funde sus dos naturalezas y siente, junto a la sobreexcitación de los sentidos (gusto, vista, tacto, olfato), la elevación del espíritu.

La segunda parte de la obra, titulada "Naturaleza ofrecida", está también formada por siete sonetos alejandrinos, que recrean mediante la poesía distintos motivos pictóricos. Ya he aludido a la inclusión de la pintura en el jardín renacentista, de forma que el "libro-jardín" logra el sincretismo de distintas artes: todos los sentidos están convocados a este deleite paradisíaco. Dedicada a Bernardo Olmedo, "por su bodegón con cántaro y membrillos", esta parte está presidida por una cita de Vicente Aleixandre: "Todo es materia: tiempo, espacio; carne y obra". Si la dedicatoria orienta sobre el contenido, la cita lo dota de trascendencia. No se trata de meras recreaciones esteticistas, porque en las cosas pequeñas se puede hallar también la esencialidad. La inspiración barroca de *Tigres en el jardín* no sólo se manifiesta en la métrica o en el léxico, sino en la propia concepción estética. Como en el Barroco, en esta segunda parte del libro la atención se desplaza de lo general a lo particular, de lo grandioso a lo minúsculo, de la realidad al arte. Los más pequeños y humildes objetos se convierten en microcosmos en que se concentra la fuerza y la esencia toda del universo. Por otra parte, estas recreaciones poéticas de motivos pictóricos remiten también a la tradición modernista: primero, por la convergencia de las distintas artes y el sincretismo sensorial; segundo, por el valor simbólico que adquiere cada uno de los componentes del poema-cuadro.

En "Membrillo" todos nuestros sentidos gozan de su materialidad, finamente captada y ofrecida por el poeta, a la vez que nuestro espíritu puede trascender la mera materia y sumergirse en *plenitud de esencia*. La trascendencia de la materia se hace explícita en "Naturaleza ofrecida": la luz ilumina de manera especial los objetos, los eleva y, con ellos, a todos nosotros, en una concepción armónica de la naturaleza, deudora del neoplatonismo:

*Todo vive en la luz y la luz vive en todo,
y todo es una sola naturaleza acorde
para el hombre y el pez, los pájaros y el lodo.*

Todos los elementos se funden en la plenitud del ser: el agua, el aire, la tierra y el fuego-luz, que da trascendencia a la materia. El símbolo del *pájaro* convive con el del *lodo*, porque Carvajal no pretende que las ansias de elevación anulen nuestra naturaleza corporal. La perfección está en la perfecta fusión del ángel y la bestia. Por eso, esta poesía habla a la vez al espíritu y a los sentidos. Y por eso la gozamos, no con sensación de escisión, sino de armonización y plenitud.

La tercera parte de *Tigres en el jardín*, "Poemas de Valparaíso", está presidida por una cita de García Lorca: "Amor de mis entrañas, viva muerte". Formada por veinticuatro poemas, se abre con una composición que parece romper la unidad del libro, tanto por la métrica como por su contenido. El "Clima" de este *valle del paraíso* resulta agitado, con fluctuaciones y vaivenes, y muy matizado en sus efectos (búsqueda de la precisión cromática). En correspondencia con este contenido, la métrica es muy variada: el poema, de 75 versos, está escrito en versos libres, la mayoría muy breves, que se combinan con versículos largos (de dos sílabas a dieciocho). El cromatismo general, el léxico y el ritmo evocan la palabra de Juan Ramón Jiménez en el *Diario de un poeta recién casado* (Celma, 1995). En concreto, unos versos que se repiten, con ligeras variantes, sugieren el mar juantamoniano del poema XXIX: "que van y vienen / van, / vienen / [...] / olas / que van / y vienen..." El resto de los veinticuatro poemas que componen este *valle del paraíso* se centran en el amor y recorren sus penas y sus glorias: el dolor de la separación y el gozo de la unión; la amenaza de la contingencia y la superación de la muerte; el placer de los sentidos y la elevación del espíritu.

En el poema XX de "Poemas de Valparaíso", asistimos al milagro del amor, que transforma la materia, la inflama, la embellece y la eleva. Con el *titán* Amor, el hombre se convierte también en nuevo *titán*, capaz de vencer los límites espaciales y temporales y de superar la muerte. Sin dejar de gozar en su materialidad, el amante se eleva en un éxtasis de plenitud y se aproxima a los dioses. Pero no siempre se logra esa sensación de plenitud, porque a veces a los "Tigres en el jardín" les faltan las alas y no logran elevarse de la materia y liberarse de su contingencia. Una luz inunda el jardín, pero no ilumina sufi-

cientemente el camino y las ansias quedan insatisfechas. En esta fluctuación entre la sensación de plenitud y la frustración, haz y envés del amor humano, cobra sentido la paradoja de la cita inicial lorquiana: "Amor de mis entrañas, viva muerte".

La cuarta y última parte del poemario lleva el título de "Oda sobre tres luces diferentes". Está dedicada a Carlos Bousoño y presidida por unos versos suyos: "... Y lo más duro / de todo es el amor". Consta de tres poemas que proyectan, en efecto, distintas luces sobre el tema del amor: el suicidio; el amor como refugio frente al mundo; y la serenidad que sigue a la batalla amorosa. Una vez más, en el amor aparecen fundidas nuestra naturaleza material y nuestra naturaleza espiritual, sin que haya que renunciar a ninguna de ellas.

En "Otra vida, otro mar", poema que cierra el libro, el poeta se sumerge en la carne y en la absoluta contingencia. Y lo hace consciente y voluntariamente. Se adivina un sentimiento de orgullo por una entrega total al amor, aun cuando éste conlleva la amenaza de la muerte. Se suceden imágenes de una enorme fuerza expresiva; algunas violentas, otras casi repulsivas. Es la otra cara del amor. Pero, al final, en el amor encontramos siempre la paz, la purificación y la plenitud.

Con Antonio Carvajal hemos sido, en su particular *jardín*, bestias y ángeles. Hemos gozado de la materia con cada uno de nuestros sentidos y hemos presentado, a la vez, que nuestro espíritu la trascendía. Es el milagro de la palabra poética. Pero es hora ya de descender del gozo a la realidad de la historia: ¿Qué representa *Tigres en el jardín* en el panorama poético en que surge?

En los últimos años de la década de los 60 empezaba a notarse un agotamiento en la poesía del realismo social. De manera todavía aislada, van apareciendo poemarios de jóvenes escritores que rompen con la estética realista y tratan de buscar nuevos cauces para la expresión poética. Entre estos intentos destacan las obras primeras de José Miguel Ullán, Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Manuel Vázquez Montalbán y Antonio Carvajal. Aunque todos coinciden en explorar nuevas vías, los caminos iniciados son muy distintos, desde la ruptura de la lógica expresiva de Ullán al culturalismo esteticista de Gimferrer o Carnero, pasando por la inspiración barroca de Antonio Carvajal. En 1970 José María Castellet publica *Nueve novísimos poetas españoles*, que pretende ofrecer una visión del panorama poético español del

momento. La realidad es que esta antología sirvió para aglutinar a jóvenes poetas que ansiaban una renovación y aún no habían encontrado un camino propio. Pero la repercusión de dicha antología y del movimiento poético subsiguiente fue tan grande que los poetas que habían iniciado la renovación desde distintos presupuestos sufrieron una cierta marginación¹.

Es obvio que, aunque cronológicamente Carvajal pertenece a la misma generación que los *Novísimos*, su poesía se encuentra a gran distancia de la de aquéllos. Diversos autores han subrayado las coincidencias y las disidencias: aunque Martín Pardo (1990) lo sitúa "al margen de la primera estética generacional", al comentar *Tigres en el jardín*, afirma de ella: "una obra no menos culturalista y esteticista que *Arde el mar* o *Dibujo de la muerte*, pero de otra manera que pudo parecer menos rupturista". Por su parte, Fernando Ortiz (1985) señala como coincidencias el uso cuidadoso del lenguaje, la influencia de la poesía modernista y las numerosas referencias; y, al considerar las diferencias, se fija en la nula influencia de los medios de comunicación de masas, de ciertos modelos literarios (Lowry, Pound, Carroll...) y de ciertos *mitos* procedentes de la cultura norteamericana; además, Carvajal no cede al irracionalismo, tan operante en la poesía novísima.

No creo que incidir en la búsqueda de coincidencias entre Antonio Carvajal y los *Novísimos* añada nada a la lectura de su poesía, porque el hecho es que, aunque pueda haber principios compartidos, el distante resultado poético habla por sí mismo. Y la propia voz del poeta es clara y contundente al respecto: "He renunciado de antemano a participar de la frivolidad ambiental, convencido de que únicamente los hechos nos dan a conocer. Y, decidido a ser tan libre como me sea posible, trabajo para que sean mis obras, y no las palabras, quienes me definan" (Martín Pardo, 1990).

Antonio Carvajal no sólo encontró un camino poético personal, sino que abrió una nueva vía, seguida luego por otros jóvenes poetas: recuperó la más rica tradición española, la de la poesía barroca; la

1. Un planteamiento más amplio tuvo Martín Pardo en su antología *Nueva poesía española*, publicada también en 1970, que incluye a Gimferrer, Carnero, Carvajal, Antonio Colinas, José L. Jover y Jaime Siles. Esta antología fue reeditada 20 años después, enriquecida con una segunda parte, *Antología consolidada*, que muestra la evolución poética de estos autores.

enriqueció, ingiriendo en ella la herencia simbolista; y la actualizó con profundos y modernos cuestionamientos existenciales y con imágenes novedosas de una enorme fuerza expresiva. La riqueza del lenguaje responde a una riqueza de planteamientos poéticos, que hace que su verbo *esté preñado, no hueco; que signifique, no que resuene.*

SERENATA Y NAVAJA

Selección y estudio por
JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

IMAGEN FIJA

*[Ante mi retrato de barro, hecho
por Bernardo Olmedo]*

...y hemos subido la ladera, cuando
más aprieta el estío, sosegando
el calor con la altura
o bajo los membrillos o los pinos
o la fresca espesura
de los chopos, caminos
fuera, o en el dintel de los molinos
abandonados.

Henos

a los tres (Bernardo, Carlos, Antonio),
veraniegos, serenos,
al florido estramonio
atentos, su blancura (tal demonio
de luz) tan engañosa,
cáliz para el verano, o ella misma
letal y muy hermosa.

De espacio, uno se abisma
en sí mismo. No piensa. Late. El crisma
de la luz lo arrebola
y una tranquila ola
acompañada del
rumor del monte —agua, pájaro, abeja—,
tiñe el campo de miel
de romero, y nos deja
arrebataados o, más bien, por vieja
verdad uncidos,
acordes ya con la naturaleza:
no duermen los sentidos;
reciben. La tibieza
los mece y todo adquiere una belleza
bien que mortal, distinta,
como esa flor —si en tránsito no extinta—
que es la materia toda

transida de blancura.

Pronto acaba

esa sencilla boda
 con el ámbito: Estaba
 el ámbar de la miel cubriendo lava
 canicular, y un poco
 de brisa que se alza nos ahoga
 casi, con su sofoco.
 Ni un pajarillo boga
 por el aire; el sol, así, se irroga
 el completo dominio
 de nuestro breve, aunque dichoso, predio.
 Todo va a su exterminio,
 el gozo con el tedio,
 la tierra con el mar, y sin remedio.

Mas sólo este diamante
 que en nuestras vidas deja en ocasiones
 el tiempo, crepitante
 y puro entre los dones
 turbios de cada día y emociones,
 nos salva, nos recrea;
 y, si devueltos al afán del día,
 su delicada idea
 nos guarda la alegría
 silenciosa.

Recuerdo la armonía
 de ese inocente instante
 al aire libre, ahora que me hallo
 enajenado, ante
 mi fija imagen. Callo
 como entonces. Calláis. Un vivo rayo
 de fe nos ilumina;
 "Ese soy yo. Recuerdo esa mirada
 si culta, campesina;
 la frente sosegada;
 la oreja pequeñita, la ovalada
 barbilla..." Me detienen
 tus manos en el barro. ¡Con qué arte

me saben y sostienen
mi vida, parte a parte
y gesto a gesto!

En el milagro quieto,
en el pequeño lago
entre los días, reto al rostro vago
del trascurrir, mi rostro ya, sujeto
a la perenne hermosa tierra, queda
para siempre.

¡Feliz quien ve su cara
sin máscara!

Conceda
te la existencia clara
verdad, como por ti me la depara.

OTOÑO ANTE EL SENTIDO

Amo los días de
noviembre: vino nuevo y crisantemos.
Días para la fe
perdida, cuando hemos
de estar luchando por lo que queremos
y contra lo que no
queremos.

Desde aquí veo lejanas
sierras de gris o do
menor; graves besanas,
las cosechas tardías, las tempranas
siembras; árboles, pocos;
melancolía, mucha; pero alguna
ironía de locos
pájaros, vaga luna,
frutas maduras que caen, bien una
a una, o que recoge
el hortelano con extraños mimos
y depone en el troje
o solas o en racimos.
Veo también lo pobres que vivimos,
este no ser más que
fracaso y voluntad de ser dichoso.
Ah, pero yo ¿qué sé?
El día es tan hermoso,
el aire tan gozoso,
y tengo, todavía, un no sé qué de fe.

UNA PERDIDA ESTRELLA

[Gustavo Adolfo Bécquer]

A Rafael Valverde Villarreal

No sabe qué es la luz
 quien no ha visto estos montes de poniente
 al invierno andaluz
 ebrios de grana.

Frente
 a los llanos que limitan, ausente
 de sí misma, en un sueño
 vago, vagare el alma por el clima
 suavemente pequeño
 de una estrella que, encima
 de las cimas, se yergue y aproxima
 el prodigio liviano
 del anhelo. ¡Qué lunas, todavía
 borrosas, a la mano
 se ofrecen! Muere el día
 con imprevista languidez, la fría
 y serena corola
 de la brisa, entreabierta. Los gorriones
 en la penumbra sola
 de la alameda, sones
 de vida al sol, pían, se duermen, dones
 de la melancolía
 al olvido, al silencio y a la bruma
 primera. Oh melodía
 sólo de rama y pluma
 rozadas levemente, voz de espuma,
 acabado poema
 de amor.

No vive el hombre.

Sólo viva

esta luz, que no quema
 y no vibra y no esquiva
 nuestra mirada, blanca, sucesiva,

estrella que se oculta
apenas si nacida. Tú has buscado
la rima que no abulta,
el son casi olvidado
de un par de golondrinas, que han volado
entre las cuerdas rotas
de una arpa que no tocan esos dedos
de unas manos remotas
de pétalos. Y quedos
los suspiros, y pobres los remedos
de aquella idea pura
que al fondo de sus ojos viste, y era
una ráfaga oscura
de hielo y primavera,
de negación de besos. Huele a cera
virgen el campo todo,
palpita el aire y tú, formal y erguido,
sin perder ese modo
de no ser, junto al nido
te detienes. Y allí, vacío, urdido
con ese antiguo amor
que ya no existe, pones una viola
casi marchita, por
si la luna o la sola
estrella la brizaren. Pero asola
un recuerdo obsesivo
tus esperanzas. Nada queda. Nada
para este ser de vivo
dolor, que delicada
y mansamente pueda darte cada
atardecer aliento
para seguir mirando esta luz triste,
que es la Luz. Por el viento
que nunca fue y existe,
boga un suspiro. El corazón resiste
hasta el último extremo
de la injusticia.

Todo sea por ella
soportado, el endemo-

niado terror, la estrella
fugaz, la melodía dura y bella
de las monedas que
suenan mejor que el verso. Hay quien no puede
vivir sin luz ni fe.
Quien no ha visto la luz, que venga; hiede
a cadáver; que el hombre está muerto, aunque a pie.

PIEDRA VIVA
(AMANECER EN UBEDA)

Para Ángeles Estévez y Vicente Granados

Difícil será vivir con nosotros
mismos si jamás nos enajenamos,
si entre los muy trémulos potros
del corazón no alzamos

una tralla dura, como un martillo
de amor, para firmemente clavar
el cincel dentro: ¡Qué sencillo
no pedir, y entregar

la vida con gozo!

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

a su esplendor se humilla, álzase poco
a poco el prodigio: con qué paciencia,
hombro contra tu hombro, coloco
la exacta consistencia

de una piedra sobre otra piedra; trabo
lo que viví, lo que vivieran, cuanto
vivimos todos: cuando acabo,
qué vicioso el acanto

remata la columna, con qué suave
brinco toral el arco se apresura
a su cenit de lirio y, clave
de resplandor, apura

brindis, fulgor y júbilo sereno:
¡Oh conseguido Amor, dios si palabra
que se nos ahonda en el seno

cual cincel, y nos labra

únicos, encendidos!

Al regazo
 crujiente de la plaza, al redor
 de la fuente, trabados brazo
 a brazo, ebrio clamor

se eleva entre nosotros: *¡Qué graciosa
 la piedra conjuntada y el remate
 de la torre, como una rosa
 cálida, contra el mate*

del olivar!

La orla ensangrentada
 de la capa del cielo, en la montiña
 se pliega y cae derramada
 por toda la campiña

desde el águila esbelta de amaranto,
 desde el erguido mar de fronda en celo,
 y, urgidos por la aurora tanto
 y por tanto desvelo,

veo los hombres como el solo río,
 como la sola encarnizada lanza,
 como afirmación del rocío
 y la sangre, que avanza

contra el soberbio hirsuto en su guarida,
 contra el marfil ajeno que no cede,
 golpe sobre golpe y herida
 a herida.

Nos concede

nuestra labrada fe su fruto doble:
 Gozar y hacer de piedra la manzana,
 el pan, la bellota del roble,
 la radiante mañana,

la despierta fontana (que sabemos
muy bien que mana y corre). Tan sajácil
para siempre el anhelo, vemos
alzarse clara y grácil

la iglesia, el alta torre, la vivienda
ya prócer, ora humilde, siempre bellas,
siempre con voluntad de ofrenda
al hombre.

Las estrellas,

en su tenue cadencia, nos contemplan
unos en el obrar. Las piedras vivas
nuestros ciegos impulsos templan
en plenas sucesivas

oleadas de amor. Y ángeles puros
pican en las campanas toques nobles
de gloria, frente a los oscuros
funerales redobles.

EL AMOR BUSCA PLUMAS CLANDESTINAS

Nació bajo la luz de una tarde de estío.
Súbitamente herido,
por calles, por tranvías, por geranios, por trajes,
líquen de labios, desplegó sus alas.

Rodó por archipiélagos de madreSelva húmeda,
por vinos aromados y miradas furtivas,
pero temió las cárdenas navajas
que al inocente acechan.

Por la tronera trémula del pino
podían dispararse cerbatanas,
flechas extintas como espejos sucios.
...Súbitamente herido.

El amor busca plumas clandestinas,
rodando por los nombres de los meses,
errando las ambiguas direcciones,
bares de moho, pensativas lunas,
súbitamente herido.

Tenía grandes alas, como fuentes,
como cedros, crepúsculos, alondras;
iba por avenidas y jardines
encorvado de piedras y deseo...
Súbitamente herido.

Oh los deseos que en el tiempo anidan,
que incuban sus estrellas, sus acíbares,
y sobre el campo hostil dejan cristales,
nácar de empuñadura de navaja,
caparazones de marfil, diádemas
de sangre sexual. Buscaba plumas
clandestinas, covachas, paraísos
terrenales, ocultos, donde el hombre
no acosa como hiena, como hombre,
como sonrisa cómplice, ni escándalo.

¡Qué escándalo de plumas! Centinelas
de la certera soledad prendían
hachones en la noche
por barrancos, colinas,
por cactus polvorientos, por yacijas
donde el amor inventa su mínima aventura,
súbitamente herido.

El amor se resiste a los acosos,
súbitamente herido,
tiene oídos nocturnos, grandes ojos,
súbitamente herido,
las alas cubren con temor su torso,
súbitamente herido,
y es feliz con sus plumas de abandono,
súbitamente herido.

Acacias, gritos, campanadas, sombras,
buzones, fechas, compasión, sollozos:
para que su rumor no desvele a los bosques,
pasa el amor con la noche en los hombros.

CENTINELAS

Ya caída la tarde
—dolidos pensamientos,
adormideras tibias, iridiscentes ásteres—,
en tu jardín, oh furia
de lebreles, abierto
a la pleamar rosada de la lluvia
de octubre, tan serena
de primeriza nieve
muy lejana, muy nuestra, muy de lirios
futuros, se pasean
duros adolescentes
ávidos, muy fervientes, muy calizos,
con mirada no rota
por espinas, no tibia
de lucha, no callada por la música
de otro cuerpo y su copa
de fervor, su ignominia
de labio oscuro o sávida renuncia.

Vienen desde muy lejos,
pero fingen promesas.
Visten color de amor, color de olvido
y color del desco,
y como centinelas
de una sonrisa rápida, del mínimo
y oculto discreteo
de dos amantes en la hora trémula
del crepúsculo, fingen
desmayos y silencios
y un no entender, felices
de su propia fruición en la sorpresa.

No les llamemos ángeles
sino vasos futuros
de la desolación y de la carne
vendida. No conocen
el fuego ni su mucho

poder frente a las islas de la noche
no nupcial, que se yerguen
siempre con sus escollos y sus bajas mareas
hasta la lenta luna,
hasta la injusta nieve
de una mejilla nueva,
hasta que todo es triste y triste y triste lluvia
de octubre: no nos dejan.
Cerraremos con llave
—dolidos pensamientos,
adormideras tibias, iridiscentes ásteres—
y ya, cuando envejezcan
(pero son viejos siempre,
pero son siempre espejos
neutros), nos alzaríamos
con luz y sin vigías,
llevando tanta aurora en nuestras manos
—pensamientos dolidos,
adormideras tibias,
iridiscentes ásteres—, intactos
e íntimamente limpios
e íntimamente nuestros
e íntimamente bellos y tan ebrios
como si el sol, de pronto,
estuviera contigo,
conmigo.

Eternamente.

Con nosotros.

ORACIÓN UMBRÍA

Este arcángel si alsófilo que tigre
lleva a su pecho un ala, tiene todas
en su huerto las amapolas;
en su frente, jazmines.

Su espada es el rencor, sus labios tristes.
Generoso de celos, no de aromas,
vaga por las noches remotas
entre el dragón y el cisne.

Si a tu puerta se acerca, no has de abrirle;
aunque te ofrezca un ramo de albas rosas
recién cortadas: las palomas
mueren de amor, no fingen.

Desnudo me dejó. Buscaba herirme,
agresivo y hermoso, entre las frondas.
Su nombre es soledad; su sombra
la duda más terrible.

No es ese Amor pagano que se exhibe,
sin velo de pudor, sobre la airosa
fuente de mármol; sino roza
con sus alas la firme

serenidad del cielo, y allí escribe
con su pluma y mi sangre mi derrota:
Abren tu cuerpo y tu memoria
al mar, y los delfines.

Sólo le vence el sol; sólo se rinde
al rumor veraniego de las tórtolas;
solo huye cuando me otorgas
tu candor, mis jardines.

Este alomorfo arcángel que me exige
tus labios cada noche o me los roba,

es todo de cristal de roca,
una sierpe de sílice.

Oh ebriedad de la luz, tú que resides
en el vino, en los labios y en la copa,
¡líbrame de este ángel de sombras
y de sus zarpas!

 Líbrame.

Serenata y navaja, de Antonio Carvajal, apareció en 1973. El título proviene del primer poema del libro, que lleva como subtítulo “[Mozart y Salieri]”. En dicho poema, la bimembración de título y subtítulo es correlativa: serenata-Mozart y navaja-Salieri. De forma velada, poetiza la leyenda según la cual Salieri envenenó a Mozart, su rival musical en la capital austriaca. A niveles más hondos, el poeta “opera con dos elementos que simbolizan la creación y la destrucción, la vida y su belleza y su negación, la naturaleza y el genio en libertad y su amenaza, con el referente de una historia de envidia análoga a la padecida por el poeta a raíz de la publicación de su novedoso primer libro”, *Tigres en el jardín*, con significado de título semejante, “identificando al tigre con la serenata y el jardín con la navaja que poda o socializa” (Chicharro, 1999: 30). Pero si pensamos que *serenata* acumula connotaciones positivas y *navaja*, negativas, la bimembración del título del libro reflejaría la presencia de poemas de uno y otro signo. Así, en la primera parte, titulada como uno de los poemas, “Una perdida estrella”, un grupo de composiciones se inspira en motivos artísticos de vario tipo: pictóricos, escultóricos, arquitectónicos, musicales y poéticos; quieren ser la expresión de la fruición estética en cada caso, sea la contemplación de un cuadro —que origina la espléndida “Vista de Badajoz al atardecer”, poema inspirado en un cuadro de Francisco Pedraja— o la belleza natural de un paisaje, palpada en poemas como “Otoño ante el sentido” o “Imagen fija”, texto éste que engarza arte y naturaleza; pero en otros poemas puede cundir el desengaño, como ocurre en “Máscara impune”, donde el alba ofrece “su mentirosa transparencia”, cielos falaces y vanos anhelos, al igual que los cielos negados y “su falsa verdad” en “Las insulas extrañas” o que las rosas hermosas, pero “terribles como falsas”, en “Desdenes”, sin que falte la presencia de la muerte (“Noviembre”, “Palabras en la piedra”, “Pájaro de la sombra”). La segunda parte, “Cuentas de vidrio”, separada de la primera por un poema que sirve de “Interludio”, se centra en el motivo amoroso, fundamentalmente en el amor que sufre acosos, vigilancia, burlas y negaciones. El poemario viene precedido de una bellísima dedicatoria en la que el poeta defiende la autenticidad de su voz poética y la concepción de la poesía, desde la amistad más honda, como entrega.

Serenata y navaja (1973) apareció publicado entre *Tigres en el jardín* (1968) y *Casi una fantasía* (1975); sin embargo, este último precedió a todos ellos en la escritura, que data de 1963, y guarda con

Tigres en el jardín una unidad de fondo muy estrecha, formal y conceptualmente, que contrasta con la ruptura formal y de visión del mundo que, frente a ellos, supuso *Serenata y navaja* (Chicharro, 1999: 29). En torno a esos años —finales de los sesenta y comienzos de los setenta— se originó un movimiento de renovación poética bien estudiado por la crítica, con mucho acopio de títulos y nombres. Carvajal fue uno de los poetas más profundamente renovadores del momento, como vio tempranamente Ignacio Prat, que ya en 1974, al reseñar precisamente *Serenata y navaja*, consideró el ejercicio poético de Carvajal como “uno de los experimentos poéticos más radicales y de más alta calidad de los últimos años” (Prat, 1983: 293). La crítica, en general, remite tales “experimentos poéticos” a la ascendencia barroca o, más concretamente, a la escuela antequerano-granadina. La raíz barroca, la destreza técnica —tanto en el uso de todo tipo de recursos retóricos como de configuraciones métricas— y el diálogo con la tradición poética española son las notas con que la crítica suele caracterizar las obras iniciales de Antonio Carvajal. Se ha hablado, además, de una “visión barroca” generacional, de una “naturaleza barroca del acto poético de ver”, que se manifestaría en el “desengaño y obsesión por la muerte” (Gimferrer), en el hecho de poblar de máscaras “el vacío del desengaño” (Carnero) o en “formulaciones expresas de un universo barroco” (Carvajal) (García de la Concha, 1986: 19). Se ha hablado igualmente de un “culturalismo” de época, en cuanto que a la poesía afluyen lecturas, conocimientos, personajes, intertextos, etc. El culturalismo habría servido, entre otras funciones, para enmascarar el yo del poeta (Ferrari, 1994). La poesía inicial de Carvajal fue tachada también de culturalista¹, bien que de otra manera (barroquismo, manierismo, copioso diálogo intertextual, etc.), pero tendente asimismo a la ocultación del yo bajo la primorosa capa de un elevado manierismo formal². Lo que ha predominado en el acercamiento crítico a la poesía de Carvajal, singularmente a la de sus primeros libros, es el aspecto más visible: el virtuosismo formal, el arraigo barroco, el

1. “También en 1968 publica Antonio Carvajal su primer libro *Tigres en el jardín*, una obra no menos culturalista y esteticista que *Arde el mar* o *Dibujo de la muerte*, pero de otra manera que pudo parecer menos rupturista” (García Martín, J.L., 1992: 105).

2. “Es lo que sucede con Antonio Carvajal, cuya autenticidad vivencial parece perder importancia ante los primores preciosistas” (Prieto de Paula, A.L., 1996: 343).

tono arcaizante, el artificio retórico..., obviando la tensión dramática o la intensidad significativa que anida bajo la sabiduría constructiva del poema; es algo que empieza a corregir la crítica actual; así, Lanz (1999: 125) echa en falta la insistencia en la dimensión moderna del barroquismo de Carvajal y en su “profunda pulsión humana”; y Díaz de Castro (1997: 251-253) alude “a una poesía no por desbordante de alusiones y de imitaciones menos esencialmente vitalista y existencial”, y a “toda una forma de pasión por el arte y por la vida que sólo la contención métrica y la palabra precisa y calibrada han podido preservar y salvar como poesía”.

Al igual que *Tigres en el jardín* y *Casi una fantasía*, *Serenata y navaja* se mueve dentro de una tradición —barroca, manierista— asumida, pero en este caso, con clara voluntad de resistencia; se trata de instalarse en una tradición secular y de ofrecerle resistencia desde dentro, para no ser devorado por ella, a la vez que para remozarla. Tradición e innovación: he aquí las dos palabras que, a mi parecer, mejor definen la forma de ser de *Serenata y navaja*. Este carácter innovador y rupturista con respecto a los moldes clásicos rara vez fue observado por la crítica, sencillamente porque la quiebra se ejercía desde el interior de tales moldes. El propio poeta se ha referido a la desarticulación de las formas clásicas que suponen los versos de *Serenata y navaja*, lo que implica, simultánea y consecuentemente, una visión desarticulada del mundo: “Cualquier lector de mi poesía puede apreciar, con una simple mirada, la evidente quiebra de las formas, manifestación sensible de una subversión más honda: El acompasado fluir de los alejandrinos, los equilibrados endecasílabos, casi siempre unos y otros agrupados en sonetos [alude a *Tigres en el jardín*], se ven sustituidos en *Serenata y navaja* (1973) por una versificación generalmente abrupta, en que la melodía del verso y el fluir de los conceptos entran en colisión. La lira, la silva, otras estrofas polimétricas, delatan una nueva visión, alterada, deformada, del mundo” (Carvajal, 1994: 7). Tomemos, por ejemplo, el caso de la lira garcilasiana. De los poemas seleccionados para esta antología, tres de ellos se acogen a dicho patrón estrófico: “Imagen fija”, “Otoño ante el sentido” y “Una perdida estrella”. El comienzo del primero, *in medias res*, por así decir, sugiere un discurso previo, evoca una situación anterior a la ascensión que los tres amigos citados en el poema realizan en pleno estío, momento de convivencia amistosa en un paisaje con notas de *locus amoenus*, despiertos los sentidos, concordados con la naturaleza.

La comunión termina, pues todo lo arrebató el tiempo (“pronto acaba / esa sencilla boda / con el ámbito”), pero ese momento único vivido (“diamante”) permanecerá siempre en el recuerdo como “alegría silenciosa”. El recuerdo de tal instante salvador lo suscita el retrato en barro del poeta realizado por Bernardo Olmedo, conforme al subtítulo del poema. Ese retrato evoca aquel instante único, y es un nuevo “milagro” salvador en el transcurrir de los días, gracias a la “verdad del arte”. Naturaleza, arte y amistad se funden en comunión vivida como instante único, de esos que la vida da con parquedad, pero que perviven como milagro en la memoria. En “Otoño ante el sentido” alienta el gozo de los sentidos ante lo que perciben en la estación otoñal, respunteado todo ello con toques reflexivos en torno a la polaridad humana de “fracaso y voluntad”, voluntad de dicha y de fe (“Días para la fe / perdida...”), o con íntimas sensaciones (“melancolía mucha”), para terminar oponiendo —dentro de la mencionada dualidad humana— un tono de optimismo a pensamientos negativos anteriores. “Una perdida estrella”, por fin, es un homenaje explícito a Bécquer, de quien se toma el título del poema y numerosos préstamos intertextuales. A pesar del desengaño vital que muestra, el poema es un canto a la Poesía como vivencia imperecedera bajo el símbolo de la Luz y de otros términos afines en su significado simbólico (cimas, montes, luna, estrellas): anhelo indefinible e infinito. “Frente a la apagada luz de la realidad, el poeta guarda en sus ojos todavía el intenso brillo de la luz poética de una perdida estrella, luz de la que el poema no es sino el reparador eco estético-verbal, su vía de reconocimiento” (Chicharro, 1999: 51).

Desde el punto de vista métrico, los tres poemas citados son una sucesión de liras, pero cada composición presenta alguna particularidad. “Imagen fija” comienza —decíamos— *in medias res*, sugiriendo un fragmento discursivo previo; métricamente tal sugerencia se lleva a efecto creando la impresión de que los dos primeros versos corresponden teóricamente a los últimos de la primera lira —aunque endecasílabos—, pues la segunda se inicia en el tercer verso del poema; a lo largo de la composición, la sucesión mecánica de liras se rompe con algunos pareados sin nexo, por medio de la rima, con los demás versos (“de la luz lo arrebola / y una tranquila ola”; “bien que mortal, distinta, / como esa flor —si en tránsito no extinta—”), para adquirir mayor libertad en los nueve versos finales, en los que la ruptura con la lira tradicional es más fuerte, aunque se conserve el eco

de la estrofa clásica. El poema titulado "Otoño ante el sentido" rompe la continuidad de las liras en la estrofa final, de seis versos, el último de ellos —donde resuena la voz de San Juan de la Cruz—, alejandrino. En "Una perdida estrella" la lira final disloca la continuidad seguida hasta ese momento al cerrarse con un endecasílabo (cuarto verso de la estrofa) seguido de un alejandrino final. Pero estas desarticulaciones son sólo índice de una desarticulación mayor: el poeta escoge una estrofa tradicional y, al mismo tiempo, la desfigura visualmente al no separar gráficamente las liras y al proceder al escalonamiento de versos en dos o más líneas. El poema puede aparecer como un todo, sin blancos de separación entre estrofas o con blancos de separación que no respetan la estructura estrófica; a todo ello hay que unir la labor de zapa del encabalgamiento en serie; en efecto, la rima es, ordinariamente, marca de fin de verso y de fin de estrofa, pero el encabalgamiento encadenado —sin respetar siquiera la pausa estrófica o mayor—, así como la consonancia de monosílabos de poca entidad fónica (artículos, preposiciones, etc.: *del-miel, de-fe, no-do, que-sé-fe...*) contribuyen a desfigurar la forma de la lira garcilasiana, lo que motiva, según creo, un ritmo de lectura diferente a la de la estrofa canónica, que ha quedado desvaída, oscurecida. Frente al estrofismo clásico, que hacía de la composición poética una suma de estrofas perfectamente cerradas —lo que permitía memorizar unidades estróficas sueltas—, ahora la unidad pasa enteramente al poema. El encabalgamiento continuado rompe, además, el ritmo consabido y esperado de los metros tradicionales a favor de nuevas opciones de lectura. Las rupturas afectan también a la rima por el triple efecto combinado del encabalgamiento en serie —que debilita la pausa versal y, por lo tanto, la marca de fin de verso que la rima supone—, de la rima entre monosílabos poco perceptibles por su escaso cuerpo fónico y del uso de osadas tmesis que dividen la palabra entre dos versos, de forma que es la primera parte de la palabra la que ejerce la rima; tomando ejemplos de diferentes poemas de *Serenata y navaja* hallamos rimas como éstas: *delicada(mente)-espada, sobre(cogedora)-cobre, endemo(niado)-extremo, conde(stable)-esconde*; en el grado más alto de ruptura, la primera parte de la palabra partida forma unidad rítmica con la palabra precedente: *si ve(hemente)-vive, trampa, go(zoso)-relámpago, con la-(uni)ón la(mentable); (es)tá. (Oh...-vaho*; en estos casos, las formas de rima originan forzadas recomposiciones fónicas: *trámpago, conla, sive*, etc. Añadamos a estos fenómenos que afectan a la rima algunos

casos de rima consonante simulada: *rayo-callo-hallo* ("Imagen fija"), *pálida-impávida-sápida* ("Serenata y navaja").

Acerquémonos ahora a los otros cuatro poemas de *Serenata y navaja* seleccionados para esta antología. "Piedra viva (Amanecer en Úbeda)", que tiene como referente —según el propio poeta ha aclarado en alguna ocasión— la fachada de la capilla renacentista del Salvador, conjuga, a mi parecer, dos motivos principales: la vida como entrega, que en Carvajal significa amor, amistad, generosidad, y el amanecer que va perfilando piedras, columnas, arcos, torres. Entrega y vivencia del amanecer en Úbeda se unen aquí en experiencia única: la vida, entrega gozosa, se siente como solidaridad humana, concentrada —pasado y presente— en ese instante de contemplación gozosa, jubilosa, amorosa, solidaria también. La historia pasada y los hombres de ahora aparecen agrupados en la mirada, y el gozo de esa mirada se extiende sobre las cosas. La vida es, así, una entrega, un saberse hombre entre un río de hombres, "unos en el obrar". La contemplación jubilosa, amistosa, de una obra secular —símbolo de solidaridad humana— provoca el gozo de vivir, de ser, fe en el hombre y el cumplimiento de un cierto anhelo. El núcleo temático acerca este poema a "Ante un río", no incluido en esta antología; también aquí el amanecer representa una visión limpia, una esperanza más firme; el amanecer es la creación de la mirada que va delineando las cosas, perfilándolas, creándolas; pero ni en uno ni en otro poema la exaltación jubilosa olvida el final de muerte; en "Piedra viva", en concreto, "los toques nobles de gloria" de las campanas contrastan con "los oscuros funerales redobles". Por otro lado, uno y otro poema parten de la contemplación de un paisaje: urbano en un caso, natural en otro. "Piedra viva" responde, además, a una vivencia estética, como otros poemas del libro ya citados, sean "Vista de Badajoz al atardecer", inspirado en una obra pictórica, "Serenata y navaja", con un fondo musical, o "Una perdida estrella", expresión de una vivencia poética. Los poemas titulados "El amor busca plumas clandestinas" y "Centinelas" son dos variaciones temáticas en torno al amor vigilado, perseguido. En el primero juegan conjugados dos motivos básicos: el herido de amor, por un lado; por el otro, su carácter clandestino —conforme al título— por temor a los acosos de fuera. El poema es, en su conjunto, una búsqueda de amor que, llena de temores, origina variadas enumeraciones caóticas referidas a lugares de búsqueda y de objetos amorosos, pretendiendo la clandestinidad como protección frente a

oscuros centinelas que encienden el escándalo, los mismos que dan título a “Centinelas”, composición en la que el atardecer (frente al amanecer esperanzado de “Piedra viva” y “Ante un río”) es un signo orientador de la lectura hacia la sombra, lo negativo. La noche se instala como símbolo tradicional de lo sombrío, a lo que el poeta opone la luz, la aurora también simbólica de un amor sin vigías ni centinelas, y eterno. En *Serenata y navaja* el amor —núcleo temático básico de la segunda parte del poemario, la titulada “Cuentas de vidrio”— se mueve entre el júbilo y el desengaño; pero raramente van separados. El gozo está siempre amenazado (sombra, noche, escollos, ángeles de sombra...) y, más veces que menos, lo que acecha acaba hiriendo; hay siempre una especie de horizonte de amenazas; pero hay también un ideal que, por inalcanzable, acaba en frustración o desengaño. Concluye *Serenata y navaja* con el poema “Oración umbría”. El verbo clave es “fingir” (tercera estrofa) y, consecuentemente, engañar para zaherir. Se trata, naturalmente, de un arcángel simbólico, un “ángel de sombra” que desde el comienzo finge bondades que no lo son: es tigre aunque lleve alas; y esta dicotomía con términos en contraste provoca otras semejantes, resumidas en dragón (lo negativo) y cisne (lo positivo). Sólo la luz puede librar de ese ángel de sombra: claroscuro barroco que en otras composiciones se refleja en contrastes entre el anhelo y el desengaño o entre la vida y la muerte. La muerte —quedó ya dicho— es otro núcleo temático de *Serenata y navaja*: aparece en poemas como “Noviembre”, que poetiza el sentimiento de orfandad ante la muerte del padre, en “Pájaro en la sombra”, que simboliza la oscura llamada de la muerte...; pero más que la muerte en sí, el motivo esencial que cruza el poemario es el vacío, la nada, el vano existir de las cosas y de los hombres. No es extraño que *Serenata y navaja* haya sido visto como libro desengañado frente al jubiloso canto de *Tigres en el jardín*.

Desde el punto de vista métrico, “Piedra viva” y “Oración umbría” se organizan en estrofas de cuatro versos de 11-11-9-7 sílabas; en el primer poema los versos riman en consonante: A B A B; en el segundo, en asonante: A B B A, con rima idéntica para todas las estrofas a lo largo de la composición: los versos A riman en *-e*, los versos B, en *-a*. Se trata de combinaciones originales, con algunas singularidades sobre las que no me voy a detener, como los endecasílabos con acento en quinta sílaba de las primeras estrofas de “Piedra viva”. Por su parte, “El amor busca plumas clandestinas” y “Centinelas”, en

forma de silva, son combinaciones de endecasílabos y heptasílabos blancos, con algunos escasos alejandrinos divisibles en dos hemistiquios heptasilábicos. El primero de estos dos poemas presenta, sin embargo, algunas particularidades: estribillo de aparición irregular (“súbitamente herido”) y la introducción de la asonancia en ó-o en los doce últimos versos, que insisten intensivamente sobre los motivos que dan cuerpo al poema. *Serenata y navaja* es un libro de gran variedad métrica (liras, sextetos, sonetos, silvas, un romance eneasílabo, etc.). Habría que hablar de la peculiar elaboración sintáctica —otra vez de cuño gongorino— y del léxico, con cultismos como *opima*, *sápida*, etc., y neologismos como *abelfa*, *sobrehez*, *torcaceo*, *sajácil*, *anhidrios*, *alsófilo* o *figara*. *Serenata y navaja* es un libro culto, pero no culturalista, palabra esta que alude a un cierto exhibicionismo gratuito. Es culto por el dominio y la práctica de todo tipo de recursos literarios, retóricos y métricos desde una tradición barroca con la que el poeta mantiene un diálogo vivo y renovador.

CASI UNA FANTASÍA

Selección y estudio por
JOËLLE GUATELLI-TEDESCHI

PRELUDIO

Amanezca otra luz, si el fuego sabe
nadar entre dos cielos, como nave
toda de estrellas constelada y fría
o quede todo en la penumbra hermosa,
no trasluciendo vida y sí gozosa
inocencia de ausencia en la poesía.

Oigamos el clamor de los vencejos.
Canten todos: los jóvenes, los viejos,
acordes en su vuelo hacia la aurora;
remen en la oleada de los días,
vuelvan a sus oficios y alegrías,
a su latir al ritmo de la hora.

Jamás mis labios rompan la palabra;
abran los ríos y la mar les abra,
luchando entre sus límites, la vida.
Hice promesa de extender banderas,
intenté un resplandor de primaveras,
zarpé hacia el mundo: el mundo era una herida.

O el mundo era sorpresa y aventura,
esa enajenación reciente y pura
sobre la flor apenas con rocío;
todo era para mí juego y sorpresa,
edén casi posible de alba y fresa,
puro y reciente y venturoso y mío.

O el mundo era sorpresa y desagrado,
esa enajenación que en el costado
marca con hierro ardiente los errores.
Amarga el mar si el sol le sorbe el jugo:
pesa en el corazón cuanto le plugo
antes de abrirse al pasmo de las flores.

Replegado en mí mismo, ¿qué esperaba?
Acaso labios como armada lava

con arcos de hosco fuego, con arpones;
acaso labios como pluma y gozo,
rotos los lazos, pronto el alborozo.
Lúganos brinda el cielo y brinda halcones.

O el mundo era otro rostro en el espejo,
silente como arcángel con un dejo
violeta en las palabras y el vestido.
Inocente de aquél que me miraba,
le supliqué: "Rompe tu hielo, acaba",
le supliqué: "¡No quiero estar herido!"

A manos llenas me entregó su vida.
Rompió el espejo con su voz transida,
rompió su vida con su espejo roto.
Estos versos repiten su mensaje,
arcángel primitivo del paisaje,
Lucifer ni caído ni remoto.

ADAGIO

Empieza la gesta del gran ciclo vital, el joven guerrero sale a la palestra,

El campo entero se llenó de franjas
claroscuras. Salvabas tú las zanjas
con elástico salto de pie joven.
Todo tu ser gozaba la armonía
de vivir que, en su Sexta Sinfonía,
pusiera el pastoril Luis van Beethoven. (5)

conforme al lema que todo lo resume;

Hay que intentar vivir. ¡Vivir! Y, luego,
mirar al sol, hasta quedarse ciego.
Cantar, cantar, cantar nuestro destino:
Que nunca acabe, con la paz, la guerra,
sino que haya por siempre en esta tierra
un camino, un jardín. Y otro camino. (8)

*recorre caminos, cumple su destino llegando a la "siempre
recomenzada" mar,*

Con tu pie de carmín hollas la arena
mientras un caracol marino suena
con su coro de cóncavas cavernas.
No la nieve o jazmín: canta la espuma;
te atreves, entras, te sumerges, suma
de ramos brazos y delfines piernas. (13)

*y, al cerrarse un ciclo, se abre otro con sus peculiares y
arriesgadas peripecias.*

Adiós, zarzal, libélula, vencejo,
campo solar, última voz de espejo,
remanso lateral, quiebra del río.
Yergue su cuerpo la ciudad enfrente
y, no sé si aturdido, si valiente,
entras por ella en son de desafío. (16)

SCHERZO

Peripicias en el corazón de la urbe que todo lo ofrece y niega,

Con lunas y luciérnagas quisiera
orientar tu desvío: la severa
imagen de la noche y sus cintiles
de húmeda plata mienten.
Yo sé qué aguas atroces se consienten
—rumor de arroyos no, sí de cauchiles— (...) (1)

enemigos que merodean, fragor de combate a vida y muerte:

“No moriré, pues a mi edad no muere
quien no quiere morir; y este que hiere
mensajero de astucia, y me sofoca,
o sabrá de mi grito o mi desprecio,
que aún le queda al mundo un pecho recio,
un furor y una sangre y una boca.” (10)

vence el joven, en héroe se metamorfosea,

Y subes, siempre asciendes, siempre aspiras
a la luz, a los labios, a las piras
del árbol del amor, a sus manzanas.
Con el presentimiento de la aurora,
se te acelera el pulso, mientras dora
última estrella el nardo en tus ventanas. (15)

*confundiendo su individual victoria en el júbilo del coro
convivial.*

¡Oh, qué clamor, al alba, de vencejos!
Todos cantan: los jóvenes, los viejos.
Es el coro de sus generaciones.
Todos vibran y cantan. Todos vuelan
y es cantar y volar el bien que anhelan...
Y alondras, y malvises, y pinzones... (17)

ALLEGRO

Estampa de cósmico acorde para el héroe joven y triunfante

y al sol naciente, con feliz destello
—brazo amistoso echado sobre el cuello
de la mortal si cándida memoria—,
te he visto aparecer ileso y puro,
más blanco porque el cielo es más oscuro,
más bello por más fácil la victoria. (4)

*que exulta en la afirmación de un destino que le compromete
con los demás;*

“Contra todos luché, y he sido mío.
Supe de las palabras: albedrío,
libertad, más conciencia, compromiso
y solidaridad y soledades.
Así pasé por todas mis edades,
conforme con mi edad, y algo Narciso.” (12)

*el interlocutor poemático canta el alcance de esta victoria
de la que fue testigo,*

Ya no sueñas, no temes, no imaginas.
Has descubierto en todas las esquinas,
transfigurado, al caballero de oro.
Y siempre avanzas, lleno de alegría,
seguro de ti mismo en ti y el día,
recién alzado en pedestal sonoro, (17)

*y recoge el mensaje que repercutirá en el cíclico cantar de
la vida afirmada.*

e íntimo y cálido, y muy melancólico,
tu corazón me dice su bucólico
recuerdo: te lo vuelvo, amigo mío:
“Libélulas y juncos y zarzales,
los gusanos de seda, los zorzales...
¡y el amplio, ardiente y belicoso río!” (18)

La selección de algunas estrofas de *Casi una fantasía* (obra publicada en 1975, aunque la escribiera el joven poeta en 1963) me supone experimentar, cabe decirlo sin dilación, esta *alegría* prometida al héroe poemático de Carvajal que, seguro de sí y del día, va avanzando, *recién alzado en pedestal sonoro*. En mi caso es, en efecto, desde el seguro pedestal sonoro del poema entero que, vislumbrándolo todo, puedo sin excesivo miedo a extraviar a los lectores, indicarle una de las sendas por las que penetrar en el mismo. *Alegría*, pues, de actuar como guía que conoce algunas características del terreno y comparte este modesto conocimiento, sabiendo al mismo tiempo que dicho terreno, de tan intrincado, le quedará siempre a medio explorar. *Alegría* asimismo de poder, en esta ocasión que se me brinda, ser el interlocutor soñado por el poema, quien habiendo escuchado el *bucólico recuerdo* evocado, es capaz de *volverlo* a los demás, desde las orillas de este río *amplio, ardiente y belicoso* que es el libro-poema.

Ahora bien, lo que aquí *vuelvo* al lector no son más que 20 de los 62 sextetos que componen el libro. Toda selección es un acto de violencia, y más aún cuando se trata, como en *Casi una fantasía*, de desgarrar del libro, perfectamente tramado, unos jirones que, luego, una auto-justificación querrá legitimar. Presento en mi selección algo que diferencio y señalo entre las múltiples corrientes que se entrelazan en el nudo fluvial de esta poesía que me arrastra. De entre tantas corrientes que componen el caudal, distingo una sola, como si acarrase en sus aguas esos *phosphores chanteurs* ante los que la mirada rimbaudiana nos alertó desde "Le bateau ivre". Y es sin duda la persistencia en las estrofas seleccionadas de estas fosforescencias que caracterizan lo intrínsecamente poético, lo que me hace pensar que mi selección no es un sacrilego acto de pillaje. Unas cuantas estrofas arrancadas que deberían, lejos del cuerpo poemático, palidecer hasta ver extinguirse su fulgor, siguen como bañadas en esa *otra luz* que el Preludio de *Casi una fantasía* nos anuncia.

Con todo, preciso es repetirlo, toda selección es una reducción, una amputación... amputación tanto más peligrosa cuanto que se puede llevar a cabo, como lo hago aquí, sin resignarse a que lo seleccionado se quede tan sólo en fragmento dispar, en muestrario heteróclito, sino más bien en reflejo, por muy borroso que quede, de lo que es la coherencia rigurosa del poema entero. Pretender con unos cuantos versos entresacados —120 de los 372 que forman el libro—, y que

además no se atienen a los equilibrios numéricos que serían exigibles de un poema que juega con fórmulas pitagóricas, pretender pues, a pesar de todo, cierta unidad que haga perdonar la violencia ejercida sobre el cuerpo del poema, es, sin embargo, lo que me guió a la hora de determinar qué sexteto figuraría en la presente antología. Intentar lograrlo fue, por un lado, tarea ardua, ya que al determinarme por poner de relieve lo narrativo del poema, la historia que se cuenta, la peripecia vital, tenía que asumir la intromisión de silencios, quiebras, inconexiones que si bien existen en el poema porque así lo quiso el poeta para construir su relato, no son exactamente los que mi selección deja asomar. Por otro lado la tarea no me resultó tan difícil, y no por mérito propio o especial clarividencia, sino porque *Casi una fantasía* es una obra pensada, orientada, un canto de múltiples voces pero perfectamente unidas, y armonizadas en un acorde que no aniquila la particularidad de cada una de ellas. Así, quise distinguir en *el coro de las generaciones*, una vibración singular que se pudiera aislar un momento del canto general para mejor luego volver a la percepción de lo coral sabiéndolo pletórico de tantos y tan ricos matices.

E insisto en el tono personal que le doy a esta justificación, porque el poema me lo permite, más aún me lo exige. Adueñarse de la materia lírica, recoger el mensaje y devolverlo a la manera que es privativa de cada uno, es precisamente lo que propone el libro (canto general hecho de personales cantos), al coro de sus lectores y a cada uno de ellos en particular.

En esta selección, me he quedado pues con la epopeya, la narración de la hazaña, con esta historia de guerra, fracaso y victoria, que no cesa, que es siempre reanudada lid. Sé que en cualquier lector, incluso en el más austero e intelectual, late expectante este oído que ansía no oír sino más bien escuchar para poderlo interpretar, el esplendor de un grito, ese grito arrebatado y único que menciona el Adagio. Entre el clamor de los vencejos, el canto de la espuma, el latir de la niebla, tras la voz de la abeja, de la caracola y de la caverna, tras el pitido cruel de los silbatos, sube el grito heroico de quien intenta vivir en medio de la adversidad, y, con labios de armada lava, se niega a la muerte y a la derrota, buscando fundir a la tibia voz angelical, el susurro de pluma y gozo de una boca que no ha renunciado a combatir a los mensajeros de astucia de la enfermedad, la resignación, y la muerte.

Las estrofas aquí seleccionadas son algunas en las que se juega el elemental drama de la vida y de la muerte. El argumento dramático es de lo más desnudo, se construye a partir de una anécdota de juventud evocada por el amigo del poeta, Carlos Villarreal. Vivió así el poeta, por boca de Carlos, el accidente que éste padeció y que le tuvo postrado en lecho de muerte, lográndose salvar in extremis el herido gracias a unas tremendas ganas de vivir que le hicieron negar lo inevitable de una resignada y piadosa muerte. Valiéndose de estos sencillos y poderosos elementos, el poeta consigue la metamorfosis lírica. Un hombre joven —*Caballero de oro*, o compañero de armas de este andante guerrero—, se abre a la existencia, sale en busca de su destino. ¡Tantos caminos, tantas guerras que lidiar, tantas amenazas de las que escapar, tantas aventuras que correr con pie ligero bajando por la orilla del río de la vida, *del campo al eco de los mares*. Un golpe le derriba, la agonía le apresa entre acechantes sombras que le invitan a renunciar, a abandonarse a un hipotético más allá, a la nada. Resiste, se niega, se yergue, triunfa, asciende al firmamento heroico de la vida recobrada y de la alegría. ¡Historia sempiterna y desde el alba de los tiempos reafirmada! ¡Historia ejemplar, mito!

Estas estrofas claves que ven disputarse el afirmado *hic et nunc* y el repudiado más allá, son pues escenario de un mito “sin cesar recommenzado” como el mar de Paul Valéry. De ahí que no cabe extrañarse si Valéry se encuentra en el mismo corazón del poema, y no como el frío “Monsieur Teste” —con el que tan a menudo se le confunde, todo cerebralidad y racionalidad—, sino como el hombre de sangre caliente que supo exclamar lo que recoge el mismo y sencillísimo Tema de *Casi una fantasía*: “Il faut tenter de vivre...”. Con este lema-proclama: *Hay que intentar vivir. ¡Vivir! Y luego / mirar al sol, hasta quedarse ciego*, y con la adopción del sexteto de endecasílabos recobrado del “Cimetière marin” que tan maravillosamente lo ilustró, Carvajal parece indicarnos el norte de su poema. A imagen y semejanza del gran intelectual francés que fue uno de los que mejor nos supo instar a vivir desde la elementalidad gozosa del impulso vital, tenemos que aprender a “*sonreír... ¡Sonreír! ¡... Vivir!*” y, desde el vivir más comprometido a la par que más cotidiano, saber cantar lo que ya no es simple vida sino Destino. “*Courons à l’onde en rejaillir vivant!*” exclamaba el francés... no otra cosa nos propone *Casi una fantasía*, al ofrecernos la zambullida lírica en sus caudalosos versos para sentirnos vivos al contacto de un pensamiento

recio, —como el pecho del joven combatiente—, vertido en alborozada palabra.

Nada más simple, nada más reiterado a lo largo de la historia del pensamiento y de la literatura, que la lección de este poema moral y, a la par, nada que parezca más misterioso, complejo y críptico que este mismo poema. En esta dicotomía aparente radica uno de los encantos más fructuosos del poema que sabe combinar la más absoluta desnudez argumental con la más refinada poesía. El poema busca comprometer a su lector desde versos fascinantes y difíciles que a menudo parecen *entrecerrarse* como las puertas del "Scherzo", siendo al mismo tiempo *tormento si delicia, placer y amenaza*, mas siempre *temblor remoto* que se acerca y *ya invade*, y *eleva*, *ya enlaza* al lector en un abrazo que culmina en puro goce ético-estético.

De ahí que este poema-mito necesite como toda historia primordial, toda epopeya, ser recitado en voz alta. Las estrofas escogidas, al igual que todas las del libro, piden ser sonorizadas, exigen la voz del lector que siente la necesidad de *vibrar y cantar* y que hace suyo el verso aludiendo al coro de los vencejos clamorosos: *y es cantar y volar el bien que anhelan*. Quizá consiga la selección que la lectura muda se le vuelva rebelde al lector y que le imponga una nueva identidad conforme a la del *Caballero de oro* del poema: *Sonoro pie, sonora voz, sonoro / el corazón y, en las pupilas, oro*. Quise en efecto que los sextetos elegidos recordaran al lector, conforme a la dimensión mítico-épica de la obra, este cantar de gesta, que un poema tiene vocación de oralidad, una oralidad destinada a fomentar lo convivial de una comunidad de oyentes-recitadores.

Pero ahora es preciso acudir a cada una de las partes seleccionadas para indicar lo que, como lectora, me suscitó y quise compartir.

Sobre el Preludio (sextetos 1-8)

El Preludio, en el que consta el acróstico alusivo a Carlos Villarreal, se escribió después de que el poeta hubiese culminado su poema... es resumen de su materia y meditación sobre ella. De escritura tensa y apretada, los 8 sextetos introducen al lector en el mensaje que repercutirán luego el Adagio, el Scherzo y el Allegro. El Preludio invita ante todo a percibir en toda su ominosa sonoridad *el clamor de los vencejos*, este coro cuyo canto encierra el sentido de la historia ejem-

plar, arquetípica, que se nos va a contar. Y lo que se nos contará será las peripecias de un abrirse al mundo: mundo que puede ser *sorpresa y aventura*, "edén casi posible de alba y fresa", pero que también puede ser *sorpresa y desagrado*, "esa enajenación que en el costado / marca con hierro ardiente los errores". Lo importante es optar, determinarse, echar a andar, no esperar en repliegue narcísico sobre sí mismo cultivando terrores y temblores, es rechazar abismarse en un espejo ante la propia imagen de hielo para, "Lucifer ni caído ni remoto", ser portador de la nueva luz amanecida que trasluce vida, tal y conforme lo vaticina la primera estrofa de la obra.

Sobre el Adagio (sextetos 5, 8, 13, 16)

Con el Adagio comienza la narración prometida. El *mensaje* recogido por el amigo despliega la rememorada epopeya del ponerse en camino, del enfrentarse con la vida. El joven de pie alado echa a andar con soberana seguridad (sext.5). Esta carrera hacia delante, no es mera mecánica del instinto vital, propensión al movimiento de una juventud henchida de promesas, sino el parangón ya de las decisiones existenciales que inclinarán siempre el ser a la lucha (sext.8). La conmoción de esta deliberada apuesta por el vivir precipita al joven caballero andante río abajo, hasta la desembocadura, logrando en el mar de todos los impulsos vitales fundirse con el Principio para participar del siempre recomenzado ciclo (sext.13). Mas cada ciclo tiene sus particularidades y cada aventura es distinta; decisiones arriesgadas tiene que tomar el que vive plenamente la existencia. Elegir abandonar el campo abierto, la rumorosa orilla, para entrar en otra dimensión simbolizada por la ciudad con sus encantos y maleficios es, en el seno de este mito moderno, símbolo mismo de las pruebas iniciáticas que enfrentan al ser con su destino (sext.16).

Sobre el Scherzo (sextetos 1/2, 10, 15, 17)

Las aguas siempre peligrosas, mas fértiles y fluyentes del gran río vital, ahora no son sino *aguas atroces, rumor de cauchiles*. En el corazón de la urbe, crisol de las inquietudes de nuestra modernidad, *otras lides*, "penas / más que glorias, murallas y morrallas", esperan

al joven guerrero: *desvío*, desvarío, todo contado y callado en enigmáticos sextetos encabalgados (sext.1). Mas las rupturas, desgarros, accidentes y sombras de muerte que acechan, incitando al ser a renunciar a existir con falsas y aduladoras promesas de "otra vida", se ven contrarrestadas por un querer vivir impetuosamente proclamado (sext.10). Y, así, se va reafirmando el presentimiento de la victoria mediante un escapar, un huir, un volar que le permiten al héroe poemático remontarse lejos de las miasmas (sext.15), confundiendo su individual grito de rebeldía con el *clamor* vital del coro de los vencedores (sext.17).

Sobre el Allegro (sextetos 4,12,17,18)

Triunfa el "élan vital" tan duramente puesto a prueba. El héroe mítico que afrontó la muerte y la nada, renace, aureolado de sol cual *Caballero de oro* (sext.4). El poema es ahora peán de épica victoria, vibración de vida orgullosa y segura (sext.12). El mito alza su figura emblemática y el yo poético se funde ya a su destino ejemplar (sext.17). La narración puede empezar otra vez, y su reiteración es rito siempre reactivador de la epifanía primordial, tan rica que no se agota en una sola manifestación, al abrigar el mito propiedades vivificantes intactas en cada nueva recitación o lectura (sext.18).

Que me quede, después de tanta justificación de mi selección, con una sensación de culpabilidad y de insatisfacción, ilustra la riqueza misma del poema-libro. ¡Escoger sí es reducir!... las elecciones no le gustan al poeta, quiere, como su admirado Albert Camus no esto o eso o aquello, sino esto y eso y aquello; al igual que Darío, Carvajal desear el girasol y la orquídea. Pero elegir es comprometerse y mi compromiso con el poema era revelar, poner en evidencia uno de los hilos de la trama bien trenzada. Al elegir quizá haya empobrecido y caricaturizado... Al final, poco importa, la lección también del poema es que se debe entrar en las ciudadelas poéticas que Rimbaud vislumbrara para, quizá *aturdido* quizá *valiente* (Adagio:16), mas en *son de desafío* siempre, medir su capacidad lectora y receptora con el reto multiforme que nos plantea el poeta. Que el lector de estas estrofas que tan sólo quieren apuntar una dirección, una posible entrada, sepa que está hecha para él la jubilosa y apremiante invitación del poema *Avanza un poco más, que la alegría / está a la vuelta de la esquina... ¡El día / recién alzado en pedestal sonoro!* (Scherzo:18).

SIESTA EN EL MIRADOR

Selección y estudio por
ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS

ARROYO DE LOS CLAMORES

Pío Baroja:
Camino de Perfección.

La ciudad, bordeada
de uno de sus arroyos.

Pasa cerca

de un convento ruinoso,
ladeado campanario, mi camino.
Un fila de cruces
de piedra, desde el raso del convento,
parte y asciende por colinas verdes,
por colinas rapadas y amarillas,
a trechos rotas o cortadas, que
sus sangrientas entrañas de ocre rojo
muestran.

Una muralla

de tierra blanca, llena
de horizontales hendeduras, cerca
de las colinas, se prolonga.

Y es

un paisaje de una
desolación profunda.

Se levantan

en los áridos campos
las cruces pétreas, rígidas, severas.
Clama, por el barranco, el agua oculta
a la mirada.

Más arriba, canta

con brisa poca, umbría, la pineda.

Desde el pinar colúmbrase el poblado
con su iglesia mayor dorada, altísima,
cual de barro cocido, y sus pináculos
negros en cielo azul; casas parduzcas
la rodean; abajo, la almenada
muralla; y, entre riscos
tensos, el agua en arcos conducida.

De pronto, nubes rojas, nubes pardas,
nubes muy cenicientas, aparecen,
incendian todo el cielo y me lo anegan
como mares sangrientos. En los mrlices
siniestros contornean los ceñudos
montes impenetrables sus perfiles.
Es la luz del infierno, donde nunca
cupo el amor. Sube el clamor del agua,
sube el clamor, que aterra, de mi sangre,
y en la desolación del cielo cárdeno,
golpeado por látigos, por dudas,
por mentiras, por labios como rocas,
ttricas y vacías se destacan
las cruces del camino,
mi camino,
que no es de cruz ni soledad, mas tiene,
como cualquier sendero de los hombres,
augurios de terror, nubes de ocaso.

SIESTA EN EL MIRADOR

Mi rostro era un tormento.
Nube. Gajos de sol. Rompi el espejo.
Un rostro fragmentado. Y todo el cielo.
Dormir. Pasar. No desear. ¡Deseos,
ya para qué! Mis labios. Y el silencio.
Dormido entre los muros de este huerto.

Pasó un pájaro blanco, alegre, extenso.
Sus alas. Su gorjeo.
¿Es burla ver los pájaros en vuelo?
Pero yo no estoy preso.
Los bosques, crepitando. Los destellos.
Más allá no hay jardines. No los quiero.
Pájaros, bosques, mares, el espléndido
relato de inconstantes y viajeros.

Ángeles, no de llamas, sí de yeso.
Latir. Urgente azul. Estoy despierto.
Mi torre tiene un mirador y espejos.
Desde aquí miro y toco y gozo y siento.

Su voz no amó Narciso. Amaba el eco.

CANCIÓN

Un pájaro en el aire, no su hueco,
para unos ojos limpios o unos labios.
¡Mirar y sorprender que un astro yerra
hoy su camino!

Resbala en hielo musical la noche,
trino inaudible que un suspiro iguala.
La boca sola una oquedad persigue,
gime. Y silencio.

Una oquedad. ¡Escucha, escucha! Y, trémula,
no se sabe qué nube o qué floresta
cristales pone en unos labios: gustan
negro cometa.

APARICIÓN

Gabriel Miró: Un día bajé a la vera.
Ntro. Padre San Daniel Sentía un ímpetu
 gozoso, retozando, derribándome
 en la hierba cencida que crujía
 como una ropa de hondo terciopelo.
 Acostado, escuché
 mi sangre, su tumulto. Me latía
 todo el paisaje encima. Se acercaba
 el cielo, acariciándome, dejándome
 el olor, la delicia de la tarde,
 el tacto del azul.

Me incorporé de súbito,
 asustado, asustada-
 mente mirando. Siempre creíme lejos,
 muy lejos y muy solo
 y muy lejos de todos.

Sin saberlo
 estaba poseído de la honda y magnífica
 sensación de las cosas. Y el silencio
 me traspasaba con
 una espada infinita.

Un pájaro, una nube,
 una gota de sol
 caída entre el follaje, despertábanme
 un eco sensitivo, y me sentía
 desnudo en la naturaleza,
 y la naturaleza me rodaba
 mirándome, estremeciéndome
 de palpitaciones.

El rubor, la castidad, todas
 las delicadezas y gracias de la niñez
 se exaltaban en el rosal
 de mi carne, delante
 de la hermosura de los campos.

Los naranjos, los mirtos, los frutales floridos
 daban su plenitud de emoción virgen

y yo me supe ena-
morado sin amor,
pueril entre sembrados
maduros, viendo mieses
que se doblan y acuestan,
se alzan y respiran
bajo el oreo y juegan
con él como doncellas
rubias y destrenzadas
con un niño de dios.

Lejos, pasaban
las carretas de garbas, por el sol
de los calveros. ¡Cómo aleteaba
el aire con aromas de la siega!

Un grito. Huí. La sombra. Una mirada.
Trucno de pulsos, lengua que se cuaja.
Ya nunca más podré gozar el campo
ni las hierbas que orillan mi camino
y antes me saludaban y ofrecían
como vecinas. Ya no sale más
la centaura escabiosa con pezones
apretados —capítulos
de amoratadas flores— y las hojas
de ojivas, ni las lanzas
de la cardencha con su pan de pluma
de un fresado matiz entre las púas
de la corona, ni los cardos, ni
la matricaria con su estrella blanca
alrededor de su botón de oro.
No más la bellorita, no la trémula
y frágil estelaría; sí a lo más
las malvas y las sierpes de las zarzas...

Un grito. Huí.

La sombra: Una mirada.

CORÓNICA ANGÉLICA

A Ignacio Prat

Sepan que esta verdadera historia que a continuación a ustedes se presenta es sacada al pie de la letra de las crónicas francesas y de los romances españoles que andan en boca de las gentes, y de los muchachos, por esas calles. Podría comenzar así:

Oíd, señor leyendero,
 lo que como amigo os hablo:
 que los dones más de estima
 suelen ser consejos sanos.
 Dejad un poco la holganza
 y escuchadme lo que entrambos,
 yo relatar, vos leer,
 debemos como hijosdalgo.
 La historia está en tiernas claves;
 vos, además descuidado;
 vos ausente, ella versal...
 Harto os he dicho: miraldo.

Mas aquí se me vino a las mientes un diálogo de rocines que escribió Cervantes, y aquello de

*Andá, señor, que estáis muy mal criado
 pues vuestra lengua de asno al amo ultraja,*

y, curándome en salud (que no será poco curarme), forcé mi crónica así:

Sedía yo una vez como suspenso,
 con el papel delante,
 con la pluma en la oreja,
 el codo en el bufete,
 la mano en la mejilla,
 pensando en el asunto y en la forma
 de esta crónica, cuando
 entró un amigo mio bien gracioso
 y entendido, el cual, viéndome

tan imaginativo,
me preguntó la causa.
Yo no se la encubrí, pero le dije
que me tenía de suerte
que pensaba dejarla,
por más que el mundo huérfano de arcángeles
quedare. Y, era más,
que, falto de ese rumbo y esos ímpetus
que a sus devotos dona la lingüística
o estructural o parietal o vete
a saber (según moda),
y ayuno de la exégesis del día
y muy desarbolado en cuanto a temas,
a más de cohibido
por los contra mi verbo varapalos,
estaba decidido a licenciarme
del menester dictado de versero.

—Observa que —le expuse—
es más fácil que al cielo suba extático
un carrero (por caso, sin que haya
en mí desprecio a oficio tan extinto,
si bien con un sí sé qué
de dardo que al blanco vuela
y lo alcanza, por ventura)
que fabricar un ángel a medida
de los tiempos que corren.
Ya no se leen aquellas sales gordas
de los sainetes, y ágiles;
no ves portada en gala de pesetas
como antaño de escudos y ducados;
la estrategia de hazañas
—a la empresa hoy reducta—
poco puede servirme como estímulo
y falansterios no hay
con humor suficiente
para encargar programas tropológicos;
aparte que el desierto
la irisación no tiene

de las fecundas Cubas
 - perla de las Antillas—, el uni-
 forme carece del soldado de
 la seducción de antaño,
 y es la paz un escándalo inminente.
 Comprende mi difícil equilibrio
 entre el bostezo y el insulto, y dame
 tu pecho, que repose
 de tantos quebraderos de cabeza.

—¡Maldito prosaísmo
 —dijo mi amigo— y qué deshechamente
 te expresas! Con razón
 no hay ángel que te asista atribulado.
 Yo, que adoré la gracia achampanada
 de tus alejandrinos,
 debo dolerme de tu prosa feble
 que me obliga a tender larga la oreja
 para escuchar, si suena, tu magnífica
 rotunda y mágica expresión de antaño.
 Antonio, no estropees
 los joyantes vestidos de tu frase,
 sáltete a la torera los preceptos
 de los que fingen no imponerlos, y
 dale a los labios del lector tu sólito
 ritmo que amable es más que el alborada.

---No se puede volver
 sobre lo andado.

---Tate,
 qué mal lo entiendes. Si te quieres dar,
 ¿a qué fingir, difuminar tu escorzo?
 No es para ti el arcángel de tinieblas,
 sí el que se envuelve en sedas y rubies
 y en nardos y en encajes
 y pronuncia tu nombre
 de torrente y anillo
 en la serenidad de un cielo cárdeno.

A más que del dolor nunca he esperado
que brote al mundo bien: el sufrimiento
quédese para Adonis en la cruz
o Cristo en los cristales de Narciso.
El futuro ha de ser mejor por fuerza
y viril sólo ya lo es la alegría.
Ante nosotros se abre un tiempo nuevo.
Mas como tu poema no ha de ser
un pasquín, ni un pregón, ni una proclama,
(dado que forma tal involucre
inevitablemente en la esclerosis),
canta y proclama y clama en el desierto
tu esperanza común; insta al lector
a desear la vida y luz futuras.
Y cuando nazca el hombre nuevo, el hombre
que hemos de hacer cantando, que se pueda
escuchar en su voz tu voz; que nadie
no haya de preguntar qué cantan hoy
poetas andaluces. Tú, andaluz,
que ves el cielo falso, el hombre lúgubre,
dí qué es el cielo de hoy, el hombre de hoy
en toda la apacible y triste España.
Pero que emerge y surge y brota y nace
y estalla un hombre nuevo,
y ése es el hombre y ángel de tu crónica,
faro de amor extenso sobre el mar.

- Señálame el modelo, qué ministro
para la lucha heroica, entre nosotros;
qué mezquindad no yela en flor los frutos,
en quién creer, si ya no se ejercita
la fe, sino el convulso o el crispado
desdén o la feroz crítica interna.
Pero debo callar, pues con el dedo
—no apoyado en los labios ni en la frente
sino en legales normas— se me dice
que mi opinión contraste mas concurren
mi pensamiento y mi actitud al in-
amovible principio que me acaba.

Y tampoco no sé cómo encajar
su puntapié...

—Andá, seor malcriado,
pues vuestra lengua de asno al amo...

—Déjame

mi cansancio.

—La carne cuánto es triste;
se acostumbra a las suelas y a las piedras
y al látigo; si grita
es porque teme que el castigo cese:
“Qué felices vivían nuestros padres”,
dijo el mujik que nadie quiso esclavo.
Ya no sabes hablar, tanta costumbre
de silencio adquiriste. Así me explico
que el ángel no te asista.

—Sí me asiste:

A veces canta en mi memoria y deja
una imprevista miel sobre mis páginas.
Es algo que se aspira, y no es perfume;
algo que es luz y, al tiempo, materia inexpugnable;
algo como fruición de unos labios seguros;
algo como una nube que transita en silencio:

Nació una aurora roja, civil y campesino;
creció entre hermosas máquinas, lucha por desangrar
al último cobarde y al último asesino.
Lo veo como una faro de amor sobre la mar.

TERCETOS A UN AMIGO BIEN
GRACIOSO Y ENTENDIDO

Como ha tiempo dejó de estar presente
la angustia de mi origen por mi frente
y soy feliz, si ser feliz no es vano,

a ti, discreto amigo, me dirijo
y, por ser más preciso que prolijo,
del metro y de la rima de la mano;

rompí también a tiempo del futuro
la estéril niebla y, aunque sigue oscuro,
mis días ni conservo ni desgrano,

los días, que se van pero se quedan:
no es probable que vuelvan ni que puedan
rendir la nieve al centro del verano.

¡Oh, tú, nube dichosa, que en mi cielo
sostienes todo el copo de tu vuelo
con azar calculado, pero arcano,

suelta tu nafa cálida y menuda
mientras mi corazón joven desnuda
se el cascabillo y queda en sólo el grano!

En 1979 Antonio Carvajal publicó *Siesta en el mirador*, su cuarto libro de poesía, que abría nuevas perspectivas en su camino poético. El libro apareció en la colección "Ancia", de Ediciones Vascas, de San Sebastián, que, si mal no recuerdo, dirigía Jorge Aranguren.

La edición, aunque de sencillo y bello diseño exterior, no tuvo mucha suerte en su aparición, pues, aparte de los graves descuidos en su presentación interior, quiero recordar que el proyecto editorial se interrumpió y pronto esta edición de *Siesta en el mirador* se convirtió en una rareza bibliográfica. Después el autor recuperaría debidamente el libro en *Extravagante jerarquía* (1983), primera edición de sus poesías completas, donde pasa al libro siguiente el poema "Sextina", dedicado a Blas de Otero, y en su lugar incluye una "Oda" para Mario Hernández.

Pero muy otra fue la suerte crítica, que compensó con creces el disgusto tipográfico y la nula distribución; me refiero muy en concreto a las reseñas que le dedicó Ignacio Prat en *Hora de poesía* (1980) e *Ínsula* (1981), tan expresivas, inteligentes, rotundas y vibrantes, la primera de ellas coronada por un soneto-loa, cuyo último endecasílabo proclamaba: "¡Oh gran Antonio, oh Góngora segundo!"

En las solapas del libro, y haciendo la función de prólogo, se recogía el texto que Fernando Ortiz había redactado para la entrada correspondiente al poeta en la *Enciclopedia de Andalucía* (1979), un texto muy comprometido con la poesía de Carvajal, en el que la definía con una sucinta brillantez, marcaba al tiempo las diferencias con los "novísimos" y hacía una afirmación absolutamente pertinente: "la poesía de Antonio Carvajal está estructurada con un rigor cartesiano".

Si está claro que los libros de Carvajal son conjuntos muy trabados, esta afirmación habría que extenderla también a toda su obra, donde, a poco que nos detengamos, descubrimos complejos nudos de relaciones. Así, *Siesta en el mirador*, que toma el título de un poema del libro, a su vez reproduce el de un soneto de *Tigres en el jardín*, su primer libro publicado. Por otra parte, el libro se abre con unos versos, hermosamente traducidos, de la "Ode on Indolence" (1819) de John Keats:

*For Poesy!—no,—she has not a joy,—
At least for me, —so sweet as drowsy noons,
And evenings steeped in honeyed indolence.*

Tres versos que dibujan el ámbito de preferencias desde el que parte el libro de Carvajal: la poesía no le interesa por sí misma, sino por lo que consigue transmitir, comunicar, de vida.

Siesta en el mirador consta de veintinueve poemas agrupados en cuatro partes: "Imagen neutra", "Divertimento", "Páginas incompletas de mi historia social", y "Corónica angélica" con "Envío", a lo que hay que añadir un poema de introducción sin título. Desde la primera lectura el conjunto nos descubre las que sin duda son algunas de las señas propias del libro: la presencia de elementos autobiográficos, recuerdos de la infancia y experiencias recientes; las reflexiones metaliterarias sobre su propio hacer poético del que duda e ironiza para autoafirmarse después en el propio marco del laboratorio poético escenificado; el tono existencial o claramente social de un buen número de poemas, y aún el tono humorístico y jocoso, a lo clásico, que impregna muchos de estos versos; y ello presentado en muy diversas formas métricas, cuya riqueza y dominio, junto con todo lo anteriormente señalado, dan una configuración especial a *Siesta en el mirador*: el pulso de fusión entre la tradición y la originalidad, entre el clasicismo y la modernidad. Era un libro lleno de novedades que, dentro de una trayectoria poética muy coherente, no quería permanecer mirando hacia dentro de sí misma sino descubrirse nuevos horizontes, abriendo puertas a la sorpresa, como ha ensayado siempre este poeta.

Tres poemas del libro me siguen interesando especialmente por la singular recreación de otros tantos textos literarios que, en distinta medida y seguimiento, se lleva en ellos a buen fin: "Arroyo de los clamores", "Aparición" y "Corónica angélica", que se constituyen en homenajes a Pío Baroja, Gabriel Miró y Cervantes, respectivamente, y en los que, como escribió Prat, "su texto se ha transfundido al de los maestros". En efecto, el primero lleva en el margen izquierdo de su comienzo una anotación: "Pío Baroja: *Camino de perfección*", sin duda la obra maestra del regeneracionismo de principios del siglo veinte; pero más que anotación es firma, porque el poema, como hubiera podido proponer Borges, está escrito realmente en colaboración con Pío Baroja. Así, como resultado de una de sus muchas experiencias viajeras, Antonio Carvajal decide escribir un poema sobre el paisaje de los alrededores de Segovia, una de las tierras que Carvajal adora, "conjura" para ello al novelista que admira, y este le entrega unos fragmentos de su *Camino de perfec-*

ción (capítulos XV y XVI), para que el poeta trabaje sobre ellos. Y aquí no hay nada de furtivo ni oculto, pues aparece la firma del novelista vasco a la cabeza del poema, y no se trata de copiar el texto sin más, ni de reproducirlo tal cual, ni tampoco de recoger una cita ocasional; de lo que aquí se trata es de trabajar el texto aplicando la primera regla del poeta: “cuerda y tijera”, lo que representaría un grado nuevo y avanzadísimo de intertextualidad. El resultado es un poema de cuarenta y cinco versos sueltos, heptasílabos y endecasílabos impecables, cuyos treinta y cinco primeros utilizan el texto de Baroja, con añadidos, cambios de orden de las palabras, cambios en los tiempos verbales y en la puntuación. Con ello, además de construir el poema que quería, poetizando el texto en prosa, Carvajal consigue descubrirnos todo el caudal poético que hay en las páginas narrativas de *Camino de perfección*, donde su autor se había revelado como un excelente paisajista. Primero, pues, se sigue el texto de Baroja para después, en los últimos diez versos, proyectar el poeta algunos elementos del paisaje sobre su propia situación sentimental.

Para su posible contraste, recojo a continuación los párrafos de la novela que se utilizan y señalo en cursiva las palabras incorporadas al poema, incluido en esta antología:

“...el arroyo de los Clamores. El camino pasaba cerca de un convento ruinoso con el campanario ladeado. Desde el raso del convento partía una fila de cruces de piedra que iba subiendo por colinas verdes las unas, amarillentas y rapadas las otras, rotas o cortadas en algunas partes, mostrando sus entrañas sangrientas de ocre rojo. Cerca de las colinas se alargaba una muralla de tierra blanca llena de hendeduras horizontales.

“Era un paisaje de una desolación profunda; las cruces de piedra se levantaban en los áridos campos, rígidas, severas...”

.....

“Fernando siguió bordeando el barranco hasta llegar a un pinar en donde se tendió en la hierba. Desde allí se dominaba la ciudad. Enfrente, tenía la catedral, altísima, amarillenta, de color de barro, con sus pináculos ennegrecidos; rodeada de casas parduscas, más abajo corría la almenada

muralla, desde el acueducto, que se veía únicamente por su parte alta, hasta un *risco* fronterero...”

.....
 “De pronto, por encima de un picacho comenzaron a aparecer nubes de un color ceniciento y rojizo que incendiaron el cielo y lo anegaron en un mar de sangre. Sobre aquellos rojos siniestros se contorneaban los montes ceñudos, impenetrables.

“Era la visión algo de sueño, algo apocalíptico; todo se enrojecía como por el resplandor de una luz infernal...”

De forma semejante está construido el poema “Aparición”, donde el poeta anota al margen: “Gabriel Miró: *Nuestro Padre San Daniel*”. Aquí Carvajal trabaja, también en heptasílabos y endecasílabos sueltos, sobre el primer párrafo del capítulo III, titulado “El aparecido”, de la segunda parte de la novela del escritor alicantino, para después volar a su aire en la segunda mitad del poema. En esta ocasión el yo lírico se asimila al personaje de Paulina en su forma de sentir el paisaje rural de Oleza, trasposición, como es sabido, de Orihuela, tierra también muy querida por Antonio Carvajal.

Otro es el caso, por más extenso y complejo, de “Corónica angélica”, que se abre con palabras del trujamán del “retablo de Maese Pedro” (*El Quijote*, II, 26) y versos del “Diálogo entre Babiaca y Rocinante”, que redondean el prólogo cervantino a la primera parte. Y es precisamente ese prólogo, del que se utiliza casi al pie de la letra uno de sus arranques, el que sirve de modelo constructivo para la definitiva configuración del poema (de nuevo heptasílabos y endecasílabos sueltos), que articula el diálogo entre el poeta, que duda de su escritura, y el amigo que, con sus argumentos, lo ayuda a reflexionar, a buscar y a encontrar una salida ética a su quehacer literario: “Ante nosotros se abre un tiempo nuevo”; un quehacer que aquí se escenifica entretrejiendo, además, versos de Blas de Otero, Alberti, Quevedo o Mallarmé con una sutil utilización de la ironía y aún del humor más fino.

Y acabo como Ignacio Prat en una de sus reseñas: “¿Y cuáles son los otros temas de *Siesta en el mirador*? Queda, naturalmente, la belleza repartida en versos extraordinarios”.

SITIO DE BALLESTEROS

Selección y estudio por
MANUEL URBANO

[I, El sitio, 2]

Aquella mano que apresó el rocío
—nube de estaño roja y escamada—
hoy señala una estrella extraviada
sobre el puñal clarísimo del río.

Pero aquellas alondras, que del frío
vinieron a una puerta no sellada,
hoy cantan en la hoguera consignada
lo poco que quedó de su albedrío.

Mano y canto que oprimen libertades,
que libertades buscan, mientras huye
la libertad completa hacia el futuro.

Y van cumpliendo todas sus edades
la libertad y el canto: El agua fluye
y suena y canta y vence entre lo oscuro.

[I, El sitio, 4]

“Las penas, para ti; las alegrías,
para ser compartidas con amigos;
nunca soberbio con los enemigos”,
padre, recuerdo bien que me decías.

Hoy hay de todo, como bien sabías
y yo he tenido que aprender: Testigos
son mis carnes de gozos y castigos
y es mi alma de mieles y acedías.

Cuerpo y alma otra vez... ¿Cuándo hombre entero?
Vivir en libertad suspiro y quiero,
y a veces faltan fuerzas al trabajo.

Y me dejo caer en la rutina,
padre, que me anunciaste ser ruina
del poderoso, esclavitud del bajo.

[I, El sitio, 5]

No mires hacia atrás: Ya nada queda:
la casa, el sitio, la ciudad, el soto,
escombros, hueco, ripio, humo remoto
o acaso turbia y leve polvareda.

Mira adelante, aunque te retroceda
el ánimo: el futuro no está roto:
si oscuro, intacto; fértil, porque ignoto.
Quiera tu voluntad, tu ánimo pueda.

Pero si te has vendido a las pasadas
sombras; si esclavitud tasó tu precio
en dos o tres monedas sin sonido,

teme a la libertad, pues no eres recio;
teme a tus fuerzas, pues están gastadas;
teme al futuro, pues será tu olvido.

[I, El sitio, 11]

No es la belleza error: Conciencia, tente.
Otros son los horrores, no la vida.
Y la vida es belleza compartida,
hostia de luz ilesa y confluyente.

El turbio pensamiento holla la frente
como nube envidiosa y aterida;
el pensamiento claro es bienvenida
lluvia con sus violas, y clemente.

Fundida una pasión con una idea,
no hay corazón que pueda un sentimiento
alimentar con música suave;

mas cuando el sentimiento se recrea
con la fe como fruto y alimento,
sólo la paz al corazón le cabe.

[II, Los ballesteros, 7]

Y abriré, como siempre, la ventana
hacia la lluvia o hacia el sol naciente,
hacia una primavera indiferente
en que tan sólo es flor aún la manzana.

Y yo me iré. Tranquila, la mañana
tendrá pájaros ebrios en su frente;
mi tortura será tu seno ardiente,
tus muslos tibios, tu silencio grana.

Indiferente todo a mi partida,
feliz el cielo en su certero engaño,
terrible el tiempo en su perenne huida,

irás a la ventana:

Te hará daño

la luz. Y sin mis besos en la herida,
al mirarte al espejo, dolorida,
verás tu propio cuerpo como extraño.

[II, Los ballesteros, 9]

Amarte porque tienes la pereza
de una tarde de mayo, porque miras
coo un trigal en caña y, si respiras,
piras tus labios hacen a la fresa.

Amarte porque tiene la tibieza
de una acequia entre mimbres; porque tiras
pétalos sobre el agua y no suspiras,
dique a la luz y espejo a su belleza.

Amarte porque tienes en la mano
un reloj detenido entre dos besos,
un pozo de indolencia, y porque sabes

poner una corona de verano
—mirtos, jazmines, prímulas, cerezos—
a mi cuerpo, y al sol diademas de aves.

[II, Los ballesteros, 11]

Al fin tus brazos hoy me han recobrado
un momento fugaz: toda la vida.
Sólo manan delicias de la herida,
el tibio beso y su temblor alado.

Todo sucede puro y esperado
para un doble león en su guarida:
la carne ardiente y para siempre ardida,
la selva de rumor inusitado.

Apoyado en tu pecho, pasa leve
la noche, la mañana con su aurora,
el sobrio mar, el monte con su nieve.

Todo pasa. Y no queda de esta hora
sino la boca que sedienta bebe
lo que siempre desea y siempre añora.

La obra de Antonio Carvajal, en la que, contrariamente a como se le suele catalogar, predomina el verso blanco, muestra desde sus primeros libros una especial inclinación hacia el soneto; así, *Tigres en el jardín* —1968—, su poemario inicial, los alberga mayoritariamente de versos alejandrinos, para pasar cinco años después, en *Serenata y Navaja* —1973—, a los dodecasilabos. Pero han de transcurrir otros ocho años para que el soneto armado con elegantes endecasílabos —de los que hasta entonces el poeta había dado contadísimas muestras; en la práctica, en número que no supera el de los dedos de la mano—, aparezca de manera firme y decidida en su obra, lo que acaecerá en *Sitio de Ballesteros* (La Ventura; Madrid, 1981). Por cierto, de seguro que, cuando decidió componer el libro, el poeta sonreiría recordando algunos versos del poema-prólogo de su anterior entrega, *Siesta en el mirador* (Ancia; Bilbao, 1979), tan preñados de ironía en su recorrido autocrítico:

*¿Pero qué ha muerto en mí? La gallardía,
el desparpajo o el soneto.*

Pero hay más. Estamos frente a un libro clave a lo largo de la producción del poeta, pues con él cerrará su obra reunida en *Extravagante jerarquía (Poesía 1968-1981)* (Madrid, 1983); todo un punto final de ciclo, del que quedaría fuera *Servidumbre de paso* (Sevilla, 1982).

El poemario lo componen dos cuerpos iguales de doce —digamos— sonetos de versos endecasílabos italianos —acentuados en la sexta y décima sílaba—, excepto el octavo de la parte segunda, “El carro de mi alma...”, que posee sáficos —acentuados en cuarta y octava— el tercero del segundo cuarteto, así como el primero y el segundo del segundo terceto:

*Si algo de mis cielos olvidado
quedó en mis días, súbita ceguera
ante la luz inesperada fuera
o entendimiento apenas recordado .*

.....
*¡alas de amor para los grandes vuelos,
alas de gozo para inmensos cielos,
y siempre tú mi curso y mi agonía!*

Un juego más a los que tan dada es la poesía de Carvajal, quien siempre busca cómplice al más fino de los oídos.

Y puesto que participa de tal juego, debo poner en claro esa especie de resignada aceptación mía de líneas atrás al catalogar a los veinticuatro poemas como otros tantos sonetos, pues uno de ellos —al que, desde luego, no le regateamos esa condición—, el séptimo de la parte segunda, “Y abriré, como siempre...”, está edificado por quince versos al intercalar uno entre los tercetos, y al que da especial disposición tipográfica en la página. Nuevo guiño cómplice al lector de expresa advertencia, pues el poeta en este libro, salvo en esa excepción, jamás parte la disposición del verso tras el punto o los dos puntos; algo que, por otra parte y en su especial composición tipográfica, se presenta ante el lector como un espacio abierto, ese mismo que se ofrece desde el endecasílabo inicial: “Y abriré, como siempre, la ventana”. Veámoslo:

*Indiferente todo a mi partida,
feliz el cielo en su certero engaño,
terrible el tiempo en su perenne huida*

irás a la ventana:

Te hará daño

*la luz. Y sin mis besos en la herida,
al mirarte al espejo, dolorida,
verás tu propio cuerpo como engaño.*

A mi entender, también acierta el poeta ahormándolo entre los tercetos, y haciéndole rimar, evitando que quede suelto, con el segundo verso del primer terceto y el último del segundo. Una muestra, entre tantas, de su perfección técnica, de su enraizamiento en el verso clásico, así como de su valentía en la construcción del mismo; toda una revisión formal que —en solitario y con capacidad de magisterio— le incorpora a la más novedosa modernidad de esa quiebra poética de los sesenta.

A la par, sorprende la soltura y diversidad de rimas, ante todo de los tercetos, que se suceden en el libro. Nada más lejano a un cuerpo rígido y monolítico y eso que, contra su costumbre de antaño y hogaño, Antonio Carvajal ni tutela ni siquiera numera los poemas, ya que

su intención es compendiarlos en dos fuertes estadios: I El sitio, II Los Ballesteros.

Por cuanto hace a los cuartetos, sus rimas son las clásicas y siempre iguales —primeros y cuartos versos, frente a los segundos y terceros que lo harán entre sí: ABBA—, con excepción de dos contadas ocasiones, donde alguno de sus versos rima con otro de los tercetos (ABBAABBACACDDC); o llega, en la práctica, a confeccionar un soneto cuasi romanceado (ABBABABABABABA) de muy curiosa e inquietante musicalidad. Y una salvedad elocuente, la rima de *fresa* con *pereza*, *tibieza* y *belleza*; con ella el poeta se aproxima al habla ceceante de las gentes de la Vega granadina, su comarca natal, como veremos, tan presente en el poemario.

Pero, como dicho es poco antes, en la rima de los versos de los tercetos Carvajal muestra una ágil diversidad, parte integrante de su habilidad técnica, si bien es verdad que algo más de la mitad de cuantos componen el poemario se atienen a la clásica y más utilizada estructura de rimar el primer verso con el cuarto, segundo con quinto y tercero con sexto: ABCABC. Mas, junto a ésta, encontramos otras cuatro formas distribuidas a lo largo de todo el poemario: 1.ª: AABCCB; 2.ª: ABCABC; 3.ª: ABCBAC; y 4.ª: ABABAB.

Sería prolijo y redundante con lo expuesto en otros artículos de esta antología, la más mínima aproximación a los recursos formales de los que hace gala el poeta; a los numerosos artificios —algunos de los cuales hasta él en desuso—, con los que se puede construir un verdadero manual de figuras, entre las que resaltan sorpresivas imágenes de redoblada belleza; o, por último, esos destellos de erudición que respuntean el poema, verdaderos engarces preciosos de la producción poética ajena —más o menos nueva—, que fina e imperceptiblemente deja, que ni oculta ni exhibe, aunque invita al lector —una vez más, cómplice— a dar con ellos. Pero, junto a lo que es inequívoca muestra de amplia cultura, de su formación y destilada asunción clásica, la apuesta —en un nada acrobático más difícil todavía— por lo que sería del todo desechable si no estuviese dotado de tensión dialéctica y belleza, caso de la cacofonía de “Amarte porque tienes la pereza”, con la que consigue el “eco” como la llaman los poetas populares:

*como un trigal en caña y, si respiras,
piras tus labios hacen a la fresa.*

Una apuesta, algo en lo que insistimos, como la que conlleva el soneto que inicia la segunda parte del libro, “Vivir, velar, dormir, morir, soñar”, rimado en agudas y, además, dando habitación a veinticinco incisivos infinitivos, todo un canto apasionado a la existencia y al amor; el que, por otra parte, viene a ser un profundo rechazo de esa muletilla didáctica que, sustentada en el conocido texto de Lope contra Cervantes, asegura que tal estructura de firmeza sonora es la más adecuada para la sátira.

Y, entre los juegos poéticos, esas no escasas expresiones personales que, de tan íntimas, escapan del lector. Entre ellas el propio título del libro, *Sitio de Ballesteros* —como siempre, un heptasilabo—, nacido de su entonces domicilio granadino —Ballesteros, 4—, y el que se desdoblará en las ya referidas dos partes del libro: “I. El sitio”, lugar, cuando no asedio; y “II. Los Ballesteros”, con mayúscula, quienes en él viven con toda intensidad.

De aquí que, amén de por su contenido eminentemente artístico, conmueva el libro por esa perceptible identificación del poeta con cuanto expresa. Así la forma compartida de estar: todo un acto de verdad e identidad con su mundo expresivo. Ahí, sirvanos de ejemplo, la tal vez excesiva facilidad con la que podrían ser señalados como bucólicos algunos de los versos de mayores resonancias clásicas:

*con cada cosa
en su lugar: corderos en alcores,
vilanos en suspenso, abeja en flores,
suspiro al pecho, al viento mariposa.*

o, pongamos por caso, en esta otra ocasión:

*Las palomas lo cercan de candor,
las abejas, de mieles, y la juncia
de lentas ondas*

o, finalmente, esta otra:

*Dime si este candor que he conservado
de mi vida entre encinas y jilgueros
es mejor que el candor de los corderos
y azul como el romero y el collado.*

cuando en realidad están preñados, como no pocos de sus otros libros, de vivas y vividas imágenes de la natal Vega granadina, con el susurro de sus apreciadas y fértiles aguas por la memoria del corazón: “Amor mío, acequia y ave”, “la tibieza / de una acequia entre mimbrres”, o “el agua imploró / a su curso” y “El agua fluye / y suena y canta y vence et. . . obscuro”; o con el filo azul con el que se cosecha el fruto: “Cortarás toda yerba que en la aurora / no dé la flor rosada que se espera”, o “porque miras / como un trigal en caña”, o “qué hermoso es ser espiga de tu grano” —verso que explica toda la simbología de la flor, cuando no concreta en la rosa, que se derrama por el poemario. Toda una imaginería rural, con no pocos registros lingüísticos propios, de una vida en gran parte ya ida de estos núcleos a los que se acerca Granada: “el carro de mi alma es muy pesado / y pasiones e instintos en collera”, palabra esta última que el poeta bien podría utilizar en su acepción andaluza, cuello con cuello, mucho más tremenda que la recogida por el Diccionario. De cualquier forma, este orbe no se encuentra enfrentado, todo lo contrario, al sitio de Ballesteros; a mi juicio, una conjugación más de tradición y modernidad.

Le asiste toda razón al profesor Antonio Chicharro cuando incluye dentro de su antología —Antonio Carvajal, *Una perdida estrella*; Madrid, 1999, pág. 54—, y en la sección “El arte de vivir”, los más de los poemas que selecciona de este libro, aduciendo “que se trata de una poesía en la que se canta la elemental alegría de estar vivo y se proyecta la cegadora luz de su acción a la vida toda, lo que hace de la misma no sólo una poesía de la vida y para la vida, sino que el arte de vivir es objeto de tratamiento e indagación poéticos. Pero no sólo canta la vida en su alegría sino también en su inevitable cara oculta (...) reflexiona con humana desnudez y en soledad sobre la vida y su sentido, sobre las aspiraciones para la vida futura en tensión dialéctica con el peso de las sombras del pasado y sobre la esperanza de la vida y su belleza”.

Algo que resulta evidente desde el cuarteto con el que se abre el libro, una estampa donde la vida —y el amor, que es su gran costado— se aúnan en la imagen con la muerte, a la que, aunque la advierte astuta y taimada, también la reconoce apacible y serena:

*Precisamente allí, junto a la rosa
que si no exhala amor rinde rubores,*

*estabas, muerte, frente a los colores,
no sé si esquivas o, por contagio, hermosa.*

por ello no estremecerá al poeta; de lo que dejará constancia en el verso final del soneto: “y no le cupo al corazón la pena”.

Testimonio sincero, total, y lírica pura; como lo son en la gran cantidad de registros que se acunan en tan escueto libro. Así la atestación ética —la norma que ha de regir la vida—, el derroche de generosidad, como herencia del padre:

*“Las penas, para ti; las alegrías,
para ser compartidas con amigos;
nunca soberbio con los enemigos”,
padre, recuerdo bien que me decías.*

Por ello, porque el amor da alas, el poeta ansía desprenderse de toda esclavitud, incluso la futura; de aquí que exclame en el mismo soneto: “Vivir en libertad suspiro y quiero”. Como en otro texto, donde ve emocionado la mano que recogiera con su hermosura al rocío y posó a la alondra con su canto en el hogar, apuesta por la libertad general y por las que han de llegar:

*Mano y canto que oprimen libertades,
que libertades buscan, mientras huye
la libertad completa hacia el futuro.*

Algo que es constante en el poemario y que, a nuestro juicio, se redondea en el seleccionado soneto “No mires hacia atrás, ya nada queda”, el que alberga una decidida apuesta sin miedo y con las manos limpias a lo por venir y desconocido, siempre hermoso y turbador; en suma, por la libertad:

*Pero si te has vendido a las pasadas
sombras; si esclavitud tasó tu precio
(...) teme a la libertad.*

Pero el poeta no olvida el hoy en el que está inmerso, y a ese hombre “condenado a vivir”, quien el ahogo “siente de una mano eterna que le oprime”; pero quien, desde el dolor con la limpieza de

las lágrimas, encontrará su liberación: "su propio llanto le redime". Toda una afirmación humanista: el hombre que tiene fe en el triunfo será iluminado por ella, como en él mismo encontrará la fortaleza suficiente para superar cualquier obstáculo hasta alcanzar a la estrella. De aquí que el poeta invite a caminar hacia el futuro, hacia la libertad, en el soneto con el que concluye la parte inicial del libro: "Salta al camino", "sé constante", "si te agobia la sed, tú mismo el vaso", y el que termina con dos tercetos de sobria y firme emoción, ya que el fin está en sí mismo:

*Cuando llegues al reino, no suspires
por tanto ayer, ni juzgues que mereces
dictado heroico cuando no divino.*

*No imagines, no sueñes, no delires:
hebe el olvido. Y cobrarás, con creces,
la vida que has perdido en el camino.*

Numerosos son los testimonios que se encierran en esta primera parte, como es, por significar una última muestra, el de la belleza, también fruto del esfuerzo y su búsqueda: "la belleza no es fruto del acaso"; de aquí que por ella apueste una vez más —"no es error"— solidario: "Y la vida es belleza compartida".

La segunda parte, "Los Ballesteros", como no podía ser por menos en la que es constante en el hacer de Antonio Carvajal, está ocupada mayoritariamente por sonetos amorosos con los más distintos registros vitales: en el amor encuentra justificación la existencia "y, amándonos, quemarnos y existir". Un amor que, en ocasiones, se ensueña ingenuo y limpio, de pura blancura:

*Si tu niñez y mi niñez un día
llegaran a juntarse de la mano*

como en otras será eminentemente carnal y apasionado, "sé lecho, sé volcán, sé desvarío", de un erotismo dotado de muy elocuentes imágenes, como las del soneto "Triste es la noche, triste está...", que no escamotean una viva violencia en el deseo ardiente:

Y es que tengo las ingles de cal viva,

*vaso febril de piel alucinante,
y es que mi sed, mi carne crepitante
necesita tu beso y tu saliva.*

*Venga tu cuerpo en forma de querube,
blanco lebril en lid de crisantemos,
furioso entre mis piernas belicosas.*

Muérdeme tal relámpago a la nube.

Aunque lo común es que esa sensualidad sea cálida, calma, caso del siguiente —compendiado en la selección antológica—, en el que, a mi ver, se desliza toda la imaginería del estío en el campo de la niñez y primera adolescencia del poeta:

*Amarte porque tienes la pereza
de una tarde de mayo (...)
Amarte porque tienes en la mano
un reloj detenido entre dos besos,
un pozo de indolencia.*

U otros a los que cubre la angustia y la pena un horizonte en el que se adivina la marcha y se presienten las agujas en la desazón de la soledad que resta, caso del inquietante soneto seleccionado “Y abriré, como siempre, la ventana...”:

*Y sin mis besos en la herida,
al mirarte al espejo, dolorida,
verás tu propio cuerpo como extraño.*

Como en otros, en fin, se encuentra ya restañada esa herida:

*Al fin tus brazos hoy me han recobrado
un momento fugaz: toda la vida.
Sólo manan delicias de la herida,
el tibio beso y su temblor alado.*

El libro concluye con un poema dialogado con el que, de algún modo, regresa al poema que lo abría, el que registra amor en vida y muerte:

—¿Qué me quieres, Amor? —Lo prometido.
—Te prometí la vida. --Y me la has dado;
pero fuiste audaz o equivocado
porque me diste en muerte lo vivido.

SOL QUE SE ALUDE

Selección y estudio por
JESÚS MUNÁRRIZ

DEL LADO DE LA VIDA

I

Se conoce la piedra
por su reposo duro
y su mudez; al ave
porque vuela y que trina;
al pez por su naufragio
sin muerte, y a los árboles
por su esbeltez indemne
en brazos de la brisa.
Nos basta su apariencia,
su aparición, su aroma:
éste es el cuarzo y éste
el jazmín que trasmina.
Pero el hombre es más duro,
más rápido, más náufrago,
más luchador de sombras,
más gozador de vida.
De todo cuanto existe
o no existe, florece
o acaba o continúa,
el hombre es la medida.
¿Cómo reconocerlo?
¿Qué luz perenne y cierta
por una voz o un gesto
diera su imagen fija?
Se reconoce el hombre
por su muerte: Este hombre
ha caído en la muerte
del lado de la vida.

II

Habrá que preguntarse
si es verdad que los hombres
tienen contado el número
exacto de sus días;
remontarse a la idea
suprema y concederle
la perfección más alta:
pensar que un dios exista.
Y, entonces, con la furia
de los siempre oprimidos,
exigirle a ese dios
que nos haga justicia:
que se hunda en la nada
de que surgió, pues nadie
debe contarle al hombre
los pasos ni los días.
Clamar por tu existencia
aniquilada, hundirse
en el seno violento
del odio y de la ira,
las armas empuñadas,
tu voz en los oídos,
tu sangre en nuestro pecho
contra tanta mentira.
Porque has muerto, Guevara,
en el camino, y todo
tu cuerpo se ha doblado
del lado de la vida.

III

Mientras tú agonizabas
el mar se extiende terso,
el campo se abre en surcos,
el recio sol delira,
nada cambia su curso,
los amantes se besan:
cada beso es presagio
de una nueva agonía.
No hubo prodigio alguno
en los cielos; las nubes
el sol no recubrieron
al correr la noticia.
Ya está dicho: los peces
inmersos en sus mares,
la estrella en su silencio,
el álamo en la brisa
y tú quieto en la piedra,
en la selva, en las aguas,
con el aire infinito
cruzando tus pupilas,
has muerto por el hombre
de ahora y de mañana
mientras los hombres pasan
a tu lado y no miran.
Y todos te conocen...
Llorado por algunos,
has entrado en la muerte
del lado de la vida.

RETRATO LEVE DE VICENTE ALEIXANDRE

Esos ojos
que han mirado
hacia un lado
y otro lado
y que han visto
la sombra de un paraíso,
que reconocen el surco
irisado de los ríos,
el vuelo de las alondras,
el nombre que escribe el junco
en las aguas
sosegadas
de las parameras hondas;

esta atención, ese oído
para el eco
y el fringilio,
para el hueco
del silencio,
y el hontanar,
y el pinar
que silba como la mar;

esa voz
y ese ardor
de la boca que pronuncia
siempre, siempre,
la clara verdad desnuda,
nunca, nunca
la triste verdad que miente;

y esas manos,
y ese escaso
pelo cano,
y esa cabeza en que brilla
toda tu altura —la vida
más excelsa en tu medida:

niñez y mar, paso a paso,
fundieron un sol de acero,
un sol puro y verdadero,
alba siempre,
nunca ocaso—.

Y esa frente...

SEXTINA

En memoria de Blas de Otero

Llegados a la cumbre del otero
¿qué se verá? Quizá los valles plácidos,
quizá no más que un cielo cuyos, limpio,
únicos astros fueran las banderas,
único canto el canto de los hombres
todos, y todos llenos de alegría.

Oh tú que al tiempo vences, alegría.
Cuando en la cumbre estemos del otero
y en solo un hombre los que fuimos hombres,
sea placer la paz y en ella plácidos;
una bandera las que son banderas
de sangre exentas, y el recuerdo limpio.

Que al reflejarse en el arroyo limpio
—si arroyo en valles tales de alegría
fluye— tan sólo aurora las banderas.
Y en la otra vertiente del otero
deseos buenos y recuerdos plácidos
llenen memoria y pecho de los hombres.

No todos que parecen hombres hombres
pueden llamarse: alguno no fue limpio,
muchos torcieron los decursos plácidos
de otras vidas, hicieron la alegría
un país ilusorio y el otero
bosque de luto fue con sus banderas.

Haced promesas de extender banderas
todos, amigos todos, cuando hombres
del mañana encumbremos el otero:
enseñas de un amor invicto y limpio
donde no quepa sombra y la alegría
signo ha de ser de soles nuevos plácidos.

Hacia esos tiempos y esos valles plácidos
aurorales condúzcanos banderas,
nueva edad con discurso de alegría.
Oh, no soñéis, porque es posible, hombres;
lucha ha de ser, no sueño, el aire limpio
que en cumbre respiremos del otero.

Allí, el otero; allí, los valles plácidos;
allí, rojas banderas, cielo limpio,
unos los hombres y una la alegría.

DE UN GALOPE EN LA HISTORIA

Mientras...

andáis ventaneando

en haga...

*yo voy sobre un jinete acá saltando...**

*Galopa, caballo cuatralbo, jinete del pueblo.***

Te hizo el alba cuatralbo de galeras
 surtas en tinta y secas capitales
 de cancionero en tierra. La mañana
 —si a cal y canto, un alhelí en las nieblas—
 de cuanto viste en sus moradas lóbregas
 tu sermón escuchó sobre los ángeles.
 ¡Qué plenitud!: En blanco, la poesía.
 Con los zapatos puestos, a la gloria
 diste una capital con nombre propio:
 se llamaba dolor, y te llamaba
 entre espadas clavel, vivo y lejano,
 con la ilusión de un plano que genera
 planos sin fin por sabia perspectiva.
 Perdida tu arboleda, retornaste
 a la escena más cruda: el panadero
 en coplas limas pasa a los reclusos,
 calle al callado clama, muerte augura
 al general frente al espejo: muera.

De la urbe que es ubre del romero,
 ramo de amor, peligro al caminante,
 saliste hacia poniente y, en la orilla,
 parte y juez de tu tiempo, la trompeta
 sonaste y detuviste al sol su curso.
 Aquí estás. Nunca es tarde aunque sea tarde;
 sin que el ocaso al ojo espanto sea,
 galopas, tú, cuatralbo, tú, jinete

* Francisco de Aldana.

** Rafael Alberti.

que el pueblo lleva a lomos de esperanza,
que el pueblo lleva a campos de alegría.
¿Cifro tu historia? ¿Exprimo su perfume?
¿Tu corzo blanco puede en estos versos
apaciguar su sed? Responda, nuncio
de luz y de salud, Mayo, al brindártelas.

NATURALEZA MUERTA: 1981

A Pablo Ruiz Picasso

Más acá de ese cielo donde habita
la proyección final de nuestro olvido
—otros nosotros que otro sol concita—;

más acá de ese signo perseguido,
irreal o ilusorio, pero bello
domicilio del sueño y del sentido;

aquí, donde es de amor lazo el cabello,
el tacto nudo y cárcel la mirada
y cobra el brazo que recoge el cuello;

aquí mismo está el bien, cuya morada
ni interior paraíso con querubes
ni es ciudad defendida ni murada.

Un paraíso es mutación de nubes
que el ojo vio que halcones perseguía
por donde dar alcance en lance subes,

y, tras descomponer su cacería,
nubes confunde y plumas en el lienzo,
cetrero azul de blanca altanería.

Un paraíso siempre es un comienzo,
un rebullir, un borbollar, un quiero,
un hágase la mar, un yo te venzo,

un pasa, un ven con tu lebrel de acero
—que es lo que el culto llama bicicleta
y el mercantil rodajas de dinero—;

un paraíso siempre es una meta,
una plaza festiva y un bullicio
y una pared con cal y una maceta

y el trueno de los fuegos de artificio
y esas manos que pulsán en los sauces
la música del agua, el ejercicio

para nota de honor de aves y cauces
—un mi menor y un la bien sostenido
que en liras truecan las que fueron fauces—.

O tal vez digo lo que fue y ha sido
por no sé qué violencia amenazado
de ser ceniza y no tener sentido.

Porque un sillín a un manillar cruzado
puede ser caza de un artista puro,
no de un guerrero por la muerte armado.

Y este sol, tan gozoso y tan maduro,
para el canto y la sed nos destinaba,
no para amaneceres de cianuro.

Antes el fuego como un bien pasaba
de mano en mano —y no como moneda—
y en cada corazón se conservaba.

¿O me engaña el terror y nada queda
a que poderse asir, si quiera el eco
de una edad que no fue, mas siempre aceda?

...Es el temor, es el horror, el hucco
de una suspiradísima ventana:
Mira el paisaje: seco, seco, seco:

Naturaleza muerta. Esta mañana
el sol pinta la aurora con brochazos.
¡Dime que aún no es la esperanza vana,
antes que el tiempo expire en nuestros brazos!

Sol que se alude es tal vez el único libro de Antonio Carvajal que no ha tenido edición independiente. Apareció integrado dentro de la recopilación *Extravagante jerarquía (Poesía 1968-1981)*, publicada en Madrid por Hiperión en 1983, con la advertencia: "Inédito como libro".

Va situado en ella entre *Siesta en el mirador*, del 79, y *Sitio de Ballesteros*, del 81, y sus poemas corresponden a ese periodo, que es el del inicial afianzamiento de la democracia en España tras la muerte del dictador. Seguramente por eso la temática de casi todos ellos tiene un tono cívico y político más atento y más comprometido con la realidad y con la historia que ningún otro de los libros de su autor.

Se trata de un libro breve, de sólo doce poemas según el índice, aunque la subdivisión de varios de ellos en fragmentos o secciones nos permite reconocer hasta un total de veintiuno.

Son poemas de homenaje y reconocimiento a grandes hombres de las artes, las letras y la política (o la historia), todos ellos demócratas, antifranquistas, rebeldes o revolucionarios, en buena parte ausentes del panorama cultural español durante los años de la dictadura, poemas que se completan con sendos cantos a la Música y a la propia Poesía.

1. "Del lado de la vida"¹: El primer poema está dividido en tres fragmentos, numerados en romanos, que acaban todos con el verso "del lado de la vida" —verso que también sirve de título—, y es un homenaje en tres secuencias a Ernesto Guevara de la Serna, el médico argentino convertido en guerrillero y mundialmente conocido como "Che Guevara" a partir de su participación en la revolución cubana y de su posterior muerte en Bolivia en 1967 cuando intentaba, al frente de un pequeño grupo, "sembrar de Vietnams" Hispanoamérica.

La primera secuencia, tras comparar al hombre con animales y vegetales, acaba diciendo:

*Se reconoce el hombre
por su muerte: Este hombre
ha caído en la muerte
del lado de la vida.*

1. Publicado en *Poemas al Ché*, Cuba, 1968, en antología propiciada por José Batlló.

En la segunda, se pregunta el poeta por la posible existencia de un dios que tuviera contados los días de nuestras vidas, rebelándose contra ello y exigiéndole, de ser así, *que se hunda en la nada / de que surgió* por la injusticia que ello supone cuando alguien como Guevara ha muerto “en el camino”. Finalmente, en la tercera, que comienza “Mientras tú agonizabas”, contrasta el poeta la muerte del guerrillero, *muerto por el hombre / de ahora y de mañana*, con la indiferencia general de todos los seres de cielos y tierra: *mientras los hombres pasan / a tu lado y no miran*, para concluir con el mismo *ritornello*, dirigiéndose al “Che”:

*has entrado en la muerte
del lado de la vida.*

Formalmente, el poema está escrito en heptasílabos, con una rima asonante en *i-a* cada cuatro versos, lo que equivale a un romance de arte mayor en alejandrinos, en que éstos se hubieran partido por el hemistiquio central, dando por resultado esta sutil asonancia recurrente.

2. “Retrato leve de Vicente Aleixandre”: Ya en su primer libro, *Tigres en el jardín*, Carvajal escribió que debía a Aleixandre esa obra primera “porque con él gozo es el tributo, y llamear de vida la amistad.” Esa amistad entre el poeta joven y el ya veterano, muy pronto establecida, se mantuvo viva hasta la muerte del último y dio origen a una rica relación y a una amplia correspondencia, que permanece inédita.

En este primer poema (pues también dedica a Aleixandre el 7.1, “Sol que se alude”) Carvajal hace un retrato del poeta andaluz (aunque afincado en Madrid) alternando versos de cuatro y de ocho sílabas, lo que le da un ritmo ágil y leve, cantarín, muy del gusto de otro gran poeta andaluz, Manuel Machado, al que recuerda y evoca, en especial en el verso final, *Y esa frente...* que inevitablemente nos lleva al *Y Sevilla* del “Canto a Andalucía” de Machado.

Retrato pictórico, psicológico y poético a un tiempo, en que el conocimiento directo de la obra y de la persona permiten a su autor afinar el trazo y esbozar en pocas palabras una extraordinaria semeblanza del autor de *Sombra del paraíso*.

3. "Vega de Zujaira. Homenaje a Federico García Lorca": A la admiración que en cualquier poeta despierta la obra de García Lorca y al dolor y la repulsa que provoca su trágica muerte, se añade en Carvajal la proximidad que siempre ha sentido por un poeta tan afín a él por múltiples lazos, el primero de ellos la cercanía de los paisajes de su infancia, pues sólo unos pocos kilómetros separan los pueblos natales de ambos, Fuentevaqueros, el de Federico, y Albolote, el de Antonio, ambos en la Vega granadina.

En este homenaje al poeta fusilado en 1936, Carvajal cita y glosa cinco epígrafes tomados de poemas localizados por Lorca en "Vega de Zujaira", un paraje cercano a Asquerosa (hoy Valderrubio)², otro pueblo de la Vega vinculado a la infancia de Lorca, que le permitía no reproducir su feo nombre de entonces. Situado en un lugar que le permite contemplar dicha Vega de Zujaira, son su paisaje, sus cielos y sus hombres los que evoca Carvajal junto con

*el estribillo
de un nombre que no es junco entre la niebla
sino tu extraño aroma, Federico.*

Emocionado homenaje, en el que la proximidad entre ambos creadores se impregna de los colores y los aromas de la Vega, donde *queda / tranquilo, en tierra, el trigo* como

*ya en memoria ardiente,
ya por siempre perdido,
queda tranquilo en tierra*

el poeta asesinado.

Los cinco poemas o fragmentos combinan versos endecasílabos y heptasílabos, con rima romanceada en asonante en los pares, rima que se modifica en cada uno de ellos.

4. "Trébol. En homenaje a Jorge Guillén": Son los "tréboles" poéticos, o poemas trimembres, invención del propio Guillén. Carvajal monta uno de ellos con tres personajes apasionados de nuestra

2. El lugar cambió de nombre el 15 de agosto de 1943, un día después del nacimiento de nuestro poeta.

literatura, los protagonistas masculinos de tres grandes obras y de tres historias de amor: Calisto de *La Celestina*, Pepe el Romano de *La casa de Bernarda Alba* y Luis de Vargas de *Pepita Jiménez*. De esta manera el "trébol" aúna tres homenajes en uno solo, precisamente al autor de *Homenaje* (cuyos propios versos, en epígrafe, encabezan cada una de las hojas del trébol), profesor y glosador en su propia obra de poeta de tantas otras ilustres de nuestra literatura y de la literatura universal.

Los tres poemas están escritos en asociaciones libres de endecasílabos y heptasílabos, con rimas consonantes también libremente distribuidas.

5. "Sextina. En memoria de Blas de Otero": Hacía poco que el poeta bilbaíno había muerto (en 1979). Carvajal escribe en su honor una sextina, estrofa medieval creada por Arnaut Daniel, escrita por Dante y Petrarca en Italia, por Camoens en Portugal o por Cervantes, Herrera, Rioja y Cetina en España, pero abandonada durante siglos, hasta que la recuperó el norteamericano Ezra Pound ya en el siglo XX, al que han seguido después otros como Eliot, Auden, Ungaretti y muchos más.

En España fue Gil de Biedma, con "Apología y precisión", publicada en 1966 en *Moralidades*, el primero en recuperar esta estrofa. Carvajal publicó la suya "En memoria de Blas de Otero" en la primera edición de *Siesta en el mirador*, aparecida en Bilbao en 1979, aunque la sustituyó por otra sextina a la que tituló "Oda" en la recopilación de 1983, pasando la primera a *Sol que se alude*. Con posterioridad, ha seguido escribiendo sextinas, de las que recopiló nueve, unas ortodoxas, y otras variaciones sobre el canon, en *Silvestra de sextinas* (Los Cuadernos de la Librería Hiperión, Madrid, 1992).

Blas de Otero había escrito: *Cuando muera ya sé que no veré / naranjas de la China ni el trigal*; ya muerto, Carvajal comienza su poema preguntando: *Llegados a la cumbre del otero / ¿qué se verá?*. Los pies forzados de su sextina son "otero", "plácidos", "limpio", "banderas", "hombres" y "alegría", "seis vocablos nobles en principio, pero tan fáciles de degradar", como en su día escribió Ignacio Prat. Ellos permiten a Carvajal identificarse con los ideales del poeta fallecido, reivindicar su obra y su palabra, y convocar un horizonte libre y solidario:

*Allí, el otero; allí, los valles plácidos;
allí, rojas banderas, cielo limpio,
unos los hombres y una la alegría.*

Alegría que pone fin a este poema optimista, como pondrá fin más adelante a todo el libro.

6. “Trasterrados”: Aunque los poetas que sobrevivieron al exilio, como Guillén o Alberti, habían vuelto a aquella España democrática, hubo otros que murieron lejos de su tierra. Dos de ellos, muy distintos entre sí, pero ambos fieles a unos ideales que les llevaron a morir en América, son los evocados aquí por Carvajal: León Felipe y Juan Ramón Jiménez.

Dos versos del primero, *Y el polvo de una casta / perdida ya en la historia para siempre* y uno del segundo, *...todo verdad presente, sin historia*, le permiten establecer un diálogo entre la desesperanza de León Felipe, al que amigablemente corrige: “Juzgaremos nosotros, los que haremos la historia”, y un horizonte ya “sin historia”, en palabras de Juan Ramón, “cuando llegue ese día [...] eso que llaman sueño y utopía.”

Poema históricamente optimista, integrador de dos poetas capitales de la España del siglo XX.

7. “Sol que se alude [Con Vicente Aleixandre]”: Segundo poema dedicado al maestro, es justamente el que da título a todo el libro. Provocado, sin duda, por los entusiasmos, más o menos sinceros, que debió suscitar la concesión del premio Nobel al poeta, los *anuncios, telegramas y sonrisas* y los *cómo me alegra y más me place / de esta truhanesca y torpe y atroz caballería*.

Para quienes te somos, prosigue Carvajal, *tener súbitos coros más nos turba que envane- / ciera...* Hay un sol en los corazones, al que se alude, *no pronunciado, vivo / con nosotros en ti y en nosotros contigo*.

Un homenaje muy particular, pues, de quien siempre expresó su admiración por la obra y su cariño por la persona del maestro, escrito en circunstancias en que, al amparo de la fama internacional, falsos personajes pretendían auparse al carro de aquel que había mantenido en el interior del país una postura de resistencia y dignidad solidaria con los represaliados y exiliados, y siempre alejada de la dictadura y de sus corifeos.

El poema está escrito en serventesios asonantados, compuestos de tres versos alejandrinos (1.º, 3.º y 4.º) y un endecasílabo (el 2.º), rematados por un pareado final, también asonantado.

8 y 9. “Canción para el regresado” y “De un galope en la historia”, los dos poemas siguientes, son ambos homenajes a Rafael Alberti, el viejo poeta vuelto a su patria tras casi cuarenta años de exilio.

En el primero, Carvajal se suma *al coro [...] solícito en ser grato*, desea toda clase de bienes a quien llama *maestro y señor mío*, se ofrece de escudero suyo, como Alberti lo había hecho con Garcilaso en su *Marinero en tierra*, y aprovecha la ocasión para evocar igualmente a otros dos ausentes muy queridos: Miguel Hernández (*o seré, si prefieres, tu hortelano*) y García Lorca (*iremos donde yace / aquella sangre hermana / que linfa clara entre las peñas mana*).

El final *¡Salud, mi camarada!* disipa cualquier duda acerca de la identificación de Carvajal con el poeta que regresaba a su tierra tras tantos años, y que se integraría como diputado comunista al primer parlamento democrático de la transición.

“De un galope en la historia” lleva como epígrafe dos versos de Aldana, que se encadenan con otro del propio Alberti, de aquel poema que tan popular se hizo justamente en aquellos años cantado por Paco Ibáñez (“¡A galopar, a galopar!”).

En este caso, Carvajal encadena a lo largo del poema versos y títulos de libros del gaditano, formando con ellos un *collage* a la manera de Arcimboldo que resulta ser a un tiempo retrato, divertimento y juego de adivinanzas (el lector puede intentar identificar o reconstruir versos o títulos), al tiempo que su nueva ubicación o las modificaciones transforman su sentido.

Escrito en endecasílabos blancos, este ejercicio de estilo es al mismo tiempo una fiel reconstrucción de la trayectoria vital y poética del autor de *Retornos de lo vivo lejano*.

10 y 12. “Oda a la Música”, “A la poesía”: En estos dos poemas, el autor, sin abandonar del todo el tono general del libro, ya que también se trata de homenajes, sí deja los referentes personales, los textos dedicados a artistas concretos, para escribir directamente sobre dos de las artes, la música y la poesía, cercanas entre sí pero de ámbitos distintos, y ambas muy del gusto del poeta, la una como espectador y escuchante, la otra como autor.

La "Oda a la Música" es una invocación a *la pura / música eterna que el sentido embarga*, que el poeta contrapone a *nuestra carga / de soledad o a la pobre / sombra de que surgimos*, al igual que a *la mentira / del silencio*. El tono del poema, muy elevado, va exaltando y celebrando las virtudes de la Música, en un tono de celebración o de oración laica, y acaba en una petición final: *¡Y danos, cada / mañana, el ser de luz ante la nada!*

Está escrito en una variante de liras en que, conservando los endecasílabos en los versos 2.º y 5.º, sustituye en los otros tres los habituales heptasílabos por octosílabos, lo cual produce en el lector un curioso efecto de extrañeza que aleja de lo obvio de las liras tradicionales.

"A la Poesía", poema con que se cierra el libro, está construido, según se nos advierte, "evocando el himno: «O, quam amabilis es...»", y es también un experimento métrico de adaptación de los pies latinos en que se basa a nuestro castellano, para invocar con ellos, también como en una oración, a la Poesía, a la que *llama júbilo del corazón, solaz de / la mente*, y de la que espera lograr finalmente *su alegría*, siendo esta última palabra, "alegría", la que pone fin, como resumiéndolo, a todo el libro.

11. En cuanto al poema anterior, "Naturaleza muerta: 1981", está dedicado "A Pablo Ruiz Picasso", el genio malagueño de cuyo nacimiento se cumplían aquél los cien años. Aquí es la pintura el arte evocada y homenajeadada por el poeta, pero justamente también en la persona de un gran exiliado, el mayor pintor del siglo XX, muerto en Francia sin poder volver a visitar su país natal tras tantos años, por su declarado antifranquismo.

En tercetos encadenados, rematados por un serventesio, a la manera de las epístolas clásicas, el poeta se concentra en un *aquí, más acá de ese cielo*, y afirma que *aquí mismo está el bien*, definiendo un *paraiso como un rebullir, un borbollar, un quiero*, enlazando definiciones y metáforas hasta escribir: *Porque un sillín a un manillar cruzado / puede ser caza de un artista puro*, en imagen claramente picassiana de un *lebril de acero / —que es lo que el culto llama bicicleta / y el mercantil rodajas de dinero—*. Vuelve a aparecer (leit-motiv de todo el libro) *este sol, tan gozoso y tan maduro que para el canto y la sed nos destinaba*, y que es también *el fuego que antes como un bien*

pasaba / de mano en mano. Los cuatro versos finales resumen la trayectoria y abren una *suspiradísima ventana*:

*Naturaleza muerta. Esta mañana
el sol pinta la aurora con brochazos.
¡Dime que aún no es la esperanza vana,
antes que el tiempo expire en nuestros brazos!*

rematando con el famoso último verso de la epístola de Andrés Fernández de Andrada, en el que introduce una ligera variación.

Resumen final: *Sol que se alude* es un libro optimista y entusiasta, escrito en los albores de la democracia, en el que su autor rinde homenaje a una serie de poetas cuyo magisterio reconoce y expresa, tanto por sus obras como por las consecuentes trayectorias vitales de cada uno de ellos, que les llevaron a la resistencia a la dictadura, al destierro o a la muerte. El abanico se amplía con un revolucionario, un pintor y dos poemas de homenaje a dos de las artes en sí mismas: música y poesía.

Métricamente, el libro destaca por su diversidad, pues combina estrofas muy distintas, tradicionales unas, y otras variaciones o innovaciones del propio autor.

DEL VIENTO EN LOS JAZMINES

Selección y estudio por
ROSA NAVARRO DURÁN

SERVIDUMBRE DE PASO

Pero ya era imposible
 la libertad. Habíamos
 alzado nuestras manos
 a los frutos de todas
 las heredades. Susurramos: *Nunca
 más estos frutos
 nos tentarán. Seremos
 hijos de nuestro esfuerzo
 y brillará el futuro como...*

Algo

se nos había escapado:
 Negados a los usos, no cabía
 comparar. No cabía
 trasladarse a otro mundo
 que iluminara sueños
 con realidades,
 que levantara nuestros ojos sobre
 un mundo de palabras, tan henchidas
 para el gozo de hablar
 y de saber.

Y dijimos: *Tus dientes
 son como los piñones, tan parejos;
 tus pupilas, semáforos
 de vía libre; el cuello
 como una levantada grúa; todo
 tu ser como edificio de oficinas.*

Y no mirábamos.

Y nos quedaba
 una congoja extraña: *Son tus dientes
 las guijas que el arroyo lava; son
 tus pupilas feroces como soles
 de estío, y es tu cuello
 tibio cerezo en flor. Tu cuerpo todo
 este valle gozoso que caminas...*

Pero ya era imposible
la libertad. Queríamos
incorporar el mundo
que hacíamos al sueño; pero el sueño
lo rechazaba. Apenas
conteníamos todos la sonrisa.

¿Acaso

nos burlábamos de
nuestro fracaso?

Aquello

no nos sonaba bien, no nos decía
nada para el futuro. Y el futuro
había ya pasado. Era imposible
la libertad. Y el oro
y las perlas y el álamo y el cedro
y los pastores líricos y el cisne
y la rosa y el labio como grana
cobraron su alto aprecio y su prestigio.

[Mudanza sobre un tema del *Desengaño de amor*
de Don Pedro Soto de Rojas]

porque es menor el mal comunicado

Dime, dime, y no gimas
hacia dentro, hacia dentro.

Pájaros de la aurora
que rompan tu silencio;
arroyos de la siesta
que rompan en tu pecho
espuma en las orillas,
cristales en el eco.

Dime, dime, y no gimas
hacia dentro, hacia dentro.

El mal comunicado
siempre es menor. Yo tengo
pájaros que te canten,
arroyos sin secreto
y labios que suspiran
de sed por tu silencio.

Dime, dime, y no gimas
hacia dentro, hacia dentro.

[Se mudan lecciones de Manuel Machado
y Giacomo Leopardi, entre otros]

Érase un mar amado,
un mar apetecido,
un mar de fruta y nido
mecido en mi costado.
Érase un mar crecido
en dos labios gemelos,
un mar de nieve alada
bajada de tus cielos,
la mar de mis anhelos
de no pensar en nada.

Era el mar en que anega
su luz mi pensamiento,
luz de mar que alza el viento
sediento de mi vega.
Era el mar un momento
—¡qué inmensidad de rosas!—
y era tu voz el mar.
Dejé todas las cosas
pues no son más hermosas
que amarte y naufragar.

¿Qué pez mece desnudo
mi cuerpo en tu oleaje?
¿Qué fluyente paisaje
me eleva alegre y mudo?
¿Qué rosado celaje
traje hasta tu mirada?
Un carmín de otro día
por tus mejillas nada
y nada vale nada
más que nuestra alegría.

Éranse un mar amado
y un náufrago dormido.
Calla, y duerme callado,
mi amor apetecido.

ODA VII

Cuerpos en lid: mirad cómo relumbran.
Amor los toma, elévalos, y brillan
—astros puros, hermosos, destellantes—;
vibran porque son brasas;
cantan porque, en contacto, alzan su fuego.
¡Noche al par del levante de la aurora,
boca donde los besos centellean!

¿Es tu cuerpo en mi cuerpo el que se enciende
o soy yo quien se quema en tus mejillas?
¡Qué resplandor, el gozo! Restallamos,
crujimos y transita
una lengua de luz, rubí fundido
que sutura el espacio entre tu pecho
y mi pecho; y no dos: un solo astro.

Canto dentro de ti, como la alondra
saluda al alba sin parar el vuelo,
y es mi canción decir, decir tu nombre;
y cuanto más te nombro
más me sabe tu boca y más me sabe
tu pensamiento a mí, mientras me absorbes,
mi piel de rosicler sólo adornada.

Unión final que hemos llamado vida;
cáliz que nos recoge, el cielo absorto.
Tus dientes, los arroyos que fulguran
o sitiados neveros
en donde la pasión pone sus garras;
picos de aves hambrientas que devoran
un corazón feliz que se les brinda.

Un corazón feliz: tu cuerpo ardido
fulge en mi corazón, cede y reposa.
Mi corazón, y no mis manos, cubre
tu frente. Y el silencio
se apodera del mar, y se apodera

del monte, y se apodera de los cielos.
Todo calla, si duermes. Duerme el río,

duerme la vid y sueña que embriaga
con sus uvas, sus pámpanos, su vino,
el agua, el aire, a ti, como mis brazos
te acogen y, embriagado
de tí, me aduermo. Las estrellas sueñan
y por el cielo solamente pasa,
en vela siempre, no el destino: un ángel.

Porque al amarnos se cumplió el destino:
Entre azucenas yace, y nos olvida.
Si en otros sueña, se alzará a su hora,
que no es fácil que falte
a una cita, lo mismo que jazmines,
rosas, lirios, celindas, nardos trajo
cuando nos vio de nuestro amor cautivos.

Ahora que duermen, nuestros cuerpos brillan,
respiran quedos, quedan en su aroma;
como ofrecido cáliz a los cielos
vino de amor desbordan.

DEL VIENTO EN LOS JAZMINES

Alguien oír no puede
el rumor del viento en los jazmines.
¿Cómo compadecerlo?

¿Cómo compadecemos
por su ausencia?

Sobre el rumor el vaho de las tardes
de abril aroma, blanca
esperanza en blanco de un diálogo
o imposible o inútil.

Y como caen tocadas las corolas
por el viento insaciable, los pequeños
olvidos desmenuzan las imágenes
tanto tiempo queridas,
calladas tanto tiempo
hasta quedar desnuda por siempre la esperanza.

SIESTA

Si una rosa capaz de olvido fuere
en la tranquilidad de la penumbra;
si la tarde rodare por las vegas,
ramo de sol encandilado; si
los irascible pájaros
rompieren los cristales
de una herida de amor,
mas si el amor pudiere
levantar las montañas,
valles de lima, picos de palomas,
primaveras tardías;
si mis ojos cerrare
como se cierra un libro
tras la lectura calma y distendida,
entonces, qué descanso
de plumas en mi pecho,
qué desfilar de ríos
muy tersos, con tu nombre
en cada canto: tan serenamente,
tan manantial, tan campo
limitado por álamos recientes,
acogería en mí tu cuerpo esbelto,
ceñido como un chopo
a la orilla del agua,
y te daría el zumo de mis besos
para hacerte inmortal, oh permanente
flecha de mis deseos,
siempre en el vuelo, siempre
clavada en este blanco de mi vida
que ahora, entre tus brazos, se adormece.

[DESPUÉS QUE ME MIRASTE, 4]

Los ojos vengativos
del verano me acechan,
por las ventanas,
entre las puertas.

Con ramos suntuosos
de blandas madre selvas
he ocultado tu cuerpo
al sol, en la azotea.

Y espinas como avispas
fundidas atraviesan
las pupilas negadas
tras ventanas y puertas.

Del viento en los jazmines recoge dos años de creación poética de Antonio Carvajal, de 1982 a 1984; el libro se abre con una dedicatoria a quien había cerrado todos sus libros anteriores con un epílogo, a Ignacio Prat, en su anagrama *Para ti*, que es también título de uno de sus libros¹. “Para ti, que ya no puedes oír el rumor del viento en los jazmines” es, por tanto, un paratexto esencial en el poemario porque forma parte de la historia del poeta y porque enriquece el título de la obra con la sonoridad de las palabras añadidas —las del poema que le da nombre— y con el dolor de la ausencia del amigo. En el comienzo del soneto que en su homenaje publicaba en *El Ciervo* en mayo de 1982, le decía el poeta a Ignacio: “Yo aposté por la vida, y he perdido:/ pierdo, contigo, parte de mi vida².” También la amistad —jardín que tanto cultiva y del que tanto goza Antonio— está en la finalidad del libro, como así lo dice en ese espacio anterior a los versos, en esa antesala del libro.

Del viento en los jazmines engloba otro libro, *Servidumbre de paso*³, que comienza con el poema que le da nombre y que es clave de lectura de la obra de Antonio Carvajal. Es una poética; en verso que fluye sin aristas —su dominio del metro es indiscutible—, habla de la voluntad de comenzar de nuevo, de instaurar una nueva forma de decir, de renunciar a la tradición, “a los frutos de todas/ las heredas”. Se oye una voz rebelde ¿la de Luzbel? ¿la de Adán y Eva renunciando a su derecho, adquirido con el sudor de su frente, a seguir cayendo en la tentación?: *Nunca/ más estos frutos/ nos tentarán. Seremos/ hijos de nuestro esfuerzo/ y brillará el futuro como....* Pero la libertad no existía ya para el poeta, no existe para ningún

1. “*Para ti* es el título de un volumen de poesía publicado por Prat en 1980; igualmente significativo es el hecho de que, integrado en la dedicatoria, permite la lectura anagramática “A I. Prat”, lectura que llevó también a Carvajal a sugerir este mismo anagrama al editarse póstumamente las poesías completas de Prat, aparecidas precisamente con este título” (López, 1989: 215).

2. “Temo y recelo la siguiente herida,/ mas siempre apostaré por el herido./ No es fe, no es esperanza lo que pido./ Quiero certezas y la paz debida/ a un corazón que sangra sin medida/ a orillas de los ríos del olvido./ Ya tiene muchos muertos mi costado:/ vuelve de tu silencio despojado/ y dime cómo vivo, cómo puedo/ tan increíblemente esperar que no suceda/ que se acabe esta fe, cuanto me queda/ frente al dolor, la soledad y el miedo” (Carvajal, 1982: 28).

3. Publicado en Sevilla en 1982.

poeta. El poema se ofrece como un ensayo fracasado de esa acción imposible; se inician comparaciones insólitas, extrañas, que no alcanzan el vuelo lírico, que no suenan bien, porque, como se dice en el texto, "negados a los usos, no cabía/ comparar". Ni *Tus dientes/ son como los piñones, tan parejos* ni *Son tus dientes/ las guijas que el arroyo lava*. El fracaso se resuelve en sonrisa: todo está en el poema que se convierte en narración del experimento, del ensayo de vuelo libre. No queda más que asumir la realidad: "Era imposible la libertad". Y, con el gozo de asumir lo rechazado, viene el estallido de júbilo que el polisíndeton subraya, porque el poeta puede seguir tomando frutos de todas las heredades: "Y el oro/ y las perlas y el álamo y el cedro/ y los pastores líricos y el cisne/ y la rosa y el labio como grana/ cobraron su alto aprecio y su prestigio". Así es la poesía de Antonio Carvajal: asunción de una tradición hecha carne en sus versos, que son, sin embargo, otros, nuevos, distintos.

El poeta se ha negado siempre a trazar su poética porque, como dice, "todo mi pensamiento y sentimiento de la poesía están en mis poemas" (Carvajal en Martín Pardo, 1990: 101). Este poema sería uno de los que la glosarian; Antonio Chicharro lo califica, en efecto, de "metapoético". Carvajal puede hablar en verso, y en éste se transforma en belleza su sentimiento o su pensamiento. Así lo dirá en otro poema: "Quizá de la poesía sea yo el mejor obrero./ Lo dicen tantos. Ellos deben saber por qué". Dominará el arte versificatorio y los distintos registros; como dice Antonio Chicharro de su primer libro *Tierras en el jardín*: "Esta apertura a todo molde rítmico, a todo modelo estrófico, ya sea de corte tradicional o moderno o incluso innovado, es uno de los rasgos más sobresalientes del poeta en toda su producción por esa apertura radical a las necesidades expresivas propias de cada poema" (Chicharro, A., 1999: 41).

Servidumbre de paso ofrecerá "algunas mudanzas sobre temas del *Desengaño de amor* de don Pedro Soto de Rojas", pero esos pasos líricos siguen otro compás. Rápidos, breves, llevan el lema del maestro granadino a intensidades de canción, en octosílabos, en heptasílabos, en pentasílabos; y son oleadas de palabras hondas, de rumores sonoros, de canto amoroso, de vuelo lírico: "eres todas las alas". El amor lo arrasa todo, es un vendaval gozoso; los vocablos que lo dibujan son pájaros, son flores, "...noche, nido, tragal,/ beso, jazmín y memoria", que derrama en el discurso de uno de los poemas y recoge al final en cénit esplendoroso.

Desde un tópico asentado en una verdad: “que es alivio al que cuenta sus desventuras ver o oír que hay quien se duela dellas”, “que los males comunicados, si no alcanzan sanidad, alcanzan alivio”, (Cervantes: 1997, 175 y 289), engañosamente, aparece el ruego al ser amado a que hable⁴, *Porque es menor el mal comunicado*, en palabras de Soto de Rojas⁵. Se oye el estribillo: “Dime, dime, y no gimas/ hacia dentro, hacia dentro” y se ve el dibujo de la composición en los dos deseos:

*Pájaros de la aurora
que rompan tu silencio,
arroyos de la siesta
que rompan en tu pecho
espuma en las orillas,
cristales en el eco.*

Y el yo poético se los ofrece:

*Yo tengo
pájaros que te canten,
arroyos sin secreto
y labios que suspiran
de sed por tu silencio.*

La recolección desemboca en el deseo confesado, disfrazado antes por el lema consolador.

Es el silencio del ser amado el que quiere que desaparezca para que su gemido deje de ser interior. La presencia de la naturaleza amena —pájaros, arroyos— le da la alegría al romance, la del yo

4. Ignacio-Javier López divide el libro por la presencia/ ausencia del amigo, de Ignacio Prat, y lee de forma distinta este poema: “En función de la muerte del lúcido crítico español y, por tanto, dada la imposibilidad de continuar el diálogo hasta entonces mantenido por el poeta con su lector y amigo, se entiende la radical diferencia que existe entre las dos partes del volumen. Así, por ejemplo, la primera parte se caracteriza por una confianza expresa en la comunicación con el lector: “Dime, dime, y no gimas/ hacia dentro, hacia dentro” (1989: 216).

5. Como indica I. J. López, es el cuarto verso del soneto “Fénix, si muero en este triste estado” del *Desengaño de amor en rimas* de Pedro Soto de Rojas, 1991: 21.

lirico, que contrasta con ese gemir “hacia dentro” del tú, al que contagiará cuando el gozo no tenga ya la barrera del silencio: “A ti, siempre alegría [...] seas”.

Soto de Rojas le da el lema para la “Emulada canción”, como se llama ese haz de bellas composiciones amorosas, llenas de luz, de música, de imágenes con las que el amor se alhaja. Antonio Carvajal trueca la herencia en gracia, en ritmo popular; articula con anáforas el romance, ofrece “olas plenas, vivas y altivas,/ en júbilo, en pálpito, en fe”. Le añade unas “variaciones dolientes”, canciones amargas —con ecos del salmo *Super flumina*—, con adelfas y otros sonos lorquianos. La palabra recobra su desnudez para el dolor; la atmósfera se tiñe de negro. Un viento tormentoso arrastra el júbilo, y en su lugar queda la negación: “Ni piedad ni olvido,/ ni mano en la mano”.

Una tercera parte, “Silva de otra lección”, nos devuelve, desde Góngora, desde Meléndez Valdés, desde Manuel Machado del brazo de Giacomo Leopardi, “entre otros”, la intensa declaración de amor —“fuegos de amor abrazan mis escritos” diría Soto de Rojas— con recuperadas anáforas, imágenes talladas en la naturaleza, “Para ti, que eres lluvia”; o incluso alguna viva y bella estampa, glosando a Camões, retrato lleno de movimiento, de color, de belleza, “Brisa fresca en las mejillas”, coplas castellanas que se cierran con el estribillo: “Hermosa va y no segura”. Esos ejercicios virtuosos del poeta a los que no va a renunciar nunca son como líricas ilustraciones que ponen de manifiesto su oficio, porque Carvajal es, en efecto, un espléndido orifice. La métrica es su oficio y su pasión. Su pluma alcanza todas las escalas; incluso mece, como canción de cuna, al ser amado en unas coplas reales llenas de musicalidad, de dulce movimiento: “Érase un mar amado”. Su conocimiento de los clásicos le lleva a sus recreaciones, a sus espléndidos ejercicios de intertextualidad⁶; Antonio Chicharro subraya la maestría de tales juegos, cómo crea belleza con ellos: “Así se explica [...] que su alta formación clásica y su conocimiento minucioso de la tradición le induzcan en muchas ocasiones a elaborar los poemas con las excelentes piedras de unos versos ajenos, esto es, a usar numerosos intertextos en función conceptual, entre otros, ex-

6. El análisis de Ignacio-Javier López de *Del viento en los jazmines* está esencialmente centrado en ellos.

traordinariamente cosidos al tejido de su propio discurso creador" (Chicharro, A., 1999: 47-48).

"Retórica de mármol" es la "segunda colección" de *Servidumbre de paso* y lo cierra. El poeta derrocha ironía y burla en ejercicios que mezclan distintas retóricas, así un poema surrealista se sostiene en construcción gongorina, "Preside un sordo pasmo, si elástico, aquiescente". La propia Venus "rebajada a ser planeta" sufre los versos juguetones de un desmitificador menos feroz que Quevedo. Un "primor final de odas" con ecos luisianos —fray Luis le dará el título a *Alma región luciente*— nos llevará a un magnífico "Cuerpos en lid: mirad cómo relumbran", donde el gozo se hace luz, "¡Qué resplandor, el gozo!", y estalla en oleadas espléndidas. Luego el silencio, la *Noche* y los versos de san Juan recreados: "Porque al amarnos se cumplió el destino:/ entre azucenas yace, y nos olvida".

El libro segundo, *Del viento en los jazmines*, se abre con el poema que le da nombre. La ausencia definitiva del amigo se evoca con suma elegancia, con la levedad del dolorido sentir, desde una aparente impersonalidad, que se deshizo en la dedicatoria, "Alguien oír no puede/ el rumor del viento en los jazmines". El olvido de las imágenes queridas desnuda para siempre la esperanza. No puede haber mayor contención en más hondo sentimiento. El recuerdo del bellissimo soneto "Blancos jazmines, que en el blanco pecho" de Soto de Rojas —"Jazmines, esperanza en blanco" se llama— da palabras a su dolor, lo trasmuta en hondo lirismo. El poeta barroco pide a los blancos jazmines que reposaron en el blanco pecho de su cándida Fénix que cambien sus hojas en "lenguas risueñas"; pero luego se arrepiente y borra su ruego porque dirían su muerte y, tras ella, su olvido; en cambio, así, "por señas/ muestran agora en blanco mi esperanza". Antonio Carvajal, que ha sabido leer ese precioso hallazgo lírico, lo engasta en "Del viento en los jazmines", sobre el fondo de una aliteración espléndida, "el rumor del viento en los jazmines:

*Sobre el rumor el vaho de las tardes
de abril aroma, blanca
esperanza en blanco de un diálogo
o imposible o inútil.*

Crea así un bellissimo poema elegíaco, de una profunda dulzura. No juega con la intertextualidad, asume la idea de Soto de Rojas para dar alas a su sentimiento, y éste vuela en otra dirección.

Pero el idilio sigue, y sus horas (siesta, vísperas, maitines...) abren poemas que son nuevos cánticos gozosos al amor compartido. Y también está omnipresente el amor en "Después que me miraste" (antitético al garcilasista "Después que nos dejaste"), su segunda parte. Alegres cuartetas en asonante anuncian cómo la voz del poeta es "la voz a ti debida" desde que se hizo el milagro: "...después que me miraste/ desde tu voz te respondo". Y la voz amorosa se disfraza con distintas formas de esa estrofa; el canto reúne alamedas, rosales, madre selvas, magnolias, azucenas, claveles, nardos, en gozoso paladeo de la felicidad, del amor compartido:

*¡Dulce ebriedad y olvido
en un destlumbamiento
que detiene las horas
en flor sobre tu cuerpo!*

El sol hiriente del verano se convierte en personaje; si en Salinas fueron sus rayos "cien mil lanzas", son "ojos vengativos" en Carvajal. Pero el cuerpo amado queda protegido "con ramos suntuosos de blandas madre selvas". La esperanza, que había sido tigre en el jardín del poeta, reposa. Los sollozos quedan aventados por la alegría del amor compartido; y los versos de arte menor agrupados en tercetos, en cuartetos, se suceden en bellas composiciones de aire popular, sonoras canciones. La pasión del poeta dominada, hecha "dócil corcel de amor", le dicta esas rimas, porque "Después que me miraste" son "versos de amor, conceptos esparcidos", como dijo Lope.

La voz lírica describe la lid amorosa, el gozo en estallido luminoso, o el descanso en los brazos del ser amado "en la tranquilidad de la penumbra", en el tiempo de obligado descanso de la siesta. El canto de la alondra o el sueño de la naturaleza, que le ofreció "jazmines,/ rosas, lirios, celindas, nardos" al descubrir su cautividad del amor; el "desfilarse de ríos", el fluir del agua por campos, por cantos, llenan de sensualidad esas islas intensamente líricas que trazan el mapa de ese bello libro, *Del viento en los jazmines*. Sólo de vez en cuando asoma acechante el sol hiriente o el mundo oscuro:

*¡El mundo oscuro, el mundo
tenaz de la mentira
y el rencor contra el gozo,
la inocencia, la luz, la libertad!*

El gozo, la luz están en casi todas sus páginas. La esperanza se desnuda en la que le da nombre, donde “caen tocadas las corolas/ por el viento insaciable”, donde ya no queda ni la hoja en blanco —la cándida esperanza— de los pétalos de la flor. La sombra de la ausencia del amigo y la intensidad de la vivencia amorosa; las variaciones estróficas sobre fondo de ritmos populares y la perfecta acomodación —como siempre— entre la palabra poética y el cauce del poema por el lecho de blancura de la página: así es *Del viento en los jazmines*.

NOTICIA DE SETIEMBRE

Selección y estudio por
FRANCISCO CASTAÑO

NOTICIA DE SETIEMBRE

La tierra, con la lluvia, huele a herida
dulce, por la que escapan
con la sangre el carmín de los ponientes,
con el suspiro, el alma.

Anuncio de otra edad y otras labores
dichas de igual palabra.
pero en todo distintas porque en todo
suena, pero se escapa.

Nunca sabremos quién nuestra cosecha
recogerá mañana:
si los que hicimos de la lluvia siembra,
si los que hicimos de la cdad mortaja.

[TRES VARIACIONES Y UNA CONTERA, 3.ª]

Cuando el invierno quiere hacerse
copa de amor hacia unos labios,
no inventa vinos de agonía;
jacintos leves, casi pálidos,
hace brotar de sus silencios
contra la orgía de los pájaros.

Tienen palabras las jacintos
como el espejo tiene el halo
cuando una boca se le acerca
casi insegura de su tacto.

Y un abandono estremecido
lleva impacientes nuestras manos
hacia la flor, hacia la copa,
que es toda sed, que es toda palpito.

[VARIACIONES DE SOLEDAD Y ESPERANZA, 2.ª]

Porque aún en la noche
la claridad
rompe cualquier muralla
de soledad,

no se me alcanza
que haya quien ha perdido
toda esperanza.

NOCTURNO DEL ACECHO

A Pablo García Bacca

Jazmines, esperanza en blanco

No habrá vino de oro
que rebose tu copa.
Alguien galopa.

No habrá mano de nieve
sobre una frente pálida.
Alguien cabalga.

No habrá esperanza en blanco
de jazmín, a tu puerta.
Alguien se acerca.

Alguien galopa, cabalga, se acerca.

Para tu copa de oro
solamente habrá llamas.
Alguien avanza.

En su mano, la nieve
sin anillos: la noche.
No lo conoces.

En tus jazmines, pájaros
dormidos. Tú, acechando.
Pasa de largo.

Alguien avanza, no lo conoces, pasa de largo.

[ALDABA DE NOVIEMBRE, 2]

Queda sólo la dicha
por aprender.

La lluvia
primera del otoño
nos entregó su luna,
las hojas melancólicas,
el jardín de la bruma,
la ciencia del sosiego,
la voz de la ternura.

LUNA EN LOS RAMOS

A Begoña López Bueno

No es la melancolía
la flor a ti debida

sino el gajo dorado
de la luna en los ramos.

Piensa en mí cuando vuelva
la niebla en primavera

y la luna te diga
—rosa blanca y cautiva—

que entre nieve y silencio
llevo en mí tu recuerdo.

COLUMBARIO DE ESTÍO

A Vicente Aleixandre

Este solsticio bermellón
de grávidas promesas
—clavel maduro entre las copas
celestes de azucenas—
ofrece no sé qué delicias
de mirto y yerbabuena,
como si todo fuera intacta
nube en desliz, somera.

¡Qué calma augusta embriagadora!
Una paloma quieta
tales destellos en sus plumas,
tanto inmóvil zurea,
que es sol de cánticos, solsticio
de plata, o luna llena.

¿No has notado que el cuerpo siempre
este retorno espera
de los días de plenitudes
que huelen como arena
de esquivos arroyos que nacen
más que en nieve en estrellas?

Cómo sentiste la alegría
de los campos, recuerda:
tras los rigores de la escarcha
crecer las sementeras,
el vuelo blanco del almendro,
el rumor de la avena,
las margaritas blanquigualdas,
las primeras cerezas
y la luz de la playa tibia
de junio y tan morena.

Sol detenido y nuevo estío.
Las campanadas suenan.
¡Campanadas de los relojes
de las torres esbeltas!
Todo es rumor de los bellidos
magnolios, de las célicas
torcaces, o de serafines
que tocan la vihuela,
serafines de altos retablos,
de robusta madera
bajo el oro estofado y luciente,
y desnudas las piernas.

Ellos también siguen el curso
del pétalo a la almendra,
de la siembra a la siega, inquietos
o con faz muy serena.

Como esa paloma zurita
trémula nos enseña,
volemós con las campanadas
que las doce despiertan.

En la obra de todo gran poeta (y Carvajal lo es desde el inicio, porque el poeta nace sin remedio), ya desde los alejandrinos, Horacio, Dante, hasta Mallarmé (*tout, au monde, existe pour aboutir à un livre*) o nuestro Guillén —y apenas cito sino a unos pocos, aunque cimeros representantes— la voluntad de composición poética pasaba por la construcción de *El Libro*.

Los poemas se componen —y aquí el verbo componer se emplea en su sentido más pleno— como unidades con valor y significación propios, pero como partes también de una unidad mayor que los enriquece en significado sin que por ello pierdan su individualidad.

Como los movimientos de una sinfonía —perdóneseme el tópico— o las arias y recitativos de una ópera, la ubicación de los poemas, su distribución en el libro, no es azarosa ni alcatoría, sino que obedece a una armónica visión de conjunto que no impide, sin embargo, el goce individualizado de cada uno de ellos.

Pero al igual que no todo ha de ser sinfonías ni óperas, que también las sonatas y canciones son universos propios de armonía, en la labor poética de Antonio Carvajal encontramos obras, no diré de circunstancias porque de circunstancias son todas las obras (y recordemos con Machado que “es más difícil estar a la altura de las circunstancias que *au-dessus de la mêlée*”), que nacen de en apariencia mínimos impulsos: unos versos ajenos de pronto revividos, un apenas dolor compartido, un solidario afán, o la contemplación de un alba o un jacinto, y que cristalizan en un reducido número de poemas, pues ese en apariencia mínimo impulso tiene la intensidad de breve hallazgo.

Surgen así conjuntos de hasta media docena de poemas que, como las sonatas, se nos ofrecen agrupados en una sucesión de momentos distintos aunque afines porque una misma mano maestra los gobierna.

Noticia de Setiembre es alto ejemplo de ello.

Publicado en 1984, en la editorial cordobesa Antorcha de Paja, en su colección Suplementos dirigida por Francisco Gálvez, recoge siete garbas de entre cuatro y seis poemas, que muestran la variada flora y el variado fruto del huerto trabajado por su mano:

Para siempre (meditación y fuga), que se abre con la cita de Carrillo y Sotomayor “crece a medida de la edad la pena”, como su mismo título y la cita cabal auguran es una breve meditación, sin quejas ni aspavientos sino con serena lucidez y ajustada maestría, sobre la —en palabras de Paco Díaz de Castro— “inesquivable con-

ciencia de la temporalidad, del deterioro, de la fragilidad de todo lo humano”:

*¿Crece a medida de la edad la pena
o mengua con los años la alegría?
Igualedad las dos, de su porfía
saliera el alma herida, mas serena.*

Tres variaciones y una contera lo son sobre el jacinto, con la ya proverbial delicadeza técnica de quien se sabe heredero y continuador de la mejor tradición:

*Jacinto fuera pálido y tuviera
competidor purpúreo en el narciso;
quiso la luz; con tanto ardor la quiso
que el sol en sus corolas no cupiera.*

Variaciones de soledad y esperanza es una solidaria afirmación, pese al conocimiento desolador de la muerte, de la vida, la luz y la alegría:

*No cabe soledad donde la aurora
instaura hermosa la verdad del día,
la verdad de la risa, la alegría
de la luz, mientras se alza, mientras dora*

*las altas nieves, y ella, instauradora
de todo gozo, se abre...*

Seis nocturnos llevan su explicación en el subtítulo: “Mudanzas sobre temas del *Desengaño de amor en rimas* de Don Pedro Soto de Rojas” y en los que Carvajal hace gala de las más variadas formas poéticas, acaso porque los desengaños amorosos, como la infelicidad, cada uno los sufre a su manera.

Aldaba de noviembre la anuncian seis poemas en los que la tristeza y la melancolía —subrayadas en su tenue desnudez por la música callada de la rima asonante— añaden esperanza y no derrota a un mes propicio a la nostalgia:

*bajó Noviembre sus nieblas,
dio un seco golpe en tu aldaba
y tú le dijiste: "Nunca".*

Y se salvó la esperanza.

Dedicatorias se compone de cinco poemas nacidos al calor de la amistad.

No podía faltar la presencia de una de las fuerzas motrices de la poesía carvajaliana: la presencia cordial del otro. Porque también en este libro —otra vez en la palabra amiga de Paco Díaz de Castro—: “siempre será posible hallar un nombre oculto en un acróstico, una cita que alude, una glosa o una variación, en suma una forma de reflexión sobre la vida que le brinda al lector amigo”.

El poemario se cierra con los cuatro poemas de *Columbario de estío* (que será el título elegido para el conjunto en el que se incluirán más tarde —Granada, 1999— éste y otros dos poemarios más: *Con palabra heredada* y *Silvestra de sextinas*; con un prólogo cálido, preciso y entusiasta de Paco Díaz de Castro, del que he tomado las dos citas), la más heterogénea de las siete garbas, en la que caben una digresión —con leyenda incluida— acerca de las amapolas dirigida a su pintor; una ronda, en la que el último verso de cada estrofa se repite como primero de la siguiente, en endecasílabos dactílicos o de flauta gallega —ternarios en la terminología de su autor—; una ronda entre el juego y la piedad.

Un soneto de tres rimas en los cuartetos —Jubileo— precede al poema que cierra el libro y da título a esta garba: romance de eneasílabos en los impares y heptasílabos en los pares, en el que Carvajal da su personal visión del mediodía, ese “midi le juste” o “las doce en el reloj” de serenas resonancias, que nuestro poeta enriquece con una sensualidad que atañe a todos los sentidos.

Pero ¿por qué elegí *Noticia de setiembre*? Porque el coordinador de esta antología, movido acaso por aquella anécdota del fundador de la empresa Ford de automóviles cuando sus colaboradores le sugirieron que, de acuerdo con los nuevos tiempos y la competencia que ya empezaba a sentirse, los coches deberían pintarse de otros colores además del negro, hasta entonces único color, les contestó: “pinten los coches del color que quieran con tal de que sea negro”; llevado acaso, digo, por tan augusto ejemplo y atento siempre a los deseos y

las preferencias de sus colaboradores, sabedor de que mi libro preferido es *Tigres en el jardín*, me dijo: "Paco, elige el libro que quieras con tal de que sea *Noticia de setiembre*"

Elegido, pues, el libro y en consonancia con lo dicho al principio acerca del carácter de este poemario, ya que son siete los poemas que tenemos que seleccionar, opté por que fuera uno de cada garba. Pero ¿cuál elegir? Y aquí es donde hace su aparición el menos arbitrario de todos los posibles criterios de selección: el gusto personal.

Así de "Noticia de setiembre" me gustó su aire de rima becqueriana, pero de un Bécquer que no sólo ha leído a Mallarmé, sino a Juan Ramón, a Lorca y cuantos poetas de intensa levedad tengas en tu memoria, avisado lector. Y esos versos finales, que unas veces prefiero leer en quiasmo y otras en paralelo.

Si para mí el invierno es la estación más lúcida, no podía dejar de conmoverme como "copa de amor hacia unos labios"; y más si al cabo del poema (quiasmo o también paralelismo, según el ánimo lector) somos a un tiempo sed y palpito.

Nunca una seguidilla —"Porque aún en la noche"— había logrado tal intensidad —y en rima consonante— para hacer que en nuestros oídos suenen con una misma vibración cordial soledad y esperanza.

En "Nocturno del accho" se vuelven a encontrar como en su casa, con Soto de Rojas como anfitrión que apenas se inmiscuye, entre otros discretos huéspedes, Bécquer y Lorca.

Si es noviembre el emblema de la melancolía, no deja de ser por ello un mes para poner en orden el espíritu, como la tierra ordena sus raíces. Y aunque "queda sólo la dicha / por aprender", su melancólica naturaleza invita a la ternura y al sosiego.

Garcilaso, pensado por Salinas, en variación floral —"Luna en los ramos"—, llevará hasta la amiga las palabras de luna y primavera en que el poeta lleva su recuerdo.

Y con el mismo gusto, y aún más acrecentado si es la primera vez, atareado lector, que te acercas a esta poesía que es una luminosa manera de afirmar la vida, verás que en ella el júbilo se viste de añoranza y la melancolía, de jazmín temprano, para ofrecerse a nuestros ojos como un agua de luz que limpia y vivifica la mirada. Y nos hace más sabios y mejores.

DE UN CAPRICHIO CELESTE

Selección y estudio por
MANUEL ÁNGEL VÁZQUEZ MEDEL

VERANO

[FIESTAS DEL CALENDARIO, Variable; Mayo/Junio]

Resbala el agua y gime
por su prisión de mármol,
agua que busca harina para hacerse
pan de dolor y fruto derramado.

Nadie que te mirara dejaría
de estar ciego después, de ser un árbol
del que huyeran corderos y cigarras,
hojas, brisas y pájaros.

¿Por qué tras ese vidrio impenetrable
silencias tu rumor, y nuestro canto
no quieres escuchar, sol de la vida
que por ti deja mustios nuestros campos?

CONFIDENCIAS DE UN HIJO DE ESTE
TIEMPO A RAFAEL LEÓN

Y moriré a lo menos confesado

Nada más bello, pues, que hacer un buen poema.
Los poemas se hacen, ¿verdad? Y la poesía
se difunde por ellos como luz que no quema,
como en la risa pura suele estar la alegría.

Como engendra el dolor la hermosura suprema
de la renuncia, díjeme una vez que sufría.
La palabra es un bien que se trabaja, gema
—me opuse— que me exige precisa orfebrería

para su exacto engaste; y declaro, humildemente,
que necesito estar descansado y consciente
para tan delicada y exquisita tarea,

con íntimo reposo y, hablando en poridad,
próximo a lo que el mundo llama felicidad,
vicarios los sentidos para tallar la idea.

[ITINERARIO, 6]

La dulce boca que a gustar convida
un silencio de besos destilado
y aquel licor, si oculto, más sagrado,
que mana del suspiro y de la herida,

amor, dámelo ya, que quiero vida,
pues entre un labio y otro colorado
tienes tanto clavel de mi costado,
tanta rosa recién amanecida.

Dame, consolador, tanto veneno,
que quiero amar, morir, besar, soñarte,
suspirar, no dormir, verme en tu seno

y entre las golondrinas de la aurora
buscarte y no perderte y encontrarte
ayer, mañana, y nunca y siempre: ¡Ahora!

ELEGÍA SEGUNDA

Para Antonio Checca

Y Baeza de mirar.

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

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

Con palabras
que alguno, acaso, tenga en la memoria
se les llenaba el tiempo, transcurría
pausada la amistad, toda raíces
nutridas de la tierra de otras noches.
Alguien velaba lejos. El aroma
de las panaderías
cambiaba con las horas y el trabajo
desvelado tornábase alimento
común, como la noche y las palabras.
Fue en el momento justo
cuando admiraban un alero espléndido
de sesgados ladrillos y decían
su placer, o su asombro, con voz tenue.

Ojos, palabras, pálpitos, la noche.

Y la ciudad casi dormida, hija
del tiempo y de sus tiempos, recobrando

su alma en las ruinas:

¿cómo pudo

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

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

Era noche.

Era la hora de partir.

Iban oscuros

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

JUAN R. JIMÉNEZ

El sendero se perdía,
malva y blanco, entre las brumas.
Sobre las últimas nieblas
alta asomaba la luna.

Madre, el ruiseñor que canta
bebe el llanto de la luna.
No sé qué tiene su voz
que es como mi pena, pura.

PARALEIPÓMENA

A Manuel Ruiz Amezcua

Paraleipómena, belicena alquife,
colomera huéneja zújar pinos bérchules,
ferreirola: íllora; jun castell de ferro,
órgiva narila salobreña jete.

Para, Li Po, menos! ¿Aldeire graena?
¿Jabalcón marchena busquistar zujaira?
Caniles, galera castril orce atarfe!
Belerda moreda cónchar zafarraya,

casi todo... Todo para Lei Pómenos:
la historia, el silencio, la brácana, el monte
frío, tózar, dúdar, freila cúllar quéntar
la aurora las horas, el fargue, la noche.

TARPIA

Para Carmen Jiménez

A veces un instante, nube o pluma,
 deja en el mar navegaciones puras:
 no se busca el tesoro mercadente
 sino el otro país —la luz, el sueño—
 que apenas cabe bajo el ancho cielo.
 Tiene nombre de prado, tiene un aire

Igneo, tiene un jazmín, no tiene espadas.
 Allí caminan todos los piratas
 con la belleza sola por tesoro;
 para sus dulces playas me llamaste,
 en sus volcanes ebrios, donde nadie
 dejó de arder, me señalaste el gozo.

Pirata, para ti partí a Tapir:
 la ruta fue desolación; el fin
 de la aventura un iris sin poliedros.
 Baladas de un ayer que no vivimos
 y de un mañana afín que ya se ha ido
 fueron los himnos que lanzó mi pecho

Roncos de no sumar tu voz ya más,
 rotos de no tener sol que escalar,
 rojos de un dios oscuro y ciego y sordo.
 (¿Dije a Tapir? Diré a Tirap: Tal vez
 tú me dijiste un rumbo y no escuché,
 a Rapit, a Ripat...) Y el mundo, solo,

Alga neutra, carmin negado, esperma
 sin mecha, a la deriva, sucia vela,
 remo sin mano y corazón de hastío,
 trazó cartas equívocas, mentiras
 para consuelo: "Un hombre, mientras viva,
 tiene derecho al sueño y al delirio".

Tal vez: Pero no estuve junto a ti.
Tal vez: No coincidimos al vivir:
Evoco un nombre, un eco, y poco más:
La aventura, los sueños, el poema,
se olvidan, se despierta o se queman
como tú te marchaste, Ignacio Prat.

De un capricho celeste (1988) es un libro de encrucijada en la producción poética de Antonio Carvajal. Lo es por su año de publicación pero, más aún, por las dispares fechas de escritura de los poemas que integran las seis partes en que se articula y que, con todo, presentan una rara unidad. Como explica Carlos Villarreal (1988: 92) en una "Nota a las notas" que acompañan el volumen, este "capricho" es un "regalo a sí mismo por sus veinte años de poeta público (José Batlló editó *Tigres en el jardín* en el inolvidable "El Bardo" de 1968)". En efecto, Carvajal, que había recopilado sus libros publicados entre 1968 y 1981 (de *Tigres en el jardín* a *Sitio de Ballesteros*) en *Extravagante jerarquía* (1983), pensaba, en los años finales de la década de los ochenta, ofrecer una *Extravagante jerarquía II* incorporando a los libros publicados después del 83 (*Del viento en los jazmines*, 1984 y *Noticia de septiembre*, 1984) esta colección *De un capricho celeste* que, finalmente, aparecería en edición separada. La variedad temática, métrica y estilística es extraordinaria, pero en este libro, más incluso que en otros, encontramos el acento personal e inconfundible de Carvajal en cada verso: estableciendo a la vez un anclaje con su obra primera y anticipando muchas de las claves de ese punto de inflexión que iba a suponer *Testimonio de invierno* (1990).

Los poemas más remotos datan de, al menos, 1968, fecha en que se publican en el volumen *La Facultad de Ciencias a Federico García Lorca* los poemas "La lluvia", "La gracia" y "La brisa". Los diez sonetos de "Itinerario", como oportunamente nos indica Carlos Villarreal, fueron escritos en 1971, mientras Carvajal realizaba su servicio militar; son coetáneos de *Serenata y navaja* (1973) y nos ilustran "sobre un método de trabajo: la tenacidad en la elaboración diaria y la poda consciente, sistemática y eficaz a la hora de componer un libro" (Villarreal, 1988: 87). Casi todos los demás poemas, escritos en circunstancias muy diversas, están fechados entre 1984 y 1987. El juguete lírico "Los misterios gozosos", concretamente, entre el 27 y 28 de diciembre de 1987. A propósito de la *transustanciación* de que habla Carvajal en la carta con que envía estos poemas —en los que recrea cosmovisión y estilo de algunos de los mejores poetas del siglo XX— al niño Santiago Mas, indica Villarreal (1988: 89): "Estamos, pues, ante el momento culminante de un proceso de escritura que se inicia a finales de 1963, con la primera versión de *El silbo*, se muestra plenamente en el conjunto de *Servidumbre de paso* y aflora constantemente acá y allá en la obra del poeta, pero nunca hasta estos extremos

de comunión espiritual casi absoluta". En efecto, no se puede negar que Carvajal llega al punto más alto de la poesía en lengua española de las últimas décadas del siglo XX gracias a conocer y haber asimilado lo mejor de nuestra tradición poética y de buena parte de la poesía occidental. Pocos como él han resuelto esa *Angustia de las influencias* de que hablaba Harold Bloom, creando una voz genuinamente singular en la que reconocemos, a la vez en su pristino valor original y en *transustanciación* o *transmutación*, los destellos de otras voces. Y así su palabra, en un juego transdiscursivo de guiños y complicidades se adensa, adquiere todo el espesor de lo humano.

Quizá extrañe el sistema de escritura y agrupación de poemas que realiza Carvajal a quienes están convencidos de la superioridad de los llamados "libros orgánicos", que surgen de un impulso inicial y se articulan en torno a innegables rasgos temáticos y estilísticos. Pero si bien se piensa, no tiene por qué ser de menor valor estético (incluso al contrario) una colección de poemas que convergen no en el punto de partida sino en el de llegada. Y que están enraizados, más que con un proyecto de escritura, con la vida misma de la que brotan. Tal es el modo de escritura "carvajaliano": "Yo escribo, más que libros, poemas que luego van agrupándose. Hay a veces un largo periodo de gestación y una simultaneidad de relaciones entre libros. Por ejemplo, *Enero en las ventanas* es anterior a las dos elegías que aparecen en *De un capricho celeste...* Los poemas se atraen y se rechazan y los libros van configurándose a partir del material previo. Pero no todo cabe en un mismo libro porque no hacemos "centones". Se trata de que el libro tenga coherencia, unidad, que sea un conjunto signifiante, un "architexto" (en Vázquez Medel, 1999: 19). En dicho proceso de unificación y construcción del architexto sabemos bien la importancia que tienen, en la obra de Carvajal, los títulos, siempre de resonancias polifónicas, de significación abierta y plural.

La selección que hemos realizado pretende ser representativa de la variedad de *De un capricho celeste*, al tiempo que —tal debe ser el criterio de toda antología— desea poner al lector en contacto con las piezas de mayor intensidad estética. Esto, en última instancia no es del todo posible, ya que varios poemas que aparecen en una misma sección pueden parecernos estéticamente superiores al que hemos seleccionado perteneciente a otra. Queda, pues, hecha la advertencia, al tiempo que reiteramos nuestra voluntad de que esta parte de la selección anime al lector al contacto con la íntegra y sorprendente

obra de Carvajal, en la que no hay momentos de desmayo ni poemas menores.

De la sección primera, "Fiestas del calendario", en la que, siguiendo la división clásica del ciclo anual, nos ofrece un poema por cada una de las cinco estaciones del año (Invierno, Primavera, Verano, Estío, Otoño), me quedo con el "Verano". Tal vez porque sea el momento de plenitud de una primavera llevada al extremo o porque en esta secuencia de endecasílabos y heptasílabos, con rima asonante en los versos pares, el gozo y el dolor se aúnan; la contemplación y la ceguera; el silencio y la indiferencia... Y nos muestran un poeta nada simplista, nada maniqueo, abierto siempre a ese *tercio exclusivo* que suele integrar —en unidad superadora y armónica— una existencia que no puede dejar de ser conflictiva, pero que debe procurar siempre ser gozosa.

Más difícil resulta quedarnos con un solo poema de "Alegorías y diezmos": si las diversas secciones del libro son distintas unas a otras, aquí la diversidad es también interior: de tonos, de registros, de fechas. De los poemas juveniles me quedaría, sin duda, con el hermosísimo romance de heptasílabos "La gracia", en el que resuena lo mejor de esta estrofa abierta a la que Juan Ramón Jiménez llamaba "Río de la lengua española", y que aquí fluye con singular belleza y *gracia*. Pero, finalmente, por su carácter de Poética me quedo con "Confidencias de un hijo de este tiempo a Rafael León", perfecto soneto de serventesios, en el que se nos habla de la hermosura de la poesía que se difunde por el poema, piedra preciosa —gema— que exige precisa orfebrería, y de la plena conciencia que da el reposo y la aspiración a una felicidad que nunca se alcanza del todo, pero que siempre hemos de buscar. De nuevo el trasfondo biográfico queda aquí integrado, superando lo anecdótico y convirtiéndose en ese elemento esencial que presta tan profunda *autenticidad* a la poesía de Carvajal.

Y me quedo con la pena de no incorporar el poema "Diferencias sobre un tema gallego", ejemplo de la revitalización de la tradición poética en la actualidad de la palabra de Antonio Carvajal, del que al menos recuerdo aquí unos versos:

*Si alguna vez los besos
no supieran a trigo,
las lágrimas a nardos
ni a jazmín los suspiros,*

vente conmigo,
mar de Vigo.

Llegamos así al casi central "Itinerario". Nadie, tras Blas de Otero, ha escrito tan hermosos sonetos como Antonio Carvajal. Cualquiera de ellos sería una perfecta muestra de cómo el dominio de las técnicas métricas están al servicio de una más intensa expresión, de una más humana captación de la vida. He elegido un soneto amoroso porque entiendo que el amor hacia todo y hacia todos es el motor y el imperativo central de la palabra de nuestro poeta. Y nos preguntamos: ¿Cómo es posible, en ese juego de espejos en el que encontramos lo mejor de la palabra poética de otras épocas, que resuena, viva, intensa desde el magistral primer verso "La dulce boca que a gustar convida", vayamos *in crescendo* hacia uno de los finales más espectaculares de un soneto en cualquier idioma?:

*y entre las golondrinas de la aurora
buscarte y no perderte y encontrarte
ayer, mañana, y nunca y siempre: ¡Ahora!*

Tres breves notas para potenciar los efectos de su lectura: la intensidad de la temporalidad y del paso del tiempo, con acentos a la vez quevedescos y machadianos; la importancia de la búsqueda desesperada del otro, aquí con ecos hernandianos, y el extraordinario valor que tiene lo *auroral* en la obra de nuestro poeta. Como en la alquimia —recuérdese el tratado *Aurora consurgens*— la piedra filosofal (aquí de la palabra) hace posible que nos pongamos en camino hacia esa *aurea hora* de la transformación.

De las "Estampas y Elegías" he seleccionado la "Elegía Segunda", en la que la hipálage preferida de Borges, el virgiliano *ibant oscuri sub nocte per umbras*, retoma nueva vida para adentrarnos en el silencio y la oscuridad de la noche, en el misterio de la amistad y de la comunión con una ciudad, casi dormida, que recobra su alma en las ruinas; un poema que habla también de partidas, de trabajo cotidiano, y de una luz que crece y vibra y, en efecto, sigue alimentando —para siempre— estos versos.

"Los misterios gozosos" nos entregan la quintaesencia de Juan R. Jiménez, de Jorge Guillén, de Vicente Aleixandre, de Federico García Lorca, de Luis Cernuda, de Rafael Alberti, de Miguel Hernández.

Curiosamente, poetas andaluces o —por diversas razones— profundamente relacionados con Andalucía, trasfondo casi siempre del paisaje carvajaliano. Y he elegido el poema “Juan R. Jiménez” porque estoy convencido de que, a pesar de todos los pesares, ninguno de los poetas que aparecen a continuación hubieran sido lo que fueron sin el impulso y el magisterio de su palabra. También porque es un homenaje al primer Juan Ramón, al que no podemos perder de vista desde la actual reivindicación casi exclusiva del Juan Ramón último. Finalmente, porque, en los ocho octosílabos —embrión apenas de romance—, Carvajal nos muestra casi lo imposible: que podemos aún hablar de sendero y brumas, de nieblas y de luna, de ruiseñor que canta, de voz, de pena y de pureza sin caer en absoluto en el tóxico.

Y vamos llegando al final. De la última sección, “Paralipómenos (o Crónicas)” he tomado dos poemas. Aquí aprovecho esa pequeña prerrogativa de acercarme al siete, el número de la perfección. He elegido el prodigioso y emocionante tejido de topónimos y ritmo titulado “Paraleipómena” por algo que explica perfectamente Francisco J. Díaz de Castro (1999: 7): “la poesía de Antonio Carvajal, más allá de su enorme maestría, de su riqueza y de su gracia, nos ofrece la sorpresa continua de su cercanía humana. Hasta en los poemas formalmente más complejos o de léxico más insólito —pongamos “Paraleipómena”— el poeta consigue que su lector, que el lector que escribe estas palabras reciba el testimonio cordial de una inteligencia cifrando el mundo en clave de sentimiento y sensación, como un regalo”. No hay mejor definición de todo lo que significa la poesía de Carvajal que esta acertada frase de Díaz de Castro: *testimonio cordial de una inteligencia cifrando el mundo en clave de sentimiento y sensación, como un regalo*. De ahí la importancia de la *gracia* en su universo poético, frente a cualquier forma posible de la venalidad.

Finalmente —qué justo y oportuno aquí, como clímax, como consumación de un pequeño recorrido—, “Tarpia”, homenaje a ese ser prodigioso que fue Ignacio Prat, al que no llegó a conocer directamente Carvajal (“Tal vez: Pero no estuve junto a ti. / Tal vez: No coincidimos al vivir”), y que por ello aparece dedicado a su viuda, Carmen Jiménez.

No podía faltar el registro de la amistad, clave mayor del universo carvajaliano. Una amistad, pura, desinteresada, ofrecida a uno de los mejores críticos que ha conocido la literatura española en los setenta y ochenta, tiempo precario en el que nos dio muestras de su

sabiduría Ignacio Prat, al que los dioses —como suelen hacer con aquellos que aman— se llevaron en la flor de su juventud. La letra inicial de cada uno de estos sextetos de endecasílabos con rima asonante va trazando el acróstico “A I. PRAT”, que leído al revés nos da esa misteriosa palabra, *TARPIA* con la que se titula el poema, que huye de la combinatoria *patria*, pues para Carvajal no hay más patria que aquella en la que todos los seres humanos son capaces de encontrarse en la palabra. ¡Y de cuántas maneras está presente Ignacio Prat! Lo está en esos versos que recuerdan la etimología del apellido, Prat (prado) e Ignacio (ígneo): “Tiene nombre de prado, tiene un aire / Ígneo, tiene un jazmín, no tiene espadas”. Lo está en los perfectos juegos aliterativos que traen y llevan la sonora combinación de ese nombre, ese eco que se evoca: “Pirata, para ti partí a Tapir” [...] (¿Dije a Tapir? Diré a Tirap: Tal vez / tú me dijiste un rumbo y no escuché, / a Rapit, a Ripat...) Y el mundo, solo [...]”. Y lo está, finalmente, en las últimas palabras del poema.

Este *capricho celeste*, en el que Carvajal se aproxima a su ideal absoluto de la poesía como canto y celebración de la vida, a pesar de sus sombras, nos sitúa ante el punto de inflexión que pronto supondría *Testimonio de invierno* (1990). Pero ahora no me corresponde a mí conducirles por este intensísimo poemario del que dijera su autor: “Testimonio de invierno es mi claudicación ante la edad. Es un libro con el que no me encontré a gusto vitalmente, aunque estéticamente sí”. Con el que, desde luego, nos encontramos a gusto —aunque sea dolorosamente— los lectores.

TESTIMONIO DE INVIERNO

Selección y estudio por
SERGIO SCIACCA
(Traducción de Laura Carlucci)

[LA PRESENCIA LEJANA, 4]

Escena junto al muro

Lloraba contra el muro.
 Contra el muro
 dejó caer las lágrimas.
 Caía
 porque creyó.
 Creyó.
 Se deshacía
 el muro con sus lágrimas.

Oscuro

es todo cuanto el hombre y su inseguro
 proceder descubrieron: la alegría
 incierta, como la melancolía;
 no las puede explicar.

Si fuera puro

—pensó—, fuera feliz.

Mas no encontraba

en sí la culpa.

Era desdichado

por no saber, por no saberse.

Hubo

un paraíso junto al muro.

Estaba

antes, atrás, arriba, derrocado,
 siempre perdido en quien lo amó y lo tuvo.

[LA PRESENCIA LEJANA, 5]

Vista general desde el cementerio

Desde este interminable y angustiado
presente que se nutre del recuerdo
mientras éste es dolor, y del olvido
cuando el dolor se apaga y nos orea,
presente tú e incorporada en este
mismo dolor, vacía de sentido,
vacía de tu historia, y angustiada,
te ofreces y te oreas
de la sangre pasada que te tiñe
bajo un azul limpiísimo y bruñido.

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

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

Sentada entre dos valles, arrullada
por dos valles gozosos, por tus venas
oigo fluir la sangre de los siglos,
y sé que el tibio bosque que te arrulla
se nutre de las vidas que te dimos.
Que nuestra muerte es flor en tus jardines,
que nuestros corazones son tus fuentes,
nuestros ojos tus ebrios ajimeces,
nuestra voz ruisñor para tus noches.

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

[LA PRESENCIA LEJANA, 8]

Peinador de la reina

Blancas palomas, pardas abubillas,
 gallardos francolines, codornices
 cautas, perdices rojas, tibios gansos,
 diminutos policromos jilgueros,
 opacas filomenas, tintas prognés,
 pomposos gallos, tórtolas menudas,
 cerezas, guindas, moras, higos, peras,
 madroños de un subido carmesí,
 albaricoques, priscos y velludos
 melocotones, rosas y peonías,
 hiedras, laureles, zarzas y jazmines,
 oscuros barcos en la mar oscura,
 sobre la mar mural tras de los vidrios,
 un mirador galante, un peinador
 para la reina.

¿Para quién?

El viento
 entra, sale, se va, vuelve, te toca,
 te hace volver el rostro: tejas, patios,
 huertos conclusos, un arroyo, un río,
 este monte feliz, esta agrupada
 confusión de la vida y la memoria,
 la reina que no está, las bellas frutas
 para la vista. Y pájaros sin canto,
 una mancha, un matiz: Melancolía.

[LA PRESENCIA LEJANA, 9]

Pasos

Cuesta arriba. Calor. La primavera vino, como se sabe bien que viene, con la despierta savia, con los días más luminosos, con las gemas prietas a punto de estallar y el progresivo cielo de cuanto vuela, polen, pájaro.

Cuesta arriba. Las nubes. En la nieve resbala un sol o musical o tibio. La fronda, con el viento, despereza vahos y aromas. Cautelosamente el agua gime en fuentes y en acequias, tal vez amedrentada por los trinos del ruiseñor.

Con el sudor, los labios se mojan de otra sed: saben a musgo, a muerte redimida, a otro deseo.

Apoyada la frente en la fresca tersa de una columna, la mirada busca un león, sus fauces, una lengua vibrante de agua que no cesa y canta como la luz, como las frondas, nítida y negada al rumor de tu agonía.

[LA PRESENCIA LEJANA, 11]

Patio de los leones

Un cielo azul, un horizonte quieto
—teja de barro, copa puntiaguda
de ciprés, filigrana de los yesos—
y el agua, el agua, el agua, el agua, el agua
—cruzaba un gorrión, cruzó una nube,
pasaron los vencejos, muere el día—
y siempre el cielo azul, el horizonte
quieto, la piedra gris incorporada
como león, como palabra hermosa
que da sentido y emoción al agua,
el agua en el oído, el agua al cielo,
a la vista, a la piel que la percibe
como aurora ofrecida hasta sus labios.

Hasta mis labios que dijeron: paz,
claridad, delicia, iguales a sus
nombres.

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

Nombres.

LOS LABIOS QUE SOÑARA

Para Jesús Martínez Labrador

La nieve estaba cerca y el granizo
aún pudo silenciar por un momento
—tan breve y tan intenso— los gozosos
—para nosotros— trinos y reclamos
de canarios y ruiseñores.

Vuelta
la mirada a los árboles floridos,
temimos por las frutas de mañana
mientras botón de hielo en la caléndula
de la belleza denunció los riesgos.

Era de azul y grises todo el cielo
con algún bermellón muy desleído
en su linde final y el verde tímido
de las primeras hojas contrastaba
aquí con el negror de los cipreses,
más allá transidos por las glicinias.

Era el invierno último y acaso
apenas la primavera iniciada,
en flor los amarillos
jazmines sin olor, las densas malvas
y las cidonias: a sus pies, violetas.

Era el atardecer de un día con nombre
de un añorado amigo y yo miraba
sobre el blanco papel —blanco y tan duro—
aparecer mi rostro por tu mano.

Y, al dibujar mis labios, vi la boca
de otro poeta amado que decía
mi silencio.

Un rubor que en sólo el alma
de quien sintió el hallazgo como halago

pudo arder, me abrasó:

Rosa de fuego

florida ante colinas aún nevadas,
hecha con la emoción de otras palabras
que ya puedo repetir como mías.

TESTIMONIO DE INVIERNO

A Rafael Pérez Estrada

También sonríen. Saben
también a frutas últimas, frutales
ellos y fruteados
para una gula que despierta
tarde, cuando su paso
los hace inalcanzables,
y nos dejan su aroma, otro deseo
que tampoco se cumple.

Entrevistos apenas, descuidados
por un mirar no atento, atento sólo
a la flor, a la aurora,
ellos, que son la tarde, los ponientes
cambiantes, sus colores, su quietud,
disimulado su vigor con grises,
con la primer nevada,
punzan como un recuerdo y nos malhieren
con la melancolía de lo no ocurrido.

Y son bellos también. Tienen la piel
suave, como fruta que se funde
con delicia en la boca y en las manos
deja la calidez de un tenue almíbar.

Hablan y nos subyugan sus ideas;
mucho tiempo después, tal lento oboe
meloso en los cristales de la escarcha,
evocamos sus timbres, su manera,
pero no conseguimos recordar
las melodías.

Y de aquel mensaje
que no supimos escuchar, una noticia
sombria le queda al corazón:
«Mañana, tú».

Colinas plateadas,

grises alcores, cárdenas roquedas,
por donde traza un río,
nuestra vida, su curva de ballesta
en torno a otro dolor, otra esperanza,
aun sin saber si acaso habrá un mañana.

El poeta espera una respuesta lejana. En la soledad de la página, manuscrita y acompañada de un armonioso cuidado gráfico, y aún más en la dimensión fría y estabilizada por la plantilla de la tipografía, el poeta busca retomar con fuerza sus palabras. Lanza un gesto. Invoca un vuelo del pensamiento amigo.

En efecto, el poeta expresa los impulsos de su corazón: aferra los momentos fugaces de la existencia, guarda celosamente en lo más íntimo aquellos movimientos imperceptibles que se le escapan a la mayoría y que a él mismo le resultarían extraños después de un breve momento. La poesía, como el hilo de seda en el que se ensartan las perlas del sentimiento, para conservarse y estar preparadas para adorar a una belleza viviente, para dar vida a un ser jamás imaginado. El poeta quiere gozar con esta existencia ilimitada, renovada, imprevista. Recoge sus sensaciones, las acaricia, las envía, y espera.

He aquí la respuesta. Que no puede ser de naturaleza ilustrativa: otro, hubiera llevado mejor la exégesis sobre los dichos y las visibles penumbras de las palabras. Pero sí la respuesta del alma concorde: el resplandor de una imagen que, desde lejos, produce otros reflejos, devuelve sensibilidad de pensamientos, entre dos orillas de mar separadas y unidas por la historia: según el alternarse de los siglos. Antonio Carvajal me lanzó el desafío del tiempo en 1996, en vísperas de Navidad, cuando en un prefijado y benévolo acróstico me hablaba de *mirada atenta: si es sin sombras, mejor: porque el pasado es de la muerte nuncio y aliado, rejas levanta y vértigos inventa*, concluyendo el silogismo con algo de desafío: *comprende que a quien es punta de lanza, adarga opuesta ostente horror obsceno...*

No, el exquisito soneto terminaba aquí, sin embargo la suspensión del pensamiento era la misma lógica del poetizar: si eres punta de lanza, si quieres *arriba alçar Colada*, heroicamente vivir y conservar, debes responder, sentir el reto de la dificultad que se te propone. Y así busqué enseguida los papeles y escribí las memorias de aquella inefable *guapa* de ojos verdes que entrelazaba figuras retóricas, de aquella memorable *parra* en la tierra de los cantos blancos, de la toponimia sugerida con novedad inesperada en Leuke odeia, la tierra de los Cándidos Cantos, como la Leuconoe horaciana. Y en mi papel de Polonio, el poeta incitaba las metáforas, regresaba a Granada, derramaba bálsamos beatos de *marinero en tierra* para sublimarse en el aforismo repetido miles de veces en los muros de la Roja de los Nazaríes: *Wa la ghali ill'Allah...*

De nuevo suspensiones, recuerdos que, conservados entre papeles, se hacen añicos porque han sido conservados y no han sido devueltos de inmediato al fraterno poeta. Y así, tras más de un lustro de silencio, ocupado en miles de costumbres insustanciales de una vida gris, vuelve la palabra, resuena la respuesta, anunciando el efecto de un *Testimonio de invierno* que quebraba el silencio y reclamaba comprensión.

La poesía y la técnica de Carvajal, que son una misma cosa, exigen una búsqueda. Son una propuesta programática para entender lo que encierran los versos, para saborear, como el primer fruto del Jardín, lo que se esconde entre el verdor y que no se muestra a los demás. Buscas el artificio secreto, escuchas la melodía oculta, intuyes la imagen que sólo se revela a pinceladas. Búsqueda memorable, que envuelve a quien lee en un cenáculo de otros tiempos: perceptible a enormes distancias de lugares y fechas, pero cercano entre la proximidad de afectos y de sensibilidad. Qué solitario te sientes buscando el hilo de oro que ata la *Silvestra de sextinas*, cuando sabes que recorres un camino ya descrito por Arnaut Daniel, maestro de *trobar clus* difundido en el ritmo: *Ben conose ses l'art d'escriure / que es plan o que es comba* (IV, 41-42); voz de Provenza equidistante del canto andaluz y del canto sículo de los últimos Aglabitas.

Inmóvil ante imágenes que te han precedido y en las que otros artistas han encontrado su propia respuesta (y sus nombres se confunden y se cruzan en un ágape que no conoce límites), buscas las repeticiones rítmicas que la página niega: *mira los valles... aunque rivalice con ellos el ventalle... aspira los aromas de las calles*: y luego nada más, pero el *carmin celeste de la lluvia* te hace intuir que una sextina puede ser un descubrimiento mental de sonidos sin correspondencia silábica. Y sin banales costumbres librescas: porque el autor niega el número de las páginas, y como los antiguos aedos, para recordar los pasos, te ves obligado a volver la vista a los recuerdos, contraseñando las palabras con las imágenes al frente: los versos para Ana de Jesús, la esbelta figura de Jesús Conde.

* * *

Los versos de Antonio no pueden leerse como una secuencia estilizada de pensamientos ritmados: deben percibirse como una pre-

gunta a la que dar respuesta inmediatamente, con la gratitud del que descubre que sale de sus propios sentimientos. El *Testimonio de invierno* y la pregunta esperada a mis sentimientos: no es el himno alegre a la primavera que salpica constantemente las páginas de los Cancioneros, sino, como para el Dante ansioso del frío mármol de una mujer-piedra, llegado al *punto de la rota* dominado por *quel pianeta che conforta il gelo*, un paisaje algente en el que palpita la vida. La vida que ya en el verso el diálogo anima con aquella especie de *antilabè* que parte el verso en dos o tres voces, que contrasta en los ánimos del pensamiento, en un análisis del *yo* que en realidad es un *nosotros*:

Lloraba contra el muro.
Contra el muro
dejó caer las lágrimas.
Caía
porque creyó.
Crejó.
Se deshacía
el muro con sus lágrimas.
Oscuro
es todo cuanto el hombre y su inseguro
proceder descubrieron: la alegría
incierta, como la melancolía;
no las puede explicar. (p. 24)

¡Qué mezquino sería escatimar en estas flechas de aflicción la imbricación de los versos y el perseguirse de las rimas! El autor, en cambio, ha orquestado conscientemente su melodía, disponiéndola en haces que resuenan en otra parte como marca la partitura. Ondas sonoras que resuenan y se despedazan, instando al lector a que lleve el compás, que marque la aspiración, que las sienta como suyas.

Y el ejercicio de sí mismo no sólo para la música del verso, sino, aún más, para la fuga de los sentimientos,

Mientras este es dolor, y del olvido
cuando el dolor se apaga y nos orea... (p. 25)

¿Es, quizás, dolor el que nos invade cuando nos enfrentamos a la idea de la muerte? ¿O más bien la certeza de un final, alcanzado con la serenidad del sabio?

*¿qué esperas de tu soledad, qué esperas
de tu infinito gesto de piedad,
bermejo el pecho, azul el cielo, rota
por un puñal de sol entre silencios?* (p. 25)

Una vez más, una pregunta que suscita sensaciones y reclama respuestas. Y la pregunta puede incluso expresarse en un lenguaje no humano.

*Blancas palomas, pardas abubillas,
gallardos francolines, codornices
cautas, perdices rojas, tibios gansos,
diminutos policromos jilgueros,
opacas filomenas, tintas prognés,
pomposos gallos, tórtolas menudas...* (p. 31)

no son las voces de un aviario caprichoso, sino las resonancias infinitas de una naturaleza festiva: encontramos el *bolboli* persa, la resonancia petrarquesco-ovidiana, los colores de una mañana sonora, como todas las mañanas sin manchas de chatarra humana: y cuando estás lejos, cuando no puedes más que recordar esas voces de fiesta sin escucharlas, el desaliento se apodera de ti:

una mancha, un matiz: Melancolía.

¿Triste? No, porque el verso te recuerda aquellos sonidos alegres que ya no están presentes, te invita a esperar un amanecer aún por llegar, y que hasta en la oscuridad de un cielo cubierto de nubes logras vislumbrar en las primeras luces de oriente.

Y cuando llega el dolor, directo, amargo —de más está explicar el porqué— sientes próxima a ti un alma que espera

*en aguas quietas verdes la promesa
de un paraíso: el cielo de la aurora...* (p. 32)

Sí. El frío del invierno, la amargura de la soledad, es para quien vive el momento del recogimiento, de la conciencia de poder mirar con serenidad a la vida: apreciarla, perfilar sus límites sin vana superficialidad.

Y cuando llega la estación, ya has preparado en tu pensamiento su carro triunfal, participas de ella como creación tuya, porque la has adornado en los salones del invierno:

*Cuesta arriba. Calor. La primavera
vino, como se sabe bien que viene,
con la despierta savia, con los días
más luminosos...* (p. 34)

No abandonarse al gozo insensato, sino comprender sabiamente el diálogo de luz y oscuridad:

*hablaba de la luz
pero su mano dibujaba sombras
tal vez surgidas para ser la luz...* (p. 48)

Saber, conocer, desear saber aún más. ¿Pero el qué?

Que la vida, el apreciar las cosas es exaltación sublime, y tal vez la única de las actividades humanas que hace a la existencia digna de memoria, y no una absurda contabilidad del debe y el haber, con resultado cero, decretada por la muerte.

El sentido de la vida no lo determinan las reglas de la gramática. Oyes estas palabras dirigidas a *un cielo azul... copa puntiaguda / de ciprés, filigrana de los yesos / y el agua, el agua, el agua, el agua, el agua...* (p. 36)

¿Iteración retórica? También. Pero, sobre todo, variación intencionada del sonido y del sentido sobre una misma sustancia sonora. El primer elemento, *el agua*, se percibe como algo distinto del segundo: no en el sonido, sino en la intencionalidad, en la tonalidad, que se torna insistente en el tercero, pertinaz en el cuarto, afirmación concluyente en el quinto. Una partitura que interpretar, mientras en el líquido elemento, como la blandura aterciopelada sugerida por Mallarmé a Debussy, varían corcheas multiformes sobre una frase ligera propuesta como tema conductor. Lo sabe el Poeta, que se lanza a un clásico poliptoton con una invitación a cantarlo en las infinitas refracciones que permite un prisma sonoro:

Claridad desde el agua sobre el agua

*por el agua hacia el agua para el agua
contra el agua hasta el agua. El agua. Nombres. (p. 36)*

¿No es éste un motete cerrado por la voz persuasiva del violonchelo sobre un tema cada vez más dilatado, curvado, realzado por la pausa final y por el último y casi inesperado acorde?

Así lo percibo yo, mientras la memoria corre hacia aquel *Patio de los leones* que ha sido el punto de partida, pero que puede reflejarse en todos los *scherzos* acuáticos de los mármoles más lejanos: desde los de Bernini en Piazza Navona, hasta los fríos surtidores del Rockefeller Center, el velo inagotable de llanto que el Amenano derrama a los pies del Etna, bajo la estatua acariciada por el cincel de Tito Angelini.

Retomamos el camino invernal, una *Winterreise* que no se sobrepone a la de Schubert, sino que la sobreentiende, en un salto de siglos y de artes (tampoco entonces la poesía de Wilhelm Müller era un simple punto de partida) que encuentra el calor en el hielo, inventa la alegría duradera de Saturno

*De aquella lid sin luz quedóle un hielo
de bello nombre y dura huella: hastío... (p. 45)*

Y, repentinamente, incumbe el cándido manto de la nieve:

*La nieve estaba cerca y el granizo
aún pudo silenciar por un momento
tan breve y tan intenso, los gozosos
para nosotros, trinos y reclamos
de canarios y ruiseñores... (p. 50)*

Cambiando incluso los signos de puntuación, como si fuesen indicaciones anagógicas para un pianista que, a su modo, las interpreta o atenúa. Porque todo el canto es refracción de música, y el poeta la sugiere (también él oye resonar ese violonchelo de notas violadas como una sombra que envuelve un fuego secreto):

*Oigo a Beethoven — suyas
son estas variaciones para piano
y violoncelo sobre un tema
de Haendel en el Judas Macabeo... (p. 52)*

Es nuestro círculo de amigos: compositores que se interpretan recíprocamente, lectores que transcriben en palabras el significado del canto, palabras que resuenan en el margen de la página y vuelven a ser el punto de partida para una respuesta: la lectura puede continuar durante estaciones enteras, como aquella oda de Horacio, "Vides ut alta stet nive candidum Soracte", que nos acompaña a todos sin perder el ímpetu inicial de una lectura clásica que transcribir en cuaderno de las citas. Y sobre las variaciones de

*Tal lento oboe
meloso en los cristales de la escarcha*

del que

*evocamos sus timbres, su manera,
pero no conseguimos recordar
las melodías* (p. 54)

nos sumimos en el suave silencio de este invierno poético: tras haber indagado en nuestro ánimo y haber encontrado esas fuerzas que ignorábamos, casi perdidas

*por donde traza un río,
nuestra vida, su curva de ballesta
en torno a otro dolor, otra esperanza,
aún sin saber si acaso habrá un mañana... (55)*

Traición de un lector: el poeta ha puesto un punto final y conclusivo a su lírica que lleva el título del libreto. Yo triplico el compás, como una suspensión del alma, como una espera de algo más, como si la última nota interpretada resonase aún en el espacio. Porque a mi alrededor el sonido continúa, me acompaña en las mañanas frías cuando lo que depara el futuro próximo parece inextricable y casi sin un fin. Pero aquellas notas que flotan en el aire inmóvil aseguran que la aventura tiene sentido, que hasta en lo amargo hay algo dulce, que la soledad es alcanzada por otras presencias. Don de la poesía. Existe un testimonio, incluso del invierno.

SILVESTRA DE SEXTINAS

Selección y estudio por
GENARA PULIDO TIRADO

LECTURA DEL PAISAJE

Para Antonio Colinas

Los que nacimos lejos de las aguas
totales, los que en tierra fuimos llamas
con la interrogación de nuestros cuerpos,
los que supimos de la aurora un día
como un trigal ardido, ¿cómo vemos
el mar, la mar, su oscura luz transida?

Su oscura luz, la hirviente sal, la orilla.
Siempre en la orilla estamos, aunque finja
nuestro cuerpo flotar en la mar plena,
aunque finjamos entregarnos, aunque
el sol nos tome y, duros, nos abrase
y, ascua en las llamas, vibre y nos encienda.

Jamás seremos de la mar. La huella
que no se imprime nos perturba y queda
como no dado el paso que se borra.
No es de la mar, sino de tierra firme,
la palabra insegura que se escribe
sobre papel azul y sin memoria.

¿Qué sabemos del mar, cuando las rosas
nos tientan? ¿Qué sabemos de la gloria
de un sol multiplicado en las espumas?
Algo sabemos: que la tierra calla,
que calla el sol y callará la luna
y callarán por nuestra sed las aguas.

Y un día descubrimos que no sacia
el mar la sed, y por nosotros clama
el arroyo que supo nuestros labios.
Tú y yo sabemos de la orilla fresca
que no es de arena, mas de tibia yerba,
que no es de luz, sino de sombra y árbol.

¿Es la tierra o el mar nuestro descanso?
¿Las olas o el trigal el cierto espacio
donde escribir podemos el poema?
Imágenes los dos de la poesía,
el inestable mar, la tierra quieta,
cada cual con su acento y con sus rimas

y sus silencios largos: los silencios
que llena la amistad con los recuerdos
que van y vienen sin colmar la vida.

SECUENCIA DEL SENTIDO

Para Ana de Jesús, ahijada mía

Ojos, azules, cielo, mar, arcángeles.
Ábrelos sin temor: mira los valles,
las montañas, los ríos, todo el aire
poblado de jilgueros, de palomas,
de estrellas en la noche. Ábrelos, ábrele
tu corazón al flujo de la aurora.

Oye, a la par, los trinos de las aves,
el rosigar de los arroyos aunque
rivalice con ellos el ventalle
de los chopos gozosos. Oye y goza
la delicada lluvia en los cristales,
el roce de la brisa con la rosa.

Aspira los aromas de las calles
recién regadas; del jardín fragante
distingue cada flor y, cuando pases
por los prados abiertos, huele, toma
la débil brizna, el fruto: huele, y dales
un lugar preferente en tu memoria.

Saborea los frutos; cuando acabes
con ellos, paladea el denso aire
de las tahonas viejas, donde nacen
los dulces dulces, las golosas tortas,
los blandos bollos y los blancos panes.
Rocen tus labios de agua clara copa.

Y toca. Que tu piel sepa el suave
marfil de aquella frente y el plumaje
de pájaros, vilanos, nubes, ángeles,
los pétalos sin sed de la magnolia,
los pechos encendidos de la tarde,
el pulso enamorado de las horas.

Que las horas te den su melodía.
Que en el carmín celeste de la lluvia
descubras el placer de luces íntimas
mas allá de las nieblas del sentido.
Que yo te vea y oiga como música,
que yo te toque y huela como fruta,

que tú corones con tu luz mi vívido
afán de luz, aquí en la tierra, tuya,
mía, de todos:

Luz, sabor del paraíso.

RELACIÓN DE LA AURORA

Para Antonio Hernández

Pero el acero no es carmín de aurora,
ni los labios que buscan un arroyo
limpio donde saciar con sed el cielo
pueden formar rosada la palabra
que intente dar certeza o luz futura:
paz en el corazón, fuego en las manos.

Sólo acero en las sienes y en las manos,
como aquel duro pensamiento, aurora
negada a toda plenitud futura.
Aurora que no es sangre en el arroyo,
sino trazo de tinta y, pues palabra
de horror, encuentra labios en el cielo

que la niegan también. Negado el cielo,
imposible el amor, sucias las manos,
indigna de otros labios la palabra,
¿qué esperar en las nieblas de la aurora
sino la fiebre de un negado arroyo
y una constante soledad futura?

Soledad, soledad, selva futura
que impide ver la mutación del cielo,
su imagen irisada en el arroyo,
la huella de otra vida en nuestras manos,
el rubor de unos ojos con la aurora,
los labios donde ardía la palabra

soledad. Soledad de la palabra
que no tendrá jamás boca futura
que la pronuncie, ni rosada aurora
con trinos entre ramas ni en el cielo
aquella dulce música que manos
invisibles tañeron como arroyo.

Soledad como el agua de un arroyo
neutra en la luz, que no suena a palabra,
que el calor y el color borra a las manos
sumergidas en ella, plenitud futura
que cubrirá de acero todo el cielo,
que colmará de lágrimas la aurora,

soledad, soledad, calvero, mundo.
Corazón en la daga, que el arroyo
lleva como palabra a la futura
aurora que ha deshecho todo el cielo
como un cáliz de sangre en nuestras manos.

CERNUDA EN LOS INFIERNOS

Égloga Entre la multitud, un solo rostro.
 No mira, pero ve. Tal vez las luces
 de la ciudad lo turban. Pero brilla.
 Es delgado y feroz, aunque no miente.
 Así desnuda un alma con sus manos,
 oculta un cuerpo así mientras lo sueña.

¿O acaso el solitario apenas sueña
 porque lleva en el alma impreso el rostro
 que nunca fue regalo de sus manos,
 mas melancólico tormento? Luces
 de más allá lo llaman. Un sol miente,
 y entre dos noches su promesa brilla.

Elegía Solo en la noche como luna brilla,
 como silente luna que no sueña
 y sabe que su luz la vida miente.
 Tan sólo al mundo muestra medio rostro,
 hurtado a la verdad, parco de luces,
 negado a la caricia de otras manos.

Manos de sombra, equivocadas manos
 sumergidas en luna que no brilla,
 manos que asir quisieron otras luces,
 la luz de un cuerpo que, entregado, sueña
 y; ante el espejo opaco de otro rostro,
 un alma ofrece que, desnuda, miente.

Oda No se busca el amor. El hombre miente
 aunque muestre las llagas de sus manos
 y la pasión le encienda el negro rostro.
 El hombre es piedra yerta y nunca brilla,
 arrojado al azar de quien lo sueña,
 voluble de colores, no de luces.

Sólo apariencia el hombre, sin más luces
de sí que un ascua entre ceniza. Y miente.
Miente con la verdad: no duerme, sueña,
hijo no del amor, sí de sus manos.
Porque es opaco y su dolor no brilla,
como el infierno en que encontró su rostro.

Infierno: rostro. Y en aquellas luces
donde muere y no brilla, donde miente,
huye las manos del amor que sueña.

FORMA DE LAS HORAS

A Pedro Garcíarias

No sabemos de quién será mañana
la luz que, si mordida, es la manzana
que del edén nos vuelve la memoria
ni sabemos si habrá manos piadosas
que donde ardió el amor pongan las rosas
y donde hubo esperanza hallen la gloria.

Sabemos, por el alba y por la fuente,
que si una sombra por la blanca frente
cruza, tal vez la sombra es de la nube
que a la sed de la tierra sus promesas
puede cumplir o escapa a las ilesas
centellas de la noche y sube, y sube

como ilusión, como suspiro o sueño,
y luego, recordada de su dueño,
vuelve a la sed del mar que la reclama.
Y el corazón se llena de un rocío
que es para el alma como al aire el pío
del ruiseñor que a su pareja llama.

Llama de amor, llamada del deseo.
Así se enciende el alba, así el rodeo
del sol se cumple exacto cada día,
mas aquella certeza que promete
se vuelve llanto o siesta o nos somete
a una dura lección: melancolía.

Melancolía de la flor cortada,
de la certeza de no saber nada,
y las duras lecturas de tinieblas;
a la par, gozo lento de los besos,
canción de lucíferos inconfesos,
constante sol encima de las nieblas.

Y no saber si, abierta la ventana,
entrará en nuestro sueño la mañana
o la luna señora del olvido,
y no saber si habrá una mano cierta
que con calor nos guíe hasta la puerta
de algún jardín buscado o prometido

mientras su pecho el corazón enciende
como el pájaro leve que se extiende
para cubrir con su plumaje el nido.

UNA VIDA DE POETA

Para Enrique Martín Purdo

No es el poeta un Sináí —lo siento,
Hugo admirable—, ni Moisés el viejo
—lo lamento, amigo mío y maestro
Aleixandre—: es David, David el yerto,
gélido por la edad, triste y sin sueño
en el desierto de su soledad.

Atrás quedó la cítara gozosa,
la joven voz, la disparada honda,
la recia mano que impulsó la historia;
atrás la felicísima salmodia,
el cuerpo tenso hacia otros cuerpos: toda
la fuerza, todo el mal, y todo el bien.

Es triste verlo abandonado. Era
la gloria de su pueblo, la diadema
de la gloria de Dios, la voz más bella
que dio forma al fulgor humano, y queda
como una sombra de sí mismo, en vela
y sin saber cómo será su fin.

Y un cuerpo virgen, plácido, a su lado,
de ardiente piel y de agradable tacto,
duerme y le da calor: por todo el ámbito
se expande el dulce aroma de su cálido
vientre desnudo, terso, descuidado,
como en su ramo esplende intacta flor.

De flor vestido un hijo; aquella hija
de sus ojos, sin flor; la antigua cítara,
colgada de los árboles. La limpia
aurora, en su retiro, lo ilumina
insomne, viejo y solo, y se deliza
disfrazada de sol por el azul.

Por el sereno azul de la mañana
ved al viejo David: melena blanca,
ojos hinchados, floja la palabra,
temblorosas las manos, las espaldas
curvas y la memoria extraviada
en un difuso ayer. La poesía

que nos fijó su imagen, lo ha dejado
solo, también.

Miradlo, y respetadlo,
y recubrid su torpe desnudez.

Silvestra de sextinas es una obra publicada por primera vez en los cuadernos de la Librería Hiperión en 1992 y recogida posteriormente en *Columbario de estío* (Granada, Diputación Provincial, 1999, pp. 135-162). Los poemas seleccionados para la antología son: "Lectura del paisaje", "Secuencia del sentido", "Relación de la Aurora", "Cernuda en los infiernos", "Forma de las horas" y "Una vida de poeta".

Silvestra de sextinas es un libro que presenta una meditada estructura según la cual la obra se divide en tres partes que incluyen tres poemas cada una y presentan, además del simbolismo propio de los números tres y nueve, claras resonancias religiosas ya que los tres apartados se corresponden con tres partes de la misa.

Las "Prosas", título de la primera de ellas, es la parte de la misa que se canta o se dice después del aleluya. Está constituida por las lecturas y los sermones, pudiendo ser cantados estos últimos. No es extraño, pues, que el primer poema incluido se titule "*Lectura del paisaje*" o que "Secuencia del sentido" contenga una bendición.

El "Canon", título de la segunda, es la parte de la misa que va del *Te igitur* al *Pater Noster*, esto es, después de las lecturas y hasta el Padre Nuestro. Pero canon es también el conjunto de normas según las cuales se seleccionan determinados textos a través del tiempo —por la crítica literaria, en la enseñanza, etc.—, conforme a unos concretos factores estéticos e ideológicos que se aplican a las obras de arte para establecer así las que han de gozar de aceptación general —institucional— y por tanto pervivir en el tiempo y las que, por el contrario, se condenan al olvido. Por eso los tres poemas de esta parte tienen como temática el arte: la poesía en los dos primeros, la arquitectura en el tercero; se trata de revisar la creación artística desde el presente ("Jardín de los poetas"), el pasado próximo ("Cernuda en los infiernos") y el pasado remoto ("Fervor de las ruinas"), siempre en función del hombre que es el que la contempla, el que la salva o la condena.

Las "Formas" son las palabras rituales que se aplican en misa a la materia de cada sacramento integrando la esencia de éste. La sagrada forma es la hostia destinada a la comunión de los fieles; se refiere, en consecuencia, a la eucaristía. El primer poema, "Forma de las horas", no sólo alude a esta parte de la ceremonia religiosa, sino también a las horas canónicas, esto es, las diferentes partes del oficio divino distribuidas según las horas del día. Está presente asimismo la misa del alba, parte del día que el poeta retoma en distintos puntos y sobre los

que vierte distintos significados (“Alcores claros” o “Relación de la aurora” en la primera parte) puesto que, en tanto que amanecer, puede implicar esperanza, pero también la negación de la esperanza cuando no cuenta con palabras que la digan.

Obra de madurez, *Silvestra de sextinas* es un libro breve pero denso y selecto, en el que la maestría del poeta se pone al servicio de una poesía cuyas coordenadas fundamentales vienen ya dadas por los libros anteriores. Desde el título mismo se anuncia el carácter de la obra: *silvestra* por la presencia y espesor de la naturaleza, *sextinas* por la forma poética empleada, *silvestra de sextinas*, en fin, sintagma sonoro que nos avisa de que en el ámbito del sincretismo de las artes tan frecuente en la poesía carvajaliana en esta ocasión la música va a pasar a ocupar un primer término, hecho nada extraño si consideramos que gran parte de la complejidad y sonoridad que se le atribuye a la sextina viene dada por el peculiar uso de la rima presente en ella, rima cuyo protagonismo marca esta forma métrica desde sus inicios.

En efecto, de origen provenzal, se atribuye la invención de la sextina al trovador Arnaldo Daniel, de fines del siglo XII, la introduce en Italia Dante y extiende su uso Petrarca, que la utiliza en nueve poemas de su *Cancionero*. Esta forma poética va a tener un gran auge con los poetas petrarquistas del XVI. En España se considera que su mayor cultivador fue Fernando de Herrera, seguido de otros autores como Montemayor o Gil Polo. A finales del siglo XVI y principios del XVII la utilizan Cervantes en la *Galatea* y Lope en tres comedias anteriores a 1604; Góngora y Quevedo nunca la usaron. En contraste con este vacío en la práctica poética, los preceptistas de la época sí dan cumplida cuenta de este tipo de poema del que ofrecen una definición acompañada casi siempre de algún ejemplo. Es el caso de Sánchez de Lima, Díaz de Rengifo, Luis Alfonso de Carvallo o Caramuel. La estructura de las estrofas no siempre es idéntica en la teoría de los diferentes autores, como tampoco lo fue con anterioridad en la práctica poética, pero estos preceptistas marcan claramente los rasgos fundamentales que la definen: poema formado por seis estrofas de seis versos cada una, la mayor parte de los casos en endecasílabos, y un envío o remate de tres versos. La distribución de las rimas presenta una gran complejidad, aunque no siempre es idéntica. Por su mayor frecuencia y cultivo se ha venido considerando en las métricas más extendidas que el esquema propio de la sextina —el herreriano— es el siguiente: ABCDEF, FAEBDC, CFDABE, ECBFAD, DEACFB,

BDFECA. A esto hay que unir que las últimas palabras de los primeros seis versos se mantienen constantes en todo el poema y suelen ser sustantivos bisílabos, y además que en el envío final las seis palabras de la rima tienen que repetirse dos en cada verso.

Es comprensible, pues, la desconfianza, cuando no los serios reparos, que ha despertado este tipo de poema calificado por Menéndez Pelayo de "composición ingrata" y no usado por nuestros grandes poetas barrocos, cuyo virtuosismo nadie cuestiona. Uno de los principales peligros que engendra la sextina es sin duda que deje al descubierto un convencionalismo y una maestría técnica que pueden ir en detrimento de la efectividad poética de una forma métrica rigurosa, esto es, la poeticidad que surge de todo buen poema más allá de la maestría formal o de un determinado contenido lírico, poeticidad que sólo puede proceder de la composición considerada como unidad superadora de cualquier distinción artificial como la de fondo y forma. Quizá por ello desde principios del siglo XVII desaparece casi por completo de la literatura española (aunque no de la italiana). Ahora bien, no podemos ignorar que la sexta rima o sextina real sí se cultiva en el siglo XVIII (Moratín, Iriarte, etc.), siglo XIX (Duque de Rivas, Zorrilla, Avellaneda o Núñez de Arce) y siglo XX (Gerardo Diego o Rafael Alberti). La llamada sextina romántica, que presenta numerosas variaciones y se produce la mayor parte de las veces al trasladar la antigua sextilla paralela a los versos italianos, también tiene una presencia importante en nuestro país.

En esta trayectoria histórica la *Silvestra de sextinas* de Antonio Carvajal adquiere sentido propio que supera con creces la difícil prueba que supone el uso de esta forma poética ya que para su autor la utilización de las más complejas formas métricas nunca ha supuesto problema alguno, de todos es conocida su gran habilidad en este ámbito. El reto para Carvajal no es formal, sino poético en sentido global, como en el resto de su producción poética. Podemos afirmar que el juicio que vertió Caramuel en su *Rhythmica*, vigente durante siglos, exige ser completado a partir de la obra carvajaliana: "Si la nobleza ha de medirse por la dificultad, la sextina es la más noble de todas las estrofas; si se ha de medir por su rareza, entonces también le corresponde la primacía sobre todas las clases de canción". Ni que decir tiene que a la dificultad y rareza hay que unir, como venimos diciendo, la poeticidad más auténtica y sincera de un poeta que usa a finales del siglo XX una forma poética que, no por abandonada, deja de ser,

como otras muchas, eficaz vía de creación lírica arraigada en esta época, pues las sextinas de Carvajal no son ya fatuo juego de rimas o vacío virtuosismo métrico sino vía de expresión de una concreta concepción del mundo que se centra aquí fundamentalmente en la naturaleza, la creación poética y los resortes que rigen la vida.

La estructura de la sextina, respetando los fundamentos heredados de la tradición, se altera. Las rimas adquieren disposiciones variadas en los distintos poemas que forman el libro. A modo de ejemplo, podemos recoger aquí el esquema presente en los poemas seleccionados:

“Lectura del paisaje”: AABCBC, CCDEED, DDFGGF, FFGAGA, AAHDDH, HDCDC. “Secuencia del sentido”: AAABAB, AAABAB, AAABAB, AAABAB, AAABAB, CCCDEE. “Cernuda en los infiernos”: ABCDEF, FAEBDC, CFDABE, ECBFAD, DEACFB, BDFECA. “Forma de las horas”: AABCCB, DDEFFE, GGAHHA, GGBDDDB, AAFGGF, AAHFFH. “Una vida de poeta”: AAAAAB, CCCCCD, EEEEEF, GGGGGH, IIIIJ, KKKKKL. Sin entrar en un análisis métrico exhaustivo, que no podría obviar la especificidad del endecasílabo, el envío final con sus distintas variaciones —no siempre es terceto ni aparece, como manda la preceptiva métrica— o el peculiar uso de acentos, pausas, etc., vemos que, entre los poemas seleccionados, sólo “Cernuda en los infiernos” mantiene el sistema de rimas considerado clásico y característico de la sextina, lo que no quiere decir que en el resto de los poemas tenga una distribución caótica o arbitraria, como puede deducirse claramente de los esquemas expuestos. Se trata de una distribución nueva que en algunos casos está emparentada con la sextina romántica, no con la renacentista, como es el caso de las estrofas del tipo AABCCB que aparecen junto a otras en “Lectura del paisaje” o “Forma de las horas” en arte mayor y que en nuestro siglo XIX podían darse con versos de arte menor (heptasílabos) intercalados en la 3ª y 6ª sílabas o en la 2ª y 4ª. El joven Rubén de *La nube de verano* utilizó el esquema AaB CcB que sin duda conoce nuestro poeta.

Por otra parte, en Carvajal tampoco se mantienen constantes las últimas palabras de los últimos seis versos, ni son sustantivos de dos sílabas, ni en el envío final se repiten necesariamente las seis palabras de la rima de dos en dos. Todos estos son elementos que explican la modernidad de la sextina carvajaliana, aunque no son los únicos. La sonoridad de la que hablábamos antes no sólo procede de la rima, y lo

que es más, en algunos poemas hay otros recursos que por la intensidad de su uso destacan sobre la rima. No hablamos únicamente de aliteraciones sino de repeticiones, enumeraciones y paralelismos que desde las teorías de Jakobson sobre la redundancia en poesía y en España de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño no pueden ser ignorados en tanto que son definitorios en muchos casos de la modernidad poética. Veamos algunos casos significativos.

Repeticiones:

“Su oscura luz, la hirviente sal, la orilla”, en “Lectura del paisaje”;
 “Algo sabemos: que la tierra calla,/ que calla el sol y callará la luna/
 y callarán por nuestra sed las aguas” (*ibidem*).

Enumeraciones:

“...tahonas viejas, donde nacen/ los dulces dulces, las golosas tortas, /
 los blandos bollos y los blancos panes”, en “Secuencia del sentido”;
 “...el plumaje/ de pájaros, vilanos, nubes, ángeles, /los pétalos sin sed
 de la magnolia,/ los pechos encendidos de la tarde, / el pulso enamorado
 de las horas” (*ibidem*).

Paralelismos:

“No sabemos.....

.....

.....

.....

ni sabemos.....

.....

.....

.....//

Y no saber.....

.....

.....

y no saber.....

.....

.....,

en “Forma de las horas”;

“Que yo te vea y oiga como música, / que yo te toque y huela como
 fruta”, en “Secuencia del sentido”.

La hábil construcción de la sextina se observa, por poner un caso más, en “Secuencia del sentido”, invitación a gozar de la naturaleza y de la vida con los cinco sentidos de tal manera que la primera estrofa

se dedica a la vista, la segunda al oído, la tercera al olor, la cuarta al sabor, la quinta al tacto y la sexta es una bendición al ser que se incita al goce con el disfrute de esos mismos elementos para, en el envío final, desear que la luz de ese ser colme el ansia de luz del propio sujeto poemático.

En otro nivel, el uso de los adjetivos, en su mayor parte antepuestos al sustantivo, pero también pospuestos, es muy abundante y llega a constituirse en un recurso fundamental en unos poemas en los que la sensualidad y el deseo de describir minuciosamente naturaleza, situaciones y sentimientos aflora constantemente. Solo en el primer poema seleccionado podemos encontrar "aguas totales", "trigal ardido", "oscura luz transida", "oscura luz", "hirviente sal", "mar plena", "tierra firme", "palabra insegura", "papel azul", "sol multiplicado", "orilla fresca", "tibia yerba", "cierto espacio", "inestable mar", "tierra quieta", "silencios largos". A la plasticidad que otorgan estos adjetivos a los poemas hay que unir el frecuente carácter imaginístico de muchos de ellos. Y es que la metáfora, ya sea *in praesentia* o *in absentia*, a la manera tradicional fijada en la poesía renacentista o bien de carácter visionario y típicamente moderno es otro procedimiento sumamente productivo en manos del poeta; tres ejemplos son suficientes: "papel azul y sin memoria", en "Lectura del paisaje"; "luz, sabor del paraíso", en "Secuencia del sentido"; "infierno: rostro", en "Cernuda en los infiernos".

Sin duda la vida que cobran los elementos de la naturaleza es otro medio eficaz para transmitir intensas imágenes y también para dar vida a un mundo poético particular; así, "las luces llaman", "el sol miente" o "la luna sueña". Porque la naturaleza es el espacio en el que se desenvuelve la vida del hombre y también la actividad del poeta, el mismo poeta que se pregunta si es "el mar/ la mar" (Alberti al fondo) o la tierra el ámbito más idóneo para la creación, terminando finalmente por reconocer su vinculación a la tierra aunque ambos —mar y tierra— sean imágenes de la poesía, "cada cual con su acento y con sus rimas"; el poeta que en el goce de la naturaleza y los sentidos persigue la luz, "sabor del paraíso" y motor de la creación poética, pues la luz se vincula a la memoria y a la escritura; el que sólo puede ver el infierno cernudiano repleto de soledad y mentira en el ámbito de la mentira de la naturaleza y del hombre; el que vincula el paso de las horas al de los días y el tiempo y la incertidumbre del creador ante el futuro de su obra en una contraposición entre melancolía y gozo

con dos posibles fines: el jardín (tal vez el de Soto de Rojas) o el olvido. Sólo en "Una vida de poeta" la naturaleza cede su lugar a la descripción de un ser insomne, viejo y solo, David el yerto, que es el poeta, una vez perdida su función: impulsor de la historia, "la gloria de su pueblo, la diadema/ de la gloria de Dios, la voz más bella/ que dio forma al fulgor humano...". Visión dolorosa del final del poeta, visión desacralizadora, hasta la misma poesía le abandona; en contrapartida, sólo se pide la consciencia de su estado, el respeto y que se atienda a su indefensión.

En definitiva, *Silvestra de sextinas* es un libro que destaca, más allá del uso de una forma métrica que se cita en el mismo título, por la lúcida reflexión que presenta en torno a la creación poética y al hombre en un ámbito natural que parece ser el que lo rige todo. Desde la esperanza a la contenida tristeza, el goce de los sentidos ocupa un lugar preferente porque sin ellos no existiría ni vida ni poesía. A pesar de no ser una obra muy extensa, su pensada estructura y su carácter simbólico van acompañados de una abundante presencia de recursos retóricos variados (léxicos, semánticos y sintácticos), de los que sólo hemos citado aquí algunos por las limitaciones de espacio, pero que son más: aliteración, sinestesia, hipálage, hipérbaton, comparación, metáfora, prosopopeya, repeticiones, paralelismos..., sin que tales recursos entorpezcan en ningún momento la comprensión de unos poemas escritos tan sabiamente como el libro en su conjunto, dotados de unidad y sentido de principio a fin. Es, en suma, la obra de un poeta que, poseedor de una voz y un mundo propios, los plasma con la facilidad y naturalidad de quien lo domina todo. Y al fondo, casi siempre, en un autor que se niega a escribir poéticas en prosa, la poesía: su gestación y su fin, su presente y su futuro, y la propia plasmación que es, al fin y al cabo, la que se nos ofrece plena y sugerente.

MIRADAS SOBRE EL AGUA

Selección y estudio por
FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO

[RIMAS DE SANTAFÉ, 2]

Entre las formas del amor hay una
nutrida de palabra y leves gestos
que nace del azar y suele darnos
los mejores momentos

de expansión del espíritu. Si acaso
la mano lenta toca el otro cuerpo
amigo, la caricia es un descanso
como ese leve oro

que en alas de la brisa nos depara,
en horas de calor, benigno el cielo.
Y es esa placidez de la palabra
y ese pasar sereno

de las tranquilas horas conversadas,
de los dulces espacios de silencio,
lo que hace que las almas se penetren
de una luz sin secretos.

[RIMAS DESDE OTRA LUZ, 4]

Pocas cosas más claras me ha ofrecido la vida
que esta maravillosa libertad de quererte.
Ser libre en este amor más allá de la herida
que la aurora me abrió, que no cierra la muerte.

Porque mi amor no tiene ni horas ni medida,
sino una larga espera para reconocerte,
sino una larga noche para volver a verte,
sino un dulce cansancio por la senda escondida.

No tengo sino labios para decir tu nombre;
no tengo sino venas para que tu latido
pueda medir mi tiempo sin soledad un día.

Y así voy aceptando mi destino, el de un hombre
que sabe sonreírle al rayo que lo ha herido
y que en la tierra espera que vuelva su alegría.

[CORRESPONDENCIA, 7]

Si alguna vez perdiera la esperanza,
que es lo que ya me queda por perder,
no me dejes perder la noche quieta,
amiga mía, y acompáñame.

Si alguna vez perdiera la palabra,
que es hoy mi sustento, el solo bien
que me permite unirme a los que amo,
amiga mía, canta, y háblame.

Canta con esa voz que has aprendido
de cada arroyo y cada amanecer,
y tiéndeme tu mano hacia mañana:
Sálvame, amiga mía, sálvame.

[VÍSPERAS DE GRANADA, 4]

No sabía qué espada me acechaba. Me miraba en el agua y una gota de sangre casi negra comenzaba a cuajarse entre mis labios. Pudo ser una espada de blanca tersa carne, prolongación de un pecho ardido donde nunca me consintieron reclinar la cabeza. Agredido por dentro, o por la soledad o por el deseo, cada palabra fue una súplica. Y me daba en la voz como la brasa se da en llama. Porque también el fuego me acechaba. Y vio mi sangre consumirse, y sentí su inutilidad cuando aquellas manos, que a su calor se acercaron, fueron transportadas en sendas bandejas de plata a otro cuerpo de amores.

Porque alguien atizó ese fuego con espada. Alguien que me dejó un perfume vago, como el vacío de una caricia. Alguien que no me amó, pero me daba la limosna cicatera de una compañía breve y un saludo discreto. Alguien que fue una espada entre mis sueños.

¿Son así tus victorias, arcángel de las llamas, en las aguas?

EPITAFIO

Murió sobre mi pecho. No hay descanso
para quien tuvo un muerto entre sus brazos.

Tú, que me ves vivir, piensa que he muerto,
que lo que ves moverse es un silencio.

Un silencio que quise con mis labios
romper, pero mis labios ha manchado.

Sabe la muerte a labios sin sonido,
labios que nunca mojará el rocío.

Si pasas a mi lado, no te espantes,
sino reza por ti, para que nadie

te deje su estertor en las mejillas.
Y muere sólo de tu propia vida.

[SALMOS, 3]

Te busco en esta última mañana de verano, tan grata a los sentidos, con jazmines en ramas y en el suelo, y evoco tu dolor y tus gozos que pobremente fueron míos. Oigo el rumor del mundo, algo lejano, que no apaga ni mis pulsos ni mi respiración, y sé que vivo por tu recuerdo, porque tú me hiciste de ti, fruto de amor y de esperanza, y yo me sé nacido de ese amor hacia otro y de ese otro que se fundió contigo y sois mi vida.

Y ahora miro al cielo con mejillas de lluvia y en el azul que empañan leves nubes no distingo tu rostro y me faltan tus manos que crucé en gesto último de súplica y entrega, y alzo la voz, aun a sabiendas de que no puedes oírme, de que no volverás esos tus ojos misericordiosos a esta pobre criatura que tú hiciste, esta voz que te dice madre, no puedo perdonarte que me dejaras solo.

[PARÁFRASIS DE LAS SIETE PALABRAS DE
CRISTO EN LA CRUZ, 7*]

Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu.

Siempre te tuve en brazos cuando tú no nacías,
cuando tú no llorabas, fuente sellada y pura,
como tú me abrazabas, como tú me mecías
en el jardín cerrado bajo la noche oscura.

Yo niño entre tus brazos, pero tú no crecías,
sobre un mundo de insomnio sorprendida criatura,
pero tú no brotabas, pero tú no gemías.
Y sin embargo el tiempo tu cansancio inaugura.

Siempre estoy en tus brazos, noche que me recibes,
y hay un nudo pequeño y un pájaro salvaje
desde la rosa al llanto, desde el llanto al sollozo.

Siempre naces y mueres, siempre creces y vives,
pero estás en mis brazos sin cabellos ni traje,
pero estoy en tus brazos como al fondo de un pozo.

* Es el XXI de los POEMAS DE VALPARAÍSO, de *Tigres en el jardín*, con la única variante de la incorporación de la cita evangélica.

Aunque varias de las secciones de *Miradas sobre el agua*¹ se publican exentas en 1990 y 1991, es preciso leer este libro de 1993² como un conjunto sabiamente construido en el que predominan los clarososcuros y los tonos ya determinantes de *Testimonio de invierno*, un libro que en 1990 marcaba la inflexión de Antonio Carvajal en otra edad interior y en otra forma de enfocar la relación entre poesía y biografía, ya decisiva en la escritura posterior por más explícita, aunque nunca este poeta incurra en los aspectos anecdóticos que lastrarían el alcance de su palabra.

Se ha hablado (García de la Concha, 1993; Díaz de Castro, 1997; Chicharro, 1999) de *Miradas sobre el agua* como de “algo más” que un cancionero amoroso rematado por dos secciones —“Salmos” y “Paráfrasis de las Siete Palabras de Cristo en la Cruz”— que le aportan cierto sentido trascendente. Sólo es una cuestión de matices, pero ciertamente este libro podría verse mejor como un cancionero de ausencia y de dolor existencial compuesto por registros distintos de la voz del poeta, enmarcado por canciones de amistad en las partes I y V, y culminado por la dolorosa alegoría sacra de las partes VI y VII.

Poeta de la realidad, Antonio Carvajal sabe indagar en sus aspectos misteriosos y en sus esencias gracias a ese instrumento sensitivo con el que da energía creadora y variedad a sus imágenes. En este nuevo libro, por debajo de la intensidad sensorial y de la efusión de los afectos que iluminan el ámbito estético del libro —y también gracias a ellas—, el dolor de una ausencia, la melancolía y el desamparo existencial dominan el proceso de las siete partes de esta multi-forme elegía que son, alegóricamente, las “siete palabras” del poeta. Antonio Chicharro (1999: 34) ha subrayado con perspicacia la sugerencia que implica la fusión de las voces “entrecruzadas y contradictorias del poeta en su madurez, la angustiada y perdida y la esperanzada y abierta, la voz materialista y la voz sedienta de trascendencia, la voz de ecos existencialistas y la depurada voz que construye la salvadora

1. *Rimas de Santafé*, con scrigrafías de María Teresa Martín-Vivaldi, Granada, Diputación Provincial, 1990. *Rimas de Santafé (segunda serie)*, con dibujos de María Teresa Martín-Vivaldi, Madrid, Hiperión, 1990. Los Cuadernos de la Librería Hiperión. *Vísperas de Granada*, en *Poemas de Granada*, Granada, Ayuntamiento, 1991. *Paráfrasis de las Siete Palabras de Cristo en la Cruz*, en *Poemas de Granada*, Granada, Ayuntamiento, 1991.

2. *Miradas sobre el agua*, Madrid, Hiperión, 1993.

belleza verbal". De este entrecruzamiento resulta la dialéctica que aporta su tensión especial a lo que ya anuncia un título que, en plural, unifica las siete partes que componen el libro y, a la vez, mantiene la autonomía particular de cada una de ellas.

Gracias a la materia unificadora del mundo natural que la inteligencia estética de Antonio Carvajal salva siempre, *Miradas sobre el agua* sostiene la compleja dialéctica de desolación y energía afectiva, de una ausencia particular y múltiples presencias vivas, de las diferentes formas del sentimiento amoroso y la conciencia de la soledad interior, de las tradiciones literaria y religiosa y la identidad de la voz del poeta, de desengaño y de fe en la escritura, en fin. Una dialéctica que resulta necesariamente inconclusa: si el soneto que sirve de prólogo al libro viene a tamizar el dolor que contienen sus páginas más desoladas —*a ti, mi corazón, donde ya el duelo/ tiene menos poder que la alegría:/ Que a ti y a mí bendiganos el cielo*, las últimas palabras del último poema dejan a su protagonista "como al fondo de un pozo". Entre ambos polos se mueven las composiciones de este libro, uno de los más intimistas del poeta y también uno de los más directamente sentimentales, como evidencian estos versos delicados y memorables:

*No me preguntes por el sur ahora.
Con los ojos abiertos sólo veo
mis lágrimas borrosas, mientras giran
todos los astros.*

La cita de Santa Teresa de Jesús que sirve de epígrafe general especifica el sentido alegórico del título *Miradas sobre el agua* y orienta la lectura de sus siete partes: "Me paso mucho tiempo mirando el agua, y no sé qué es". Este no saber vinculado a una materia elemental de fenomenología poética tan compleja como el agua abre el espacio de la escritura a un recorrido desnudo por la conciencia interior ("mi rápida comparación de aguas y alma") en un continuo deslizarse desde la realidad a los afectos, tan importantes en la poesía de este autor. Porque se trata más bien de un agua simbólica más que de un elemento descriptivo que protagonice las imágenes: poco se nombra el mar, y el agua que brinda reflejos en ciertos poemas es agua en la tierra y casi siempre forma parte del lugar ameno privilegiado de Carvajal, poeta telúrico y aéreo.

En el fondo de esa conciencia interior, uno de los valores más sólidos lo constituye el protagonismo creciente de esas múltiples presencias vivas a las que me he referido: los amigos, la esencial compañía que introduce la realidad biográfica en el territorio de palabras de la invención poética. *Miradas sobre el agua* está dedicado a Fina Cabezas y a Antonio Callejas, entrañables personas que presiden el ámbito más íntimo de afectos de Antonio Carvajal, y abundan las dedicatorias a lo largo de libro, implicando con ellas existencias cercanas y poniendo nombres propios a ese colectivo amistoso al que se alude en el segundo poema del libro, "Entre las formas del amor hay una", quizá el que más intensa y bellamente fija este pilar imprescindible para sostener el edificio poético de nuestro autor:

*Y es esa placidez de la palabra
y ese pasar sereno*

*de las tranquilas horas conversadas,
de los dulces espacios de silencio,
lo que hace que las almas se penetren
de una luz sin secretos.*

Las catorce "Rimas de Santafé" que forman la sección I, dedicada a José Rodríguez Tabasco, despliegan los matices del discurso de la amistad, no sin antes establecer, en el nocturno del primer poema ("He mirado el hondo río de amplias compactas aguas"), el sentido primero del título del libro y también el estado anímico del que parten los poemas que siguen: "mi alma honda y amplia y negra y quieta y sorda y sola" que, sin embargo, deja entrar la vibración de la compañía: "Hoy en mi alma ha habido/ sólo un rumor de gozo muy lejano,/ sólo una voz para llevar el día/ a mayor soledad y agua más honda".

Entre la constancia del gozo efímero y la presión íntima del dolor de la pérdida, los poemas transmiten la contemplación de la vida y de la belleza a una diversidad de destinatarios siempre en segunda persona, ese ámbito privilegiado de la *filia* en el que Carvajal basa el bajo continuo del que tal vez sea el principal valor humano de su obra, en la busca del cobijo contra el tiempo y también en la celebración: "Y al alzar nuestros vasos,/ y al brindar por mañana, la vida perdurable/ ha puesto en nuestros labios una futura aurora" ("Aunque acosado por los montes del poniente"). Poemas como "Paseaba la Vega ayer con-

tigo”, “Cuando el tabaco en flor” o el lorquiano “Esta flor solitaria que te envío” sostienen con la intensidad del sentimiento hacia el amigo particular (no a la amistad en abstracto) la resistencia frente a la tristeza, a la precariedad de todo y a la muerte. Los tercetos de “Miré la honda miseria de los hombres” son quizá el mejor exponente de ello.

Breve cancionero amoroso, los catorce poemas de “Rimas desde otra luz”, la sección segunda de *Miradas sobre el agua*, sin dedicatoria, analizan el sentimiento amoroso a la luz del deseo, de la pasión, de la esperanza, más cerca ahora de la tradición petrarquista. En ese análisis el poeta formula, “con palabra heredada”, un proceso amoroso al que ilustran las imágenes del mundo natural —pájaros, sobre todo, y flores—, que exige por momentos un conceptualismo muy elaborado (“Nube del alma, muerte lisonjera/ a quien de soledad mide el abismo:/ ¿Será el amor la senda equivocada?”) y que culmina, en el último poema, un texto narrativo sobre el que se sostiene, en valiosa alegoría sobre la brevedad del gozo y la vida inexorable, la fe en el amor:

*Y ama la vida en otra vida y sabe
que esta gloria de amar no es sólo suya.*

Belleza material, aspiración a la plenitud, y la esperanza en pugna con el conocimiento se combinan en poemas como “O recoge en tu mano la brasa de este día”. La mirada extensa al mundo y la mirada interior alternan en la constatación de la belleza y la satisfacción posible para el amante: “Miré dentro de mí: Vi tu hermosura,/ mi paz. Y supe que la noche oscura,/ igual que el día, por el sol se mide” (“¿Qué ves en las horas de soledad”). “Duérmete ahora, sentimiento mío”, uno de los poemas más hermosos de esta sección, “Porque si tú aceptaras este ramo de rosas” o “Pocas cosas más claras me ha ofrecido la vida”, desgranar el sentimiento amoroso en una constante pugna entre la herida inevitable y la aspiración irrenunciable a la “exacta alegría”: “Tú, para quien yo quiero que la tierra se vuelva/ un jardín de cosechas perfectas, da a las rosas/ la lección permanente de tu lluvia segura”.

Culminando la sección, los poemas “Hoy entras en mi casa y en mi vida”, “Madrigal de invierno” I y II y “Te miro en mí. Te sé la luz más pura” elevan a su máximo expresivo el diálogo erótico: “No me abandones nunca, que asomarse/ a tu piel es la flor de mis sentidos/ y

abrazarte el fulgor de mi costado". Un diálogo íntimo, por otra parte, que no desplaza la conciencia de la colectividad humana en su vertiente más hostil al amor en esta alusión directa, única en el libro, pero suficiente:

*¿Y lo demás? ¿Y el sufrimiento, el asco,
el terror, la mentira,
la tortura moral, el hambre, el odio,
el rencor, las envidias?*

*Me parece, a tu lado, que les faltas:
que, apoyado en tu amor, todo se olvida.*

Los siete poemas de III, "Correspondencia", dedicados a María Teresa Martín-Vivaldi, vuelven al análisis del amor, pero objetivado en la experiencia ajena de una figura amiga. Con otra distancia exhorta al goce inmediato en un renovado *carpe diem*: "Goza cada color y cada aurora,/ porque irás madurando hora tras hora/ y hora tras hora lograrán mudarte" ("Porque es hermoso el reino del amor"). También el estímulo petrarquista dicta otro original soneto de amor y de amistad ("Amor, amor, detén tu planta impura") en el que el poeta exhorta al amor para que no hiera en el pecho de la amiga: "déjala en esta paz de su camino/ gozando breve brisa y tenue trino,/ y no me obligues a curar tu llaga". La reflexión sobre la inevitabilidad del dolor en el amor se generaliza en "Fosa común de pájaros y fuentes" con una precisa reminiscencia lorquiana: "Porque no es buena/ la vida, no: no es justa y no es sagrada/ para quien muerde el fruto de la ciencia.// Esa ciencia que nace de la pena/ de no verse mirada en su mirada,/ pedir amor y recibir paciencia".

El último poema remata la serie volviendo la atención sobre el propio sujeto poético. Cambia la estrofa (no es un soneto) y cambia el tono: es ahora el poeta quien se acoge a la protección de la amistad, expresa su propio desamparo ("Si alguna vez perdiera la esperanza,/ que es ya lo que me queda por perder") y subraya el papel de la escritura como vínculo esencial con aquellos que forman su mundo de afectos:

*Si alguna vez perdiera la palabra,
que es hoy mi sustento, el solo bien
que me permite unirme a los que amo,
amiga mía, canta, y háblame.*

El centro del libro lo ocupan los siete poemas de la sección IV, "Vísperas de Granada", dedicados a Antonio Jara y José Miguel Castillo, que es la sección más oscura y también la de métrica más variada, incluido un poema en prosa de ambiente surreal. La mayor densidad visionaria y simbólica de las imágenes de la naturaleza aporta misterio y hondura a estos poemas que cuentan entre los mejores del libro y que clarifican hasta qué punto el conjunto de *Miradas sobre el agua* va mucho más allá del simple cancionero amoroso. La expresión clara de las series anteriores deja paso aquí al extrañamiento de las ilusiones y a la conciencia de la desposesión de este peregrino en pos de una alegría que nunca es otra cosa que una quimera ("Hace días que el cielo"). Cunden la amenaza de la desposesión ("No me podrán llamar desventurado", "Tampoco tengo nombre"), la angustia onírica ("No sabía qué espada me acechaba"), la inquietud existencial: "Si este rumor oculto/ de sangre desatada/ no es el fin, ¿qué me espera?/ No, desde luego, el cielo;/ sí, para siempre, lágrimas" ("No sé esperar"). Como en la sección anterior, el último poema, el soneto "CanCIÓN de la ciudad" vuelve al precario papel salvífico de la escritura, en un homenaje a esos "faros" (con Baudelaire en el trasfondo) que son aquellos que nutren con la vida la palabra consoladora de la poesía, los que "cantan/ la vida por hacer y su belleza".

La sección V, "Elegías", como "Rimas desde otra luz", no tiene dedicatoria. Ambas componen lo que de cancionero amoroso tiene propiamente *Miradas sobre el agua*. Si "Rimas desde otra luz" reúne los poemas del deseo y la pasión erótica, "Elegías", desde su título genérico, canta la pérdida, una pérdida que adquiere su expresión más desolada en el poema "Epitafio", cuya originalidad y eficacia retórica radica en ser un epitafio por el amante que ha quedado vivo y solo:

*Si pasas a mi lado, no te espantes,
sino reza por ti, para que nadie*

*te deje su estertor en las mejillas.
Y muere sólo de tu propia vida.*

Los catorce poemas de "Elegías" desgranán desde la soledad el recuerdo sentimental y sensitivo de la plenitud terminada. Nuevamente la tradición bíblica y clasicista nutre de imágenes la narración de la relación amorosa que se cuenta en segunda persona, evitando en lo

posible el desbordamiento patético. Es más efectiva, por ello, en los primeros poemas la remembranza estética de la figura corporal, de la entrega al dominio del amor, del testimonio de la naturaleza: "Y yo te vi reír cuando la tarde/ de lino en rosa y de violeta en grana/ puso el paisaje donde te sufría/ sin esperanza" ("Era vano esperar que te acercaras"). Especial emoción transmite "Me miré en el espejo que tú eras", en torno a la fragilidad última del ser humano: "Yo te busqué por fuerte: Hallé que eras/ tan débil como yo [...] Nos miramos los dos y nos sentimos/ solos el uno en otro: al fondo, un pozo./ Así se rompe el hombre ante su sombra".

El conocido soneto "Quizá de la poesía sea yo el mejor obrero" reitera, en el centro de la sección, el papel redentor de la escritura que se instala en los momentos clave de otras series. Aquí, fundamentando nuevamente la estrecha relación de vida y poesía pero también la condición dolorosa de la conciencia existencial, el hablante declara, con expresión que sirve de poética precisa: "Porque antes que poeta, y antes que profesor/ de vanidades, soy un varón de dolor,/ un triste peregrino que busca su alegría". Los dos poemas finales de la sección acuden nuevamente al refugio de la amistad en busca de "esa palabra y esa paz que un amigo/ tan sólo puede darme".

Los "Salmos", sección VI dedicada a Manolo Cobos, Paco Fernández y Juan Sánchez Gallardo, alzan desde la soledad y el abandono esa forma de oración que, pese a su nombre, no es un cántico y que en el primer poema se formula como queja existencial para centrarse en los seis siguientes en un emocionado diálogo con la madre muerta ("Tú no supiste, madre, a quién traías", "Te busco en esta última mañana de verano"), con un Dios que resultó mentira ("Desde lo más profundo te llamé") y que sólo es silencio, con un tú, en fin, que atrae simultáneamente al poema una doble presencia:

*A ti, que no me oyes y sé que es vano hablarte,
a ti, que puedo hablarte, mas lo impide el pudor,
a los dos os suplico que roguéis por mi vida,*

*porque no sé si quiero morir para buscarte,
porque no sé si debo vivir para otro amor,
y no sé cómo vivo con esta doble herida.*

A la luz de estos poemas, la tradición religiosa proporciona el tono y el vehículo para la queja existencial. Más que una declaración

de fe, Carvajal utiliza esta tradición para fundir el lamento por la muerte del amor con la más amplia queja por la pérdida de los padres, de los amigos, de la esperanza. En este sentido, la "Paráfrasis de las Siete Palabras de Cristo en la Cruz", sección VII y última de *Miradas sobre el agua*, dedicada a Pedro Garcíarias, despliega el modelo de la pasión de Cristo sobre la pasión existencial del protagonista del libro, que va fundiendo las siete palabras evangélicas con una desesperanzada despedida ante el silencio de Dios y de la vida ("y es un alma sin Dios, pero de Dios sedienta"). También otras voces, como las de Blas de Otero ("Desde la cima llamo") o Quevedo ("Volví a mirar los muros, Dios mío") confluyen literariamente con el discurso bíblico de base para que comparezcan aquí, en este alto final, las presencias diseminadas por el libro: el amor, la amistad y la propia conciencia interior de un protagonista

*Con demasiada vida,
con demasiado cuerpo propio y solo,
con alma demasiada y desbordada
como palabra y lágrima
hacia dentro, hacia dentro.*

Miradas sobre el agua es, por todo lo dicho, un libro de variedad y riqueza admirables, un cancionero amoroso, sí, pero entendiendo en todas sus formas —amor, amistad, vitalismo— este sentimiento "que mueve el Sol y las demás estrellas" y trascendiendo, por ello, la tradición genérica en la que se instalan su estructura, sus rimas, canciones, salmos y plegarias. Un cancionero que nos pone en las manos la compleja, la honda verdad del ser humano que canta en sus versos la elegía más perfecta.

RASO MILENA Y PERLA

Selección y estudio por
ANTONIO PIEDRA

NEGRO Y ROJO

Para Emilio Zurita

Está solo. Mañana, no le engañes.
Ya no es ayer y el hoy no tiene horas.
Sabe que está en el día que no es suyo
y secará su boca.

Pero tú no le mientas. No lo dejes
como al viento infantil las banderolas
de papel y color. Tienen avispas
en su interior las rosas.

Quiere vivir sin que la edad lo aceche,
sin que en sus ojos tu rumor se rompa.
Está solo. No sabes cómo pesa
en el alma tu aroma.

JESÚS CONDE PINTA ARQUITECTURAS

Prolongó la mirada
sobre la piedra vieja
(porque también la piedra
tiene edad, tiene claras
huellas de lenta vida
—alguna vez urgente,
entre febriles sierpes
de fuego, o con la mínima
presión de aquella mano
que le imprimió su aroma—,
que envidiaron las rosas,
tan sensibles al tacto
de la luz), prolongó
su quieto estar, pues suave
y grato era el exánime
caer del día, el sol
como una rosa limpia
de espejo sin fisuras,
sobre la piedra, en unas
fulguraciones mínimas
sin dolor y, latiendo
su corazón al par
de su mirada, tal
preciso sentimiento
de unidad con la piedra
supo en sí, tan acorde
el llegar de la noche
con la primera estrella
al girar de su rostro
según la curva grácil
que le trazaba al aire
un arco, y a los ojos
el rastro de un hallazgo
posible: aquella línea
donde se unió la lira
con otro aroma cálido,
que se llevó consigo

la tibia luz, la traza
exacta que en la talla
padeció y es el hito
de su estar en el tiempo,
y repitió sin fechas
su mirada en la piedra
entre el fulgor y el negro
perfil de los olvidos.

Él era la columna.
Y era el cuadro la última
mirada de otros siglos.

EPÍSTOLA Y COPLAS

A Miguel Barranco

Y cuando aún no éramos nosotros
—éramos sólo hijos, no teníamos
pasado propio, ni siquiera historia
íntima— nos conocimos: Uno
perfilaba el futuro entre las nieblas
de una lección de música, los otros
en contabilidades familiares
y negocios ajenos; muchos más
su designio aplazaban, mientras yo
elegí la palabra y tú medías
tiempo y espacio en concreción hermosa,
en volumen perenne, en fundición
y fundación de la belleza.

Luego
aquél, como su música, fue al viento
y se deshizo en él; otros bailaban
y entre dos giros de la danza hallaron
su trabajo y su amor. Yo me quedé
atado a las palabras y ahora tú
me pides un traslado de tu obra
—toda tacto y visión— a voz certera:

No puede ser.

Tan sólo la alegría
de tener en mis manos de tus manos
la pieza conseguida puede serme
estímulo y motivo de canción:

Tú que ciñes la vida
al frágil tacto
de una arcilla perenne
y a terso vaso

de un alma exacta
que es, por ser más materia,
más luz, más alma,

toma mi voz y dale
bulto y sonido
de bronce para el ansia
de ser por siglos.

O hazla de mármol,
blanca lección del tiempo,
roca sin años.

JARDÍN

El final del terror es la indolencia. Cada rama lo canta, lo repiten las hojas con un trémolo derrotado. El aura no es oreo, sino derrota. Como las lágrimas de un dios, encendidas al trasluz, confundibles con un astro disminuido en medio del día. Cada nombre fue el sonido de un acoso, de un espanto, de una herida. Algo peor que el silencio y la muerte, la soledad y la muerte. Pusieron recias rejas, alzaron altos muros para perpetuar aquel corral de horrores. Allí no penetraba la brisa, jamás salió de allí un aroma. Todos los árboles tenían el mismo gesto de criaturas acosadas, espantadas, heridas. Y alguien clavó en sus troncos un nombre irrepitable, con dura vocación de epitafio. Aquí yace una vida trasterrada.

La asfixia de los pájaros duplicaba el estertor de los agonizantes. Buscaron un retiro ameno y se vieron acosados por los miles de ojos de las mirábiles jalapas. Por los miles de bocas como flores que les disputaban un aire cada vez más raro. Una lenta gota de resina les selló los labios para siempre. Y hubo un silencio viscoso, una inmovilidad definitiva con resoles de aguas hediondas y quietas.

Hicieron examen de la vida y negaron su futuro. El aura, el agua, el árbol, fueron puestos en venta. Y cayeron las rejas, y cayeron los muros y se anuló la conciencia de los hombres: Macho y hembra yacían, con un rótulo clavado en sus cuerpos, su epitafio. Y el aura, derrotada, expandió por el mundo olor de yerma grama.

* * *

BOTÁNICO

Como quien ve las rosas
en un jardín vedado,
a través de las rejas
y entre hileras de álamos
que marcan la distancia
desde el agua a los pájaros,
ha visto tu desnudo
otras veces gozado
con el fervor indemne
del insaciable tacto.

Miró tu desnudez
y, mientras en los labios
le bullían los besos
presos por el recato,
un dolor de sí mismo
lo dejaba encerrado
en la quietud, más firme
que los muros más altos:
Dolor de a quien le tiemblan,
por el amor, las manos
y, cuando escancia el vino,
lo echa fuera del vaso.

Tú, entre tanto, dormías,
fértil huerto cerrado.

PIEDRA DE FUEGO

A Juan de Udaeta

Puedes tender las manos
 hacia una sombra que huye y es tu cuerpo,
 pero nunca te niegues
 al rayo que te llega
 y se tiende a tu lado como dádiva

de la noche, y te dice
 cómo te rompe y cómo te construye,
 qué lenta melodía
 envolviera tus sienes
 si acaso te entregaras al olvido

y en una lenta albada
 de la ciudad —pasión del cuerpo solo—
 repitiera en los vidrios
 las aguas del asfalto
 y el duro asalto del amor al cieno.

Oye gemir la voz,
 oye las lentas trompas de la súplica
 al cordero y su sangre
 y déjales tus labios
 a las manos,

los ojos,

los suplicios

de quien alza la piedra
 de fuego que fue llanto
 hacia aquella piedad que merecias,
 y entrégate, sumérgete,
 anonádate, date, sé silencio
 final y, cuando calles,
 mira su frente, ese sudor, sus manos,
 tiembla

y piensa que has sido
 por un momento el seno de la tierra:
 para toda la vida una alegría.

[LAS FLORES SOBRE EL MURO, 5]

Las cenizas del fénix
nutrieron la alegría
de la ardiente peonía
y el fervor del losénix.

Los arroyos de undénix
y el ónix de la umbría
prolongaron la orgía
de los vinos de Antrénix.

O felix culpa! ¡Oh gozo
de mirarse en el pozo
y ver correr las nubes!

Su enix alza el manzano
sobre el ápex lozano
de un muro de querubes.

[LAS FLORES SOBRE EL MURO, 13]

Piensa en el muro: Piedras,
arcilla, cal y arena,
cemento, soledad.
Si acaso abre los ojos,
es la vinca; acomodo
la higuera encontrará
en la grieta más leve.
Piensa en el muro, y teme:
un día se abrirá.

Entra en el otro muro,
donde sufre errabundo
el ramo del ciprés.
Recortado por fuera,
elegante, se cierra
al clamor del vergel.

¡Cómo tiembla por dentro,
retorcido, doméstico,
y a la luz siempre fiel!

De los libros de Antonio Carvajal, *Raso milena y perla*, aparentemente, es uno de los más complejos. Se trata, por tanto, de un poemario que tiene varias lecturas. Yo hice unas cuantas en 1996 cuando tuve el honor de publicarlo en la colección de poesía "Cortalaire" de la Fundación Jorge Guillén. La primera tuvo un carácter apabullante, porque la poesía de Antonio Carvajal posee una virtud turbadora: que resultan inútiles los filtros, y las predeterminaciones que la crítica elige para acotar un estilo. Una vez leído el primer poema, el resto se desliza con el ajuste circular de una ola hasta su consunción. La segunda se movió dentro del complejo inventario de materiales que el poeta elige. Una cuestión de simple recuento que afecta sólo a la riqueza espiritual que acumula un poeta abierto. La tercera puntuó los extremos de una clasificación, porque en este libro catalogar los materiales que sostienen la arquitectura de la visión artística equivale a descubrir aquella *música congelada* en la que Schopenhauer cifraba la resurrección de la armonía. La cuarta, la más importante, afectó a la razón poética y a la vida que el poeta derrama en un poemario tan ajustado a segundas y terceras personas e intenciones. Naturalmente, hay otras lecturas, pero todas se reducirían a la misma: alargar la vida del arte para clarificar de mil formas la verdad poética.

Dentro de la organización general y sistemática que se establece en *Extravagante jerarquía* —y hablamos de *Extravagante jerarquía* como del conjunto de libros que al modo mallarmeano conforma un bloque sostenible de poética coherente— *Raso milena y perla*, a la hora de su futura integración, acusará el éxito de la forma, como ocurre siempre con el poeta granadino, pero también con una propiedad inherente que no tienen otros libros: sostener un cuerpo estético que, al contrario de Ovidio, pretende hacer arte desocultando el arte (*Ars amandi*, II, 313). El cúmulo de dedicatorias a pintores, escultores, músicos, y artistas en general, nos sitúa, como punto de partida, en ese principio generador, en esa diversificación de la forma encarnada por los destinatarios de cada poema y que afecta a toda la primera parte del libro. Una ambición que, desde el romanticismo alemán, muchos poetas, siguiendo a Schiller, han agotado con más o menos éxito, con más o menos acierto doctrinal, y que Antonio Carvajal, como poeta de estilo personal y madurez filosófica, resuelve a su modo: recuperando en el arte el alma de la poesía.

Antonio Carvajal, que es un estudioso del arte por adversidad —su fe en el mismo supone la derrota de muchas glorias y también el

fastidio de innumerables revisiones—, da a entender que ese cúmulo de consideraciones estéticas se abordan en el libro como simple referencia unas veces, como deferencia otras, y las más con una finalidad concreta para que la complejidad de la belleza, superando la especialización del arte y las adhesiones ficticias, lleve a la función poética una unidad, que define con precisión desde el primer poema con que arranca el libro: asegurando “luz para el conocimiento”. Es decir, que la selección tan precisa, tan puntillosa, tan amistosa y deferente —tan justa por otra parte como afectiva—, que hace el poeta en *Raso milena y perla*, busca la complicidad de las distintas artes para un fondo bien distinto: para un sustrato que intensifique poéticamente la crueldad de una belleza demasiado complicada, demasiado complaciente con los préstamos, demasiado artística incluso para con el poeta que escruta. Por esto mismo, la “cita” del primer poema no es más que la impresión histórica: el alargador de la vida del arte en la conciencia de los hombres, y que “Es patrimonio nuestro y es herencia”. Pero la “glosa” inmediata que sigue a esta “cita” declaradora de intenciones, persigue algo más: el sentido de ese legado, la primitiva filosofía de las cosas, pues sólo

... Así los días
tendrán más luz para el conocimiento,
para la libertad mejores armas.
Y el arte nos dará su bendición.

Toda la primera parte del libro, que no es otra cosa que un paseo transido de fenomenología descriptiva y de una naturaleza puntual para posibilitar ese conocimiento real que declara la luz sobre las cosas —un reflejo anímico más que luminico—, está plagada de ejemplos en los que la *imitatio* del arte no es más que un sucinto reclamo de la vida. Resulta curioso observar cómo Antonio Carvajal va deshojando el contenido de un cuadro, o la alegoría de una composición musical, o la oquedad de una escultura, o el descubrimiento de una fotografía sacada de la realidad, hasta que su descripción se detiene ante la intención poética. ¿Se frena? Más bien infiere en las emociones de la percepción que va asumiendo de puntillas una palabra desvalida aunque bellísima:

Ahí estás tú, palabra

*de un dios negado o muerto o tan injusto
que maltrata su obra
más inocente y limpia.*

Y sin embargo, el resultado es limpiísimo, pero no tan inocente. Y sobre todo, no tiene nada de provisional, como tampoco lo son las obras y los artistas que en el libro confieren realidad a la luz del conocimiento. Sucede que aquí la forma de las distintas artes va sucumbiendo, como un juego de dominó, a la profundidad que esa luz materializa. Y entonces asistimos, en la mayoría de los casos, a una liberación del espíritu que hizo de lo contemplado una explosión artística. Incluso, en casos determinados, asistimos a algo muy caro para Rémy de Gourmont y que inspiró en su día principios operativos en el arte contemporáneo. Me refiero a lo que el pensador francés, en su libro *La culture des idées*, llamaba “moralizar” para conseguir, entre otras cosas, que las rosas sucumban a la utilidad de los ojos. Es el caso de un poema central en *Raso milena y perla*, que lleva por título “Dos preguntas, una súplica”, dedicado a Asunción Jódar. El poema en cuestión, después de convencernos de que el arte no es inocente, después de señalar el “dolor de tantas formas” consagradas por la historia del arte y la pretensión de una originalidad que tiene en la mayoría de los casos atribución y un precedente, la súplica se hace lienzo en un valor vital que proclama la permanencia de una luz inmediata, cotidiana, y vivificadora:

*De tus hijos no manches la pureza;
ni sus rostros, sus pétalos, sus rizos,
sus nuevos oros, libres
de una conciencia ajena que sus gestos
somete a la tortura
del silencio, la lágrima, el olvido,
por ti sean desdichos:
Canta, cántalos
y danos en su luz tu claridad.*

Resulta decisivo observar en *Raso milena y perla* cómo las formas artísticas contempladas —cuadros, audiciones, figuras, naturaleza viva, paisajes, tiempo estético, etc.—, se decantan en un lenguaje lleno de colorido y en una fuerza musical incorporada. Evidentemen-

te, esto no se hace por instinto, ni por la facilidad compositiva que parece perseguir al poeta granadino escriba lo que escriba y vaya donde vaya, ni por cualquier otra cualidad que alegremente arranca de la poesía un brindis a la percepción estética. Se hace porque escribir poéticamente de arte, como aquí ocurre, equivale a aclarar el propio sentido de la forma poética y a darse de bruces con los límites de la palabra. Por esto mismo, color y música se conjugan en este libro para que la poesía emparente con el arte más concreto y abstracto, y para que a su vez el arte razone y participe como sea de los principios vitales. Hablamos, por tanto, de una de las situaciones concretas en las que concluye una gran poesía, ésta.

Son muchos los poemas de *Raso milena y perla* —casi todos en realidad— en los que se patentiza esa relación pictórica y musical. El color se arrastra hacia la música como la palabra hacia el límite. Y en esa resonancia precisa todo ayuda a formalizar el poema y a construir un ente independiente que, instalado en los interiores de la naturaleza contemplada, aproxima el objeto a otros interiores más inaprensibles, cierto, pero también a su ritmo más auténtico: a la sugerencia de los matices, a la vida contenida en un instante, a la hermosura que abraza la forma para liberarla de sus adherencias artísticas. La muestra aleatoria, en cualquiera de las partes del libro, dispara los ojos y los oídos del lector como si el rumbo de la palabra dependiera de una estilización que en su conjunto de formas y de colores tiene una finalidad: ampliar “los límites del día”:

*El pensamiento abrió, los alhelios;
las humildes violas borceguies
calzaron al amor de pies desnudos.
Era el huerto cerrado estancia clara
que la piel juvenil dora y ampara
contra los montes níveos y ceñudos.*

Y así, el forcejeo que se establece entre arte y poesía resulta inagotable.

En la bibliografía carvajaliana *Raso milena y perla* será, como dije al principio, un libro complejo. Y lo es, ciertamente, porque en su conjunto opera con una belleza ajena: con los préstamos de un arte que se busca a sí mismo y que requiere su justificación. Pero se trata, no lo olvidemos, de un libro de poesía, y por lo tanto no escatima

nada de lo que en un sentimiento se formaliza. Nada. Por esto, lo que aquí se determina no se cifra en una glosa estética, sino en otra causa: en una racionalización del sentimiento para que el arte adquiriera la amabilidad y la tensión de la poesía. Convencido de lo que escribe, el propio poeta cierra la conclusión:

*Si mañana no vivo, si mañana
queda inmóvil la luz en mi ventana
sin mi apresuramiento y mi figura,
sabed que algún soneto os he dejado
y que, cruzando del olvido el vado,
salvé de tantos cuadros la hermosura.*

ALMA REGIÓN LUCIENTE

Selección y estudio por
EMILIO LLEDÓ

DOS CÚPULAS: GRANADA

No se levanta en vano un cielo al cielo.
Negra la externa faz —como la noche,
morena por el sol y tan hermosa—,
la linterna cimera luz difunde
sosegada, cambiante sin desmayos,
hasta los bordes de la copa inversa.
Allí, en la luz, se pierde la mirada,
y vuelve al interior, no distraída
por humana ficción, pero anhelante
de asumir claridad que así le anega.

No musita plegarias. ¿De qué sirve
alzar la voz que un falso cielo vuelve
a sus propios oídos, como burla
de un sordo dios en quien creyó y no espera?

Sus mismos pasos lo envolvieron antes
en su perpleja condición efímera
de transeúnte entre dos sombras. Luego,
inmóvil, con los ojos admirados,
quiso alzarse al prodigio de la grácil
y dócil curva de la copa pétrea
y el orgullo bebió de conocerse
intérprete del arte de otros hombres:
El cálculo preciso, el acendrado
quehacer, para vencer el duro instinto
que dio a la piedra voluntad de arena.

Y evoca aquella cúpula gozosa
donde mudan los aires con los días,
con nubes transeúntes, con pequeños
vencejos, con sol pleno, con la música
de las horas total: Ciñe el anillo
de piedra la mirada, el cielo auténtico
donde una vez, con lágrimas y labios
temblorosos, pidió paz, y veía
sonreír largamente las estrellas.

PATIO CERRADO

A Diego Jesús Jiménez

No es silencio el invierno ni la escarcha
desdén del cielo y de la faz tortura
para impedir palabras o sonrisas.
El tenue sol que nos conforta, el humo
breve del cigarrillo que disuélvese
como un vuelo sin pájaro, las grises
palomas y traviosos gorriones
que ornar cipreses, que comparten aguas
de esta fuente lustral, los arcos gráciles
por columnas de elvira sustentados,
propicios son al pensamiento suave,
a la conversación sin sobresaltos,
al latido común y al gesto amigo.

Ya sabemos de coro que las almas
no se pueden mostrar sino en vislumbres,
que no hay palabras suficientes, que,
aunque tintos con sangre de los días,
rotos de voz y ardidos de esperanza,
los poemas no alcanzan el prodigio
de trasfundar un alma en alma ajena.

Sabemos nuestros límites, sabemos
que nuestra soledad no se redime
como un cautivo, pues su precio es tanto
que se iguala a la vida en un suspiro.
¡Cuánto sabemos, cuánto nos agobia
haber ahondado tanto en el silencio
de nuestro propio corazón, tan hecho
a latir y a callar y a desmentirse
y a desdecirse de su propia historia!

Dora el sol el esbelto campanario
de esta cartuja, espejo de sí misma,
derrotado silencio de un silencio

no mejor por querido, no más fértil
porque en fuentes más íntimas abrieran
las flores ojos, la esperanza espumas
y un dios vagas promesas de alegría.

Breve sol, fácil pájaro, humo tenue:
¿qué más podemos esperar, qué gozo
mayor puede ofrecernos un poema
que ver cómo conmueve un aterido
corazón, cómo levanta una esperanza,
cómo reafirma un sueño en otros ojos?
Soñar, temblar, alzarse hasta otros labios,
decir paz y paciencia y compañía,
y salir de este claustro hacia el gran claustro
del ruido, las prisas, las sospechas,
con la certeza de que nunca fuimos
más veraces que oyendo los silencios
que manaban de pájaros y fuente,
de cipreses, naranjos, cal y piedra,
de nuestros propios labios entre el humo,
mientras, equivocada como un verso
ajeno que nos canta en la memoria,
una rosa, los pétalos quemados
por el rigor insomne de la escarcha,
nos invita al temblor de su blancura,
nos da su adiós y apenas si es aroma.

HOSPITAL EN SILENCIO

A Manuel Urbano

Tocar un cuerpo no es tocar el cielo,
mas puede ser un sobresalto, el alma
sorprendida, hacia noches o mañanas,
plácidas siestas, tardes sin desmayo.

Tocas el otro cuerpo y te conoces;
sabes que ese dolor, que esa sonrisa,
son tu sonrisa y tu dolor. Y sabes
que ese vuelo de pájaros, el suave
discurrir de la fuente, es aleteo
del alma, borbollar de tus arterias.

El alma es la presencia.
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,
y te sabes pinar, olíva, roca,
ventana o puerta, y llaga, y llanto, y viento
que la gárgola ahorma y no resuena.

Nos diferencia el cuerpo;
el otro es cuerpo de tus propias almas,
de tus suspiros y rencores; yace
o camina por ti, sin tí, sin darte
sensación ni memoria de tu vida,
pesar o gozo de tu propia historia.
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:

El girasol y el pájaro, ese pájaro
que dice todo y no pronuncia nada;
esa corola blanda y amarilla
que cerca el fruto múltiple y distinto,
que ofrece mil por uno y dobla el tallo
—añoranza de luz, sed de rocío—,
el alma puede ser, jamás el cuerpo.

El cuerpo es el olvido.
Nos promete otros frutos siempre inciertos,
nos promete otros vuelos, nos promete
una consolación, una mirada,
y, cuando queda envuelto por las sombras,
nos niega, nos destruye, y abandona
el alma al viento, el alma a los silencios,
sin lugar y sin voz y sin sentido.

SALVACIÓN DE LA TIERRA

A Tito Furnari

Llueve graciosamente. Generosamente, llueve. Y la tierra lo agradece. Cantan los anchos verdes infantiles, canta el azul profundo de los montes, canta el carmín de un labio que ha nombrado con gratitud la lluvia; canta la tierra en labios que la nombran con asombro otra vez, la tierra madre que florece en sonrisas, en los brillos de los labios por fin, por fin, tan húmedos. Llueve graciosamente y te recuerdo, bajo la parra umbría, en ardorosa noche de primavera castigada con ausencia de brisas, al pie del fuego, envuelto por el fuego que el sol dejó y el labio recogía. Llueve profundamente y te recuerdo, con los labios mordidos por los versos del ardoroso Dante, humo y palabra al par y vino ardido, desterrado a los pies de los volcanes, maldito de los sabios que proscriben a poetas y ménades de la infame república del orden. ¡El orden! El humano rencor se erige en norma y en castigo, pero no entiende el cielo, nunca entiende la tierra ni los pálpitos de un pulso que se agita con la belleza efímera y el tacto de una mano o la lluvia en las mejillas.

La lluvia por mi rostro
resbala a su capricho
y a su capricho lustra los rosales,

los abetos, las palmas,
que cantan las palabras susurradas
desde el hondo silencio de la tierra.
Llueve graciosamente,
con el azar risueño
del trino y el silencio enamorado
de quien miró y suspira,
y repiten las piedras
el roce de las aguas,
y las ramas se encienden
con las mínimas luces
de las vidas humildes,
y te recuerdo envuelto por el humo,
con los labios heridos por los versos
del silente Leopardi,
cantando con la tierra que se salva
por la lluvia y el verso,
por la danza y la lluvia,
por la lluvia y la lluvia,
mientras pasa el rencor a nuestro lado
de los viejos falsarios sin olvidos.

UNA EXCURSIÓN CAMPESTRE

*A Charo Martín Zúñiga
y Juan Ramón Torregrosa*

Suspendió la mirada
sobre el lirio del campo y los gladiolos
agrestes y el jacinto
que asomaba su grumo de poniente
por entre la maleza desmedida.

Suspendió la mirada
y evocó los tormentos
de no lejanos días, cuando tuvo
los mismos lentos ojos pero turbia
la emoción o dudosa la esperanza.

Era el mismo color, la misma nube,
un rumor semejante: abejas, mirlos,
tórtolas ni remotas ni escondidas,
las horas en suspenso:
Como su desazón y su esperanza,
como la brisa por los pinos, como
la mar lejana, a vista entre la bruma.

Entre las dos miradas,
la de ayer, la de ahora,
no fue el olvido bálsamo
ni desmán la alegría:
Quizá se hizo más rica la memoria.
Tener el alma llena, rebosada
de otra luz, de otros aires, de otras flores,
puede trazar las sendas
de la melancolía.

Pero el gozo
de otra flor, de otra luz y de otros aires,
lo impulsaba al silencio,
al suave reposar de la mirada
en lo que vuelve y consta,

lo que florece y canta,
al cielo repetido y florecido
que les dice a las almas
que son y están y llevarán su aliento
más allá de su vidas.

LA PUERTA DE ARRAYÁN

A Emilio Medó

Y aquí reposa el pensamiento. Vuelan
los tenues verdes de la paz, el agua
con su latido oculto, el varillaje
sutil del seto denso en que titilan
las breves flores blancas donde luce
el candor prometido de los sueños.
No despierta en el pecho el eco largo
sus trompas de marfil, la vana gloria
que hace del hombre esclavo de su imagen,
ni el oro lo perturba con certezas
de un esplendor que, aunque en la luz lo fije,
lo deja desvalido en su desnudo.

Canta la savia y por las venas fluye
su voz y es la palabra innecesaria,
no mentirosa: lábil. No precisa
la calma del instante otros rumores
que no vengan del hondo arroyo fosco
que discurre entre frondas protegido
más allá de la vista y la memoria.
Goza la piel la seda, la clausura
de esta brisa con plumas, no con alas,
suave para los roces de las frentes,
tersa para el susurro de los labios.

Pasa la mano descuidada sobre
los recortados arrayanes, vibra
mínimamente como tibia viola
que no se atreve a responder, avanza
por las sutiles sendas del sosiego
y, apenas toca la madera frágil
que separa las ramas y las frondas,
goza un silencio y un sabor distintos,
un olvido de sí, la verdadera

paz que no tiene ni rumor ni nombre,
la paz del agua, el arrayán, los pájaros
quietos en el remanso de una aurora
perenne y blanda y dulce y hacia dentro.

LA PARRA DE LEUCODÍA

A Rosario Trovato

Entre implicados pámpanos, la estrella
deja llegar su luz, ella, lejana
pero presente. Es una estrella sola
que el fragor de la vida de los hombres
—rotos los lindes de la sombra— apenas
logra enturbiar.

De siempre me han gustado
estos lugares apartados, quietos
entre el rumor de un mundo cuyos brazos
no alcanzan a implicarnos en la hora
del convivir pausado: hermosos versos
ajenos, buenos vinos, alimentos
más preciados pues vienen de unas manos
que los preparan con fervor, el aire
sosegado, la voz a media altura,
mezclados los idiomas y las vidas
(ellas, diversas pero necesaria-
mente unidas por un azar buscado
desde la soledad de cada uno
que se convierte en víctima sagrada,
—ella, la soledad, la flecha ardiente
que nos hace sangrar como palabra
siempre vertida y suficiente nunca
para la plenitud apetecida).

Nos une la amistad, digo el respeto.
Nos congrega la ausencia de horizonte
y el cenit nos preside y señorea.
Miramos otros ojos y esos ojos,
que nos miran también, son otra noche
con una estrella sola y no fingida:
el otro está en nosotros; no es angustia
la inquieta llama que la nutre, o vértigo
del tiempo en nuestras almas derramado.

Nos sabemos efimeros, sabemos
que pocos lograrán estos racimos
hoy en agraz gustar en otro día.
Pero nos une una esperanza, un verso
hermoso ajeno que es común memoria,
y el rumor de la sangre se convierte
en la oleada plena de altos mares
que la estrella tuvieron como guía,
esta estrella constante, desplazada
tras unas horas de lustral convivio
hacia un hueco distinto de la parra,
nuestro techo común, que nos protege
como una mano densa de piedad.

Todo es cuestión de claridad. Una palabra, por cierto, en la que apenas nos detenemos, para pensarla. Claridad como espacio donde podríamos encontrarnos y distinguir, intuir, admirar. La claridad fluye por el lenguaje, lo rompe e ilumina, lo relumbra. Un don de los cielos, del sol; un don de la luz y también de los ojos, hermanados con ella. Nos cuentan los filósofos, que de la claridad, la mirada y el asombro, nacieron las Ideas. Esos extraños, misteriosos, focos que, al parecer, sostienen el pensamiento. Las Ideas eran, realmente, *formas de ver*, formas de saber que ya hay luz; y de saberse en la luz. Pero frente a la vieja sabiduría, las Ideas no fueron nunca habitantes de cielos algunos. No hubo un Cosmos que albergase, en sus entrecielos, semejantes, impasibles, deidades. Sólo en el exiguo microcosmos del hombre tuvieron asiento esas singulares luminarias; en el reducido, prodigioso, rincón de la mente, del alma.

Pero una larga historia de sombras, tal vez, de tinieblas fueron quitando lustre, apagando ese tesoro de las palabras. Y ahora se añade la explosión reciente de chisporroteos, que no provienen de sol alguno, embutidos de asfixiadas imágenes, de fognazos inmisericordes; fognazos sin tiempo para que los ojos respiren, para que descansen y puedan idear algo que no sea la feroz, implacable, insistencia en el naderío. Porque la luz, la mirada, necesitan reposo, tiempo abierto a la *reflexión* que es, en el fondo, otra apariencia de la claridad. Nada existe, verdaderamente, sin la luz. Nada tiene razón, razón de ser, si no es para la mirada que acoge, acaricia, a los seres del mundo, y los universaliza entre las palabras. La mirada, sin embargo, no basta si le falta esa otra luz interior por donde se encauza y discurre lo que pensamos, lo que somos. En el momento en que la luz del sol, hecha a la medida de nuestros ojos y alimentada por ellos, decidió hermanarse con la luz del "alma región luciente", nació el primer invento de los hombres, su único esencial descubrimiento: el lenguaje y sus palabras.

El lenguaje fraternizó así con las cosas de la luz, con el mundo del sol, señalando semejanzas, alumbrando visiones, perspectivas, figuras de los seres que rodeaban, acosaban, ceñían las múltiples miradas, las múltiples moradas construidas por ese solidario decir que empapaba el mundo de sentidos y alientos. No es sorprendente que una certera intuición del filósofo manifestase al lenguaje como morada, como "casa del ser". Pero no es una casa para siempre; un palacio mármoleo y frío. Porque, entonces, no podría estar habitado por el ser, efímero y fluyente como todos los seres que, realmente, son. El

sentir y entender el lenguaje como esa casa inmóvil en la infinita pradera de lo *siempre así*, en el desolado desierto del olvido es, paradójicamente, no poder vivir ya nunca en él y ser víctima del más duro, inhumano, desahucio.

La poesía es una salvación para las amenazas de oscurecimiento en las palabras. Muchas veces pensamos en el sentido de esa clase de lenguaje, cuya verdad es verdad en otra luz que en las del inmediato contraste de los ojos y las cosas, de lo dicho y su decir. La palabra poética debe estar iluminada con otra especie de claridad que la maravillosa claridad de los soles y sus miradas. Hay, lo sabemos, una mirada interior, aunque lo que miramos por dentro es un impreciso dominio sin objetos, hecho de presentimientos, de restos de memoria, de despojos de deseos, de fracasos, de desesperanzas, de claudicaciones y alientos.

Tal vez, uno de los problemas más apasionantes del arte consista en descubrir, si fuera posible, las razones de su verdad, de su sentido. Abundan las interpretaciones sobre ello. Pero queda siempre sin saberse por qué, precisamente, el arte de las palabras y, sobre todo, de la poesía goza el extraño privilegio de vivir una especial forma de claridad. Si el entender de las palabras es, originariamente, el verlas contrastadas con las cosas y asumidas en una universalización de sus referencias, para cada oyente, para cada lector, no parece que sea ésta la verdad de la poesía. La verdad que se hizo fuerte y democrática cuando perdió la magia del poder de quien la decía, y que afirmó su fundamento en la capacidad de ser discutida, contrastada, refutada, alentó, entre sus concretas iluminaciones, una luz más abstracta, más difusa, que dejaba amanecer otra nueva forma de claridad. El *ser dicho* del lenguaje poético no podía contrastarse con otra cosa que no fuera la palabra misma y, por supuesto, brotaba de una subjetividad aislada en la soledad y singularidad de sus particulares experiencias. Y sin embargo, las palabras que sirven de vehículo a la voz del poeta, son también universalizables, compatibles. El lenguaje las lleva en su escritura, hasta otros ojos que las ven, iluminados por su reluciente claridad. Una claridad que no precisa de contraste alguno para hacernos ver en ella un territorio inexplorado, una anchas moradas por donde atina "el alma que en olvido está sumida".

Uno de los poemas seleccionados entre esta "región luciente", me ha hecho pensar en estas cuestiones que nos llevan a los fondos más misteriosos de la palabra humana:

*Ya sabemos de coro que las almas
no se pueden mostrar sino en vislumbres,
que no hay palabras suficientes, que,
aunque tintos con sangre de los días,
rotos de voz y ardidos de esperanza,
los poemas no alcanzan el prodigio
de trasfundar un alma en alma ajena.*

Los clarísimos versos de este "Patio cerrado" han servido para enhebrar mi selección. Todos estos poemas son miradas sobre las cosas, patios cerrados del alma que, sin embargo, deja abrirse a otras luces y a otros aires. Para ello, el poeta mira al mundo, transfigura los objetos de su mirada en el recinto interior, porque está, de par en par, "la puerta del arrayán":

*Vuelan
los tenues verdes de la paz, el agua
con su latido oculto, el varillaje
sutil del seto denso en que titilan
las breves flores blancas donde luce
el candor prometido de los sueños.*

Hay un juego continuo entre los ojos que descubren el mundo y el silencio que como "suave reposar de la mirada" articula la claridad en el rincón del "corazón, tan hecho a callar y a desmentirse".

Alma, olvido, silencio, memoria, mirada, armonizan el gozo de los poemas y su verdad. Es posible que el imperio de la auténtica poesía se entreteja en el juego de esos términos.

Auténtico, quiere decir *ser alguien*: haber crecido desde la experiencia y la memoria, y luchar insistentemente contra la amenaza continua del olvido. Porque la desmemoria no permite construir mismidad (*autós*) alguna. Si viviésemos sin memoria el efímero paso de los instantes, jamás podríamos trenzar el hilo que ata el alma y que presta coherencia a la persona. Una memoria, sin embargo, depurada por esa forma de claridad con la que asumimos la creadora responsabilidad a que nos llevan las palabras. Un compromiso continuo de hacer lengua matriz, lengua personal y clarificada, el nutricional y silencioso fondo de las palabras en las que, como lengua materna, nacemos.

Pero el llevar a cuestras nuestra memoria exige un incesante esfuerzo de claridad, de clarificación. Sólo puede aprender a mirar el que es capaz de limpiar, en la reflexión sobre sus experiencias, el peso de una propia historia que, cuajada en las fórmulas de un lenguaje escurridizo, satinado, anquilosado, puede, efectivamente, convertirse en un lastre ideologizado y funesto. Nada mejor que la claridad para liberarnos de esas amenazas. Pero la claridad, abstracción ideal de la concreta libertad de nuestra mente, tiene que ser enseñada, neutralizada, antes de que le caiga encima el sopor ideológico con que, desgraciadamente, podemos haber sido amaestrados por la escuela de la miseria, por la pedagogía de la cretinización.

La poesía que nos enseña a sentir las palabras, a vivir los infinitos paisajes ocultos en el lenguaje, es también una fuente de libertad, de liberación. Por eso, su verdad no necesita contrastarse sino con esa claridad y esa libertad. La verdad poética es una verdad como desvelemiento, como *alétheia*. Miramos las palabras libremente, empezamos a descubrir en ellas los mil sentido que también pone *la luciente región del alma*. Porque existe, en el fondo de nuestra mente, ese *espacio interior*, por mucho que tal cobijo parezca inhabitable a algunos filósofos de nuestro tiempo. Un territorio del que brota ese caudal de voces que alumbran la soledad y que sonorizan el original silencio.

*Breve sol, fácil pájaro, humo tenue:
¿qué más podemos esperar, qué gozo
mayor puede ofrecernos un poema
que ver cómo conmueve un aterido
corazón, cómo levanta una esperanza,
cómo reafirma un sueño en otros ojos?*

Conmover un aterido corazón, levantar esperanzas, es una manera esencial de vivir.

Y, además, establecer un principio de claridad y libertad en nuestra mirada sobre el mundo y, desde ella, aprender a mirar la amistad que nos une, —ese territorio de “común memoria”— a la sombra protectora, “no derramadora del tiempo”, de “la parra de Leucodía”.

CON PALABRA HEREDADA

Selección y estudio por
CLAUDIO CIFUENTES ALDUNATE

COROLA

A Jesús Martínez Labrador

He leído que el pétalo
vibrante de la flor
es llamada de amor;
no lo toques: respétalo.
Que su exacta belleza
te ofrezca la certeza
de otra vida futura
que un ave o un insecto
transmitirán: perfecto
reino de la hermosura.

RAMAS

A Francisco Lugares

Leve luz, horas breves,
flores pocas, desnudas
ramas, cielos vacíos.
Pero cerca del blanco
suspiro del almendro
se ve pasar un trino.
Pero encima del aire
de una boca sedienta
se yergue impar el lirio.
Pero dentro del duro
músculo de la rama
canta lento un latido.
Pero la luz, tan leve,
y las flores, tan pocas,
y el cielo, tan vacío,
por desnudez de ramas
y apresuradas horas
deslizan con sigilo
sueños que son nostalgias,
nostalgia que es deseo,
deseo que es olvido.

CANTIGA DEL PINAR

A Francisco Pino

Pinos negros en la niebla,
difusa mirada quieta,
Pino solo en las pinedas,
lento pinar de Antequera.

Niebla negra entre los pinos,
mirada de ojos tranquilos,
Pino solo entre otros trinos,
pinar de Antequera nitido.

Niebla entre los pinos negros,
difuso mirar de lejos,
hermano Pino en silencio,
pinar de Antequera viejo.

Pinos negros en la niebla,
ramas de Pino que esperan
que vuelva el sol a la tierra
en su pinar de Antequera.

Se me ha propuesto elegir de un poemario de uno de mis poetas granadinos —y españoles— más admirados, un cierto número de poemas y justificar esa decisión. Sin embargo, elegir implica siempre eliminar, y en este gesto me pregunto: las veces que me ha tocado preocuparme de la producción poética de Antonio Carvajal, ¿cómo he procedido en esa no fácil tarea de llevarme una flor de su jardín? ¿Quién elige cuando elijo? (En el supuesto de que no soy del todo libre, acostumbrado —y determinado por deformación profesional— como estoy, a ser esclavo de la pedagogía, a poner de lado mi subjetividad).

Cuando he elegido analizar un poema de Carvajal, he elegido con mis lecturas teóricas, con mi convencimiento de qué es lo esencialmente poético, lo cual surge de una reflexión próxima a la cientificidad. La elección de un poema de Carvajal ha sido, en general, para citar un ejemplo —también en el sentido de ejemplar— de una poesía que cumple con una poeticidad ya definida teóricamente y de cuya reflexión no está del todo ausente el célebre lingüista checo Roman Jakobson (1963: cap IX). Se trata de criterios objetivos para medir, pesar y descubrir la subjetividad y los mecanismos productivos de este poeta. Sin embargo, el diálogo de un analista con un creador (que también es analista) es más inmediato, creo.

Cuando leo a Carvajal, en ese encuentro de mis intuiciones con las suyas, me percato de que su intuición es mucho más próxima a “la conciencia” de lo que se puede observar en muchos otros poetas. Carvajal posee un saber que es —en parte— el mío, lo cual hace que nuestro diálogo, en el proceso lectoral, sea más rico, más lúdico —en el acto en que yo descubro sus juegos— y, por qué no decirlo, hace un leer menos especulativo.

Es con esta reflexión in mente como me acerco a los poemas iniciales de *Columbario de estío*. El sub-poemario que él titula: “Con palabra heredada”, título que alude a esa “propiedad parcial” que es la palabra, a su calidad de “prestada” o apropiación momentánea de algo que es de todos. Alude también al paseo de la palabra-literatura por la historia, a la historia de las palabras, aludiendo a su no-inocencia, a esa carga semántica histórica, en ese diálogo de textos que viene de nuestro pasado literario y que Carvajal resemantiza en su práctica poético-literaria para así dejar a su vez su palabra “en herencia” a otros.

Es con este criterio, dictado por el gusto y por la ciencia, como me detengo en el poema “Corola”, donde veo “la práctica de la flor”,

más que un poema a la flor. Subyace en este poema una poética huidobriana: “no cantéis a la rosa, oh poetas, hacedla florecer en el poema” (V. Huidobro, 1922). Hay en este poema un orden rimático inusual que se teje ABBACCDEED. Una rima que —como siempre en Carvajal y en los buenos poetas— no es sólo un sistema de reenvíos sonoros sino que las palabras, reenviándose entre sí por “como sueñan”, esconden un reenvío de “como significan”, construyendo así un poema paralelo, una suerte de “poema en el poema” que se teje paradigmáticamente por sobre su sintagma: Se construye una orden: “*pétalo respétalo*”, donde el pétalo aparece enteramente incluido en forma anagramática en la forma imperativa “respétalo”. Pone en relación semántica el respeto y “la belleza frágil (de) la flor de amor”. “Belleza”, “certeza” conectan lo estético y lo verdadero. A esa relación sigue —en el poema y en la vida— una forma de plenitud (“*futura hermosura*”) vista en el mundo de lo natural “*insecto perfecto*”. El universo natural (flor) es el comparante del sentimiento comparado (amor). Naturaleza (pétalo, flor, ave, insecto) y sentimiento (amor) construyen “el reino de la hermosura”. Se construye además —y en un sentido metapoético— la hermosura de la poesía constituida por el arte de la palabra (estas palabras) y sus juegos de sonido-sentido.

El segundo poema escogido “Ramas” se caracteriza por esa descripción desnuda y esencial que caracteriza a Carvajal. Un lenguaje próximo a una escueta didascalía describe una escena:

*Leve luz, horas breves,
flores pocas, desnudas
ramas, cielos vacíos.*

En ese marco de calma y paz el poeta se detiene en lo aparentemente imperceptible, en ese marco se desarrolla el “actuar” de la naturaleza, actuar que se describe con el peso programativo de la primera palabra de este poema, de manera “leve” y sinestésicamente. Cada forma de “actuar” de la naturaleza en este escenario es introducida gramaticalmente por una frase adversativa (Pero..) que desea precisar el carácter sólo aparente de calma (¿e inocencia?) de esta escena: la flor del almendro se vuelve “el blanco suspiro del almendro”, donde se intercambia lo visible (flor) por lo audible (suspiro) y donde —en la misma lógica (sustitución de lo audible por lo visible) “se ve pasar un trino”. Manifestaciones de vida a las que se suman

funciones “generosas” de la naturaleza (*Pero encima del aire/ de una boca sedienta/ se yergue impar el lirio*), donde se propone al lirio como mitigador de la sed. Pero habría que preguntarse qué tipo de sed, ya que lo interesante es que a esa isotopía de lo natural se superpone, de pronto, una isotopía anatómica humana que permite una relectura —en código erótico— del verso recién analizado. La naturaleza comienza a tener una “corporeidad” que ya aparece en “la boca sedienta” del terceto anterior. Se nos habla de *dentro del duro/ músculo de la rama/ canta lento un latido*. El lirio erguido de músculo duro, en cuyo interior canta lento un latido, (la vida) ante “una boca sedienta”, alude a una relación sexual que sucede en un marco natural. El quinto terceto repite la descripción de este escenario introduciéndolo con un “pero” adversativo (*Pero la luz, tan leve,/ y las flores tan pocas,/ y el cielo, tan vacío*, donde la adversatividad propone una carencia o insuficiencia: *llega la noche. ...desnudez de ramas (cuerpos) y apresuradas horas deslizan con sigilo/ sueños que son nostalgias, nostalgia que es deseo,/ deseo que es olvido*. El final del poema es más explícito. Aparece el deseo (actor en este marco escénico) y se subraya su carácter pasajero.

Interesante resulta en este poema que sus 21 versos aparezcan ordenados en 7 tercetos. Siete medidas iguales son las que definen la perfección corporal humana, desde las observaciones estéticas de Leonardo da Vinci. En el terceto central (el cuarto de siete) de este poema “masculino” aparece *el duro/ músculo de la rama/ canta lento un latido*, es el sexo corpóreo que permite leer la metáfora “ramas” como “cuerpos”, que son los actores de una acción (realizadores del deseo) en “apresuradas horas”. Acción, por lo demás, destinada al olvido.

Llego así al tercer poema de mi elección: “Cantiga del pinar”. Sorprende en Carvajal cómo muchas veces incorpora, dentro de la poeticidad productiva, todos los elementos del poema sin siquiera dejar de lado un elemento que en la mayoría de los poetas permanece adjetivo a su substancia, a saber la dedicación¹. “Cantiga del pinar” está dedicado a su amigo Francisco Pino y su presencia aparece oculta

1. Este fenómeno es perceptible en otros poemas incluidos en *Columbario de estío*, como en “Secuencia del sentido”. Véase mi análisis del citado poema en *Pjece* Nr. 29. Revista del Instituto de Literatura, Cultura y Medias de la Universidad del Sur de Dinamarca, Odense (febrero de 2002).

entre los pinares de Antequera, lugar natural que permite —por un fenómeno de homonimia— un tipo de tropo de raro uso y reversibilidad. Primero una reificación de lo humano, haciendo “cosa natura” (árbol) lo que es humano (Francisco Pino) y —al revés— alude a lo natural (el pino) una característica humana. De esta manera la soledad del pino (árbol) en los pinares de Antequera va a aludir contemporáneamente a la soledad del amigo-sujeto de la dedicación, lo cual —por un proceso simultáneo de metonimia y metafóricidad— convertirá a los pinares (mundo natural) en la población humana donde sucede la soledad de “un” pino (simultáneamente arbóreo y humano) primero en las pinedas (primer cuarteto), luego entre otros trinos (segundo cuarteto), luego en silencio (tercer cuarteto) y, por último, en la espera del sol (cuarto cuarteto). Sin embargo la inclusión del sujeto de la dedicación no atiende sólo al apellido arbóreo de éste sino que, de igual manera, de su nombre parte una isotopía religiosa que —más allá de relacionar al amigo con el mundo natural— lo relaciona, por su nombre, con San Francisco de Asís y su mística natural. Esa relación se hace explícita en el tercer cuarteto (*hermano pino en silencio*, verso tercero). La soledad y el silencio en el pinar de este “hermano Francisco” se hace menos sufriente y más “buscada”, precisamente por su connotación mística. Su calidad de hermano de lo natural disuelve la soledad y la convierte en compañía. El hermano pino queda, al final del poema, menos solo y con su cuerpo (sus ramas) a la espera del sol, su signo, según una remisión filmica a la película de Franco Zeffirelli donde se narra la vida de San Francisco y de Santa Clara y que se titula precisamente *Fratello Sole, sorella Luna*.

Creo, con estos comentarios analíticos, haber justificado mi elección. Entrar en el universo de los sentidos (significaciones), en Carvajal, es entrar en el universo de los otros sentidos (percepciones sonoras), universo de identidades insólitas e iluminantes que cumplen la función de dar significación universal a lo que el poeta habría podido considerar del orden más íntimo.

LOS PASOS EVOCADOS
Y
UNA CANCIÓN MÁS CLARA

Selección y estudio por
ELSA DEHENNIN

[OTRO CLAMOR DEL ALMA, 1]

Perla y cristal, el verano
le devuelve a la mañana
tersuras de sangre humana
entre una piel y otra mano.
Lento cristal soberano
donde la perla se irisa
como en los labios la risa
—coral de vida— retoza
y entre rosa y nardo goza
los linderos de la brisa.

[OTRO CLAMOR DEL ALMA, 5]

Dulce brisa del alba
que llegas sobre el alma
con tu lengua vacía
y le dejas al cuerpo
cadáveres de sueños
y miradas perdidas,

tú, que de las estrellas
borras la dulce huella
y toda la esperanza,
suena al menos las frondas
y a su rumor responde
otro clamor del alma.

[OTRO CLAMOR DEL ALMA, 11]

Si fueras un crisantemo
—flor del amor en Japón—
trasplantado entre mis brazos,
te habría quemado mi amor.

Si fueras una azucena
—flor del amor en San Juan—
trasplantada entre mis brazos,
qué lento y dulce espirar.

Pero has sido flor de cuerpo
y alma entregada en la flor
y me has llevado a tus brazos
y me has quemado de amor.

[BAGATELAS, III]

*Amat qui en fas amar:
si no m'ajudas,
per què em volguist crear?*

Ramon Llull

Amor que me haces amar:
si no me ayudas,
¿por qué me quieres crear?

¿Por qué me quieres de viento,
por qué me mudas en nubes,
por qué, por qué me desnudas
de carne y de pensamiento,
y, rota el alma, me subes,
amor, a trinos de amar?
Si no me ayudas,
¿por qué me quieres crear?

ENDECHA Y RONDA

He llegado con los ojos
acuchillados de olivos,
los dedos por los rosales,
los labios por el olvido
y se me ofrecen rosados
rododendros, rojos, tibios,
violáceos, y pensamientos
traspasados de rocío.

Suave paso la mano
por el denso rosmarino
—no el romero de mis montes,
tan acuciante y florido,
todo azul en gris perlado
frente a este verde tan niño—
y, aunque el tacto lo desmiente,
el aroma es siempre el mismo,
como iguales son las lágrimas
e iguales son los gemidos
de quien no sabe elegirle
a la muerte su vestido.

Porque la muerte desnuda
el corazón de los hijos
—la muerte es siempre una madre
vegetal en su sigilo—,
que no saben si quedarse
mirando con ojos fríos
o apurar con largos sorbos
los cálices del olvido.

Entrar vestido de nada
en la Nada, o de suspiro,
poco importa si no cuidan
de su ropaje los lirios,
si los pájaros no siembran,
si se repiten los trigos

y todo expande su aroma
y todo exulta de trinos

y las mismas abejas fecundan
castaños y acacias y yedras y alisos.

HOMMAGE

*O très chers rencontrés en le jamais banal
Bruges...!*

S. MALLARMÉ

En Brujas, las burguesas
endomingadas siéntanse
cómodas —sus maridos,
también, endomingados—
en alta galería
para dormir el fútbol.

Les molesta mirar
el marcador, pues siempre
sus miradas tropiezan
en las losas y nichos
de un breve cementerio
visible, ahí, a la izquierda.

Se comprende que cierren
los ojos y respiren
con alivio —la siesta
en los países fríos
tiene un pálido encanto—.
No importa el resultado:
Siempre habrá otro partido.

Mi contribución a esta 'antología consultada' será modesta. "Los adelantos de dos futuros libros" que me han sido asignados no son, por ahora, muchos y su ordenación provisional. Parte de los poemas es posterior a la valiosa antología hecha con excelente criterio por A. Chicharro que supo combinar lo temático y lo cronológico para revelar al lector un panorama representativo y evolutivo de la poesía de A. Carvajal. Una antología consultada es de otra índole: conlleva más riesgos, aunque no creo que esta se revele una caja de Pandora. La antóloga ocasional que soy, tras reflexionar, como es natural, sobre el criterio de selección y para evitar flagrantes arbitrariedades, ha optado por un siempre 'difícil equilibrio' —lo dice el poeta— entre lo objetivamente representativo del quehacer poético y lo subjetivamente dictado por más o menos secretas preferencias propias. Espero que el resultado le convenga al poeta, aunque, lo confieso, me hubiera gustado saber cuáles son sus poemas preferidos. Me llama la atención que en la última antología consultada del siglo XXI¹ (1999) A. Carvajal es uno de los cuatro poetas entre los 29 seleccionados que no eligieron sus poemas. En aquella ocasión pidió a Rafael Juárez, poeta amigo, que compusiera la muestra, una muestra interesante, representativa de dos 'biografías' poéticas hermanas.

No sé por qué el poeta elude una selección propia. Entre diferentes razones posibles privilegio una que parece bastante evidente: su deseo de tener a los amigos cerca, de sentirse y conocerse a través de su simpatía sabiendo que comparten los mismos valores en el arte y en la vida. Una lectura valiosa supone sintonía entre el lector y lo leído. Sin afinidad afectiva e intelectual no hay interpretación que acierte, aunque, huelga decirlo, es imprescindible un conocimiento minucioso de la obra en su conjunto, de su poética, de su estilo específico como modelo artístico de un mundo exclusivo, reconocible a lo largo de la obra y bien conocido de la crítica.

En los "adelantos" me he encontrado frente a dos tipos de textos: textos que por su contenido y su expresión, por su forma y su sustancia son representativos de esta obra en cuanto 'pura poesía', no 'poesía pura' —J. R. Jiménez hacía bien la diferencia—, poesía en el

1. *El último tercio del siglo (1968-1998) Antología consultada de la Poesía española*, Madrid, Visor, 1999.

sentido aristotélico, o sea clásico, de la palabra: que se atiende más allá de lo particular 'histórico' a lo 'general' y 'elevado' para llegar a lo genérico en lo estético. Esta poesía que se inserta en la larga tradición lírica de España la representan aquí tres fragmentos de *Otro clamor del alma* (1998) (1, 2, 3) y un fragmento de *Bagatelas* (2000) (4). Los otros textos, sin pertenecer a la 'historia social' del poeta, son más circunstanciales: evocan viajes fuera de la tierra natal por regiones no del todo ajenas, presentes tanto en la historia de España como en su literatura y el imaginario colectivo. Los representan dos poemas de *Flandes las campañas* (2000), uno escogido por un motivo personal (5) y otro más humorístico (6). Si la crítica ética del propio país puede ser dura, la del país visitado es generosa.

Como composición *Otro clamor del alma* es una por su temática y su estilo y variada en su composición métrica; totaliza 156 versos repartidos en 11 poemas de los cuales he escogido fragmentos situados en puntos relevantes: el *incipit* (1), el *explicit* (3), reproducido también por A. Chicharro en su antología, en la sección 'Del amor', así como el quinto poema (2), más bien céntrico en una serie impar cuyo centro geométrico es el sexto, importante sin duda, pero más en cuanto al contenido que en cuanto a la forma. Lo preciso porque A. Carvajal no tiene la 'voluntad de construcción' arquitectónica que caracteriza a un J. Guillén, presente en su obra, también en el título de este poema. Nuestro poeta opta más bien por composiciones musicales. Aquí hablaría de una 'suite': "forma instrumental, constituida por la yuxtaposición de movimientos, cada uno de ellos con carácter propio y escritos en una única tonalidad", según reza el Diccionario. La diversidad métrica, también estrófica, crea una fluidez de movimientos y ritmos que modula momentos variados del estado de ánimo del amante: los versos son heptasílabos u octosílabos, las rimas asonantes o consonantes, las estrofas preferentemente de cuatro versos agrupados en redondillas poco canónicas, combinadas o no, aunque hay también, como veremos, una canónica décima espinela y sextinas llamadas románticas.

El *horizon d'attente* de esta poesía es tal que el lector puede esperar una métrica musical y 'expresiva'. Tampoco le extraña encontrar relaciones transtextuales en un intertexto más implícito que explícito (de J. Guillén, en particular), así como en un paratexto incluido a guisa de homenaje a Lorca, siempre y cuando no deje de leer la nota

final del impresor². Y eso por no hablar de un intertexto más difuso tomado prestado a la delicada lírica amorosa de Garcilaso y sin duda a otros poetas a quienes no he identificado.

El resultado es una inesperada versión renovada —‘otra’— de las viejas canciones de amigo, de amiga en este caso, de sus gozos y quejas. A. Carvajal se sabe, nos sabe malheridos por *la melancolía de lo no ocurrido* (*Testimonio de invierno, Antología*, A. Chicharro, p. 108). Lo canta como suele cantar todo ‘lo que se pierde’.

Por un curioso azar el poemario lleva en la portada, justo debajo del título, y en las dos páginas introductorias, la mención *llama de amor viva, veinticuatro*. Al indicar así el nombre y el número del opúsculo en la colección, el editor ha enriquecido deliberadamente o no el texto de una bella filigrana. Para cualquier lector que conoce las lecturas predilectas de A. Carvajal, la indicación hace pensar en *¡Oh llama de amor viva* cuyo famoso verso 24, *cuán delicadamente me enamoras!*, es el último y hubiera podido ser un epígrafe del poema...³. No se trata, sin embargo, de leer este *Clamor del alma* al trasluz de los versos de San Juan. No es un poema ni religioso ni místico, aunque cierto misticismo laico no es ajeno a Antonio Carvajal⁴.

Desde el título, que no se debe a ningún azar y retoma el último verso del poema 5, más o menos en el centro del poema, *clamor* cuestiona la armonía de una ardiente y delicada unión amorosa. Remite a otro admirado poeta, Jorge Guillén, el más clásico de la lírica española del siglo XX, que opuso lo disonante de *Clamor* a lo armonioso de *Cántico*, insistiendo en la complementariedad de los términos. Al sentido connotativo que le debemos, se superpone aquí el sentido denotativo de ‘queja’ más que de ‘grito’. Combinada con el no muy críptico homenaje a Lorca, la palabra da la tonalidad del poema que recuerda una enigmática historia de amor mal correspondi-

2. “Otro clamor del alma” [...] se terminó de imprimir el 5 de junio de 1998, 100 aniversario del nacimiento de Federico García Lorca”

3. La ingeniosidad del editor de la colección, Rafael Inglada, se manifiesta también en la viñeta de la portada que representa una llama con alas encendidas sustituyendo ventajosamente a un Pegaso.

4. Ver, por ejemplo, el análisis que C. Cifuentes Aldunate dedica al poema *Clima* (*Tigres en el jardín*), en *Cien años de poesía*, ed. P.Fröhlicher, G.Güntert et al., Bern, Peter Lang, 2001, p. 603-614.

do, que de ser más trágica e intensa se emparentaría con las imaginadas en el *Romancero gitano*. La segunda secuencia, que no he seleccionado por ser más narrativa, nos presenta la mítica protagonista —astro integrado en la naturaleza celeste:

*En el arco difuso
de la tarde volaba
una niña vestida
de jazmines y plata.*

[...]

*Y se marchó en silencio.
Y nos dejaba un plácido
gozo de haberla visto
como sol en los ramos.*

Se notará el uso del pronombre 'nosotros' (*nos*) que no vuelve a aparecer en el poemario. Después de asociarnos al acontecimiento narrado, como es normal en tercera persona y en tiempos de pasado para que le acompañemos en su búsqueda de la "lenta luz de mi vida" (3), 'yo' será como sujeto lírico la voz cantante y 'tú' la destinataria silenciosa, furtiva y mudable.

1. [OTRO CLAMOR DEL ALMA, 1]: El *incipit* es una clásica décima espinela de octosílabos con su disposición de rimas abba accdc y con el corte de sentido obligatorio después de la primera redondilla que presenta los hechos; los últimos seis versos deben completarlos. El poeta ha respetado el rigor de la estrofa en la disposición de la forma y el desarrollo temático. Ha optado también por un presente de forma apersonal, fuera de lo sucesivo, que evoca un cuadro sobrio y ameno de una naturaleza tópica simbolizada por dos metáforas clásicas (*perla y cristal*), las cuales, en el momento escogido (*el verano, la mañana*), irradian luminosidad en un espacio donde no faltan las dos flores arquetipos de un amor sensual y puro (*rosa y nardo*) ni una envolvente *brisa*. La irradiación es extensiva a una presencia humana corpórea, esbozada metonímicamente en los dos últimos versos de la primera redondilla, en *tersuras de sangre humana/ entre una piel y otra mano* (v.4), donde entiendo que la doble metonimia evoca a la pareja: 'piel' que para Valéry es lo más profundo y 'mano' que me gustaría imaginar como la de San Juan *Oh mano*

blanda! Oh toque delicado (v.9). En la segunda parte, al desarrollar el tema, se completa la presencia humana también indirectamente, a través de una breve comparación *como en los labios*, metaforizada a su vez en un sintagma puesto de relieve entre dos pausas fonológicas —*coral de vida*—, lo que le permite al poeta sugerir la alegría (*risa*) y la vitalidad (*retoza*) del momento inicial.

2. [OTRO CLAMOR DEL ALMA, 5]: En la quinta secuencia, compuesta de dos sextinas románticas encabalgadas, ambas en heptasílabos con rima asonante (aab ccb), el poeta parece proponer una variante de la tonalidad inicial. Mantiene el presente y se dirige a una segunda persona que no es la amada sino la brisa, *Dulce brisa del alba*. Rápidamente el adjetivo antepuesto va a sonar irónico. El tópico de aire suave, a menudo erótico, lo ha cambiado. No es ningún envolvente 'aire amoroso'; todo lo contrario: es un aire de destrucción que afecta al *alma*, al *cuerpo*, a las *estrellas* y arruina *toda la esperanza*. Frente a tal fuerza negativa expresada por una acumulación de recursos retóricos, en particular por metáforas lúgubres que la concretan (*tu lengua vacía, cadáveres de sueños*), la respuesta sólo puede ser *otro clamor del alma*. Sabemos en este momento de la 'suite' que el amor es mal correspondido o no correspondido.

La narración del fragmento 2, citado parcialmente, y la confesión del tercero (*Ya sé que no me amabas*) lo han ido manifestando. En el cuarto se ha producido un inesperado y enigmático desdoblamiento. Entiendo que la segunda persona se ha hecho la tercera y que ha surgido otra tú tan ocasional como caritativa. Aquella es inaccesible:

*de aquélla a la que amo
no he decirte el nombre
[...]
Ella no se me entrega,
pero tú me recoges.
Tú eres mi luz de aurora;
ella, el sol que se pone.*

Al amparo de esta *amiga* el amante no desespera. En las secuencias posteriores a la 5 citada, es como si el 'clamor' poético permitiera al yo lírico serenarse. En el fragmento central (6), escrito en parte en futuro, el tiempo de la promesa, hay de su parte esta delicada

declaración amorosa de abolengo cortés para un tú, inventado "a mis medidas de dentro", diría Salinas⁵, no sé si *aquella* u otra presencia deseada o fantasmada. El estilo que refleja serenidad se hace transparente, de armoniosa retórica clásica:

[...] *Tendrás,
con mis palabras, una
prueba de mi memoria
de ti, y en la clausura
de mi pecho, una rosa
que tal vez no descubra
sus encendidos pétalos
por miedo a tu hermosura.*

Persiste la memoria embellecedora, detallada en puro estilo lírico al final del fragmento 9 —*y en mi pecho quedaba/ la brasa de un remoto/ fuego, el amor que tuve,/ para ti, en el otoño*. De hecho, el tiempo ha ido avanzando y de los sueños no queda mucho: *la filigrana perdida/ en laberintos de sueño* (8). Se notará la acertada combinación de metáforas en sintagmas cuyos términos se completan en una imagen de bella disipación.

En cuanto al amor, la imaginación, que en A. Carvajal funciona tal como la describió Lorca⁶, nunca deja de enlazarlo con la naturaleza, asociando sentimientos y elementos de manera que amantes y fuerzas o presencias naturales se corresponden y actúan indisociables en un mundo poético, bello y triste, fuera del tiempo a la vez andaluz y universal.

3. [OTRO CLAMOR DEL ALMA, 11]: El último poema es una digna conclusión de una 'suite' que se ha ido desarrollando más allá del 'clamor'. La componen tres redondillas de octosílabos con rimas asonantes en los versos pares, todas agudas, algo poco frecuente, que

5. P.Salinas, "Vida segunda" en *Fábula y Signo, Poesías completas*, Barcelona, Barral, 1971, p.188.

6. Ver de F. García Lorca su estudio sobre *La imagen poética en don Luis de Góngora*, reproducido en todas las ediciones de sus *Obras completas*. Considera a Góngora como el poeta imaginativo por excelencia.

combinan con cierta insistencia los sonidos a/o, reforzados en cada tercer verso por la repetición de 'brazos', *mis brazos, mis brazos, tus brazos*.

La repetición en paralelo de la misma estructura sintáctica, o sea, de la prótasis hipotética *si fueras*, en las dos primeras estrofas, nos confronta con la naturaleza de un amor llama, siempre ardiente y delicado, de *dulce espirar*, evocado por el amante y explícitamente simbolizado por dos flores predilectas del poeta (*un crisantemo, una azucena*). Si la conjunción *pero* anula las hipótesis de que *te habría quemado mi amor* para confirmar que es tú, la persona amada, la que *me has quemado de amor*, no elucida el enigma de la misteriosa amada designada como *flor*, metáfora prototípica, desdoblada como *flor de cuerpo/ y alma entregada en la flor*. El enigma se refuerza. ¿Mujer de cuerpo y alma? ¿Mujer floral? O ¿ambas y aún más? Humana y trashumana. Musa mítica. Aunque el poeta confirma la unidad de cuerpo y alma, notamos sobre todo el íntimo enlace de lo humano con la naturaleza, los astros y los elementos, lo vegetal en toda su variedad. ¿Qué amor de claros y sombras es este por parte del amante para una amada proteica que nunca posee? Un amor no de cántico sino de clamor debido a una voz deseante que sueña hasta quemarse con una *llama de amor viva*.

En *Bagatelas*, en una décima de tono garcilasista, el ruiñeñor poeta se consuela: *que hay más gloria en amar que en ser amado*. Entendemos por qué a estas alturas de la vida el poeta valora mucho la amistad: es necesariamente recíproca.

4. [BAGATELAS, III]: He elegido otro poema de amor. Es el tercer fragmento o movimiento —momento de otra 'suite' compuesta de siete secuencias cuyo intertexto nos lleva a Rubén Darío, a *su verso azul y su canción profana*. Es la más breve si no se incluyen los tres primeros versos que corresponden a la traducción del epígrafe tomado prestado a otro poeta místico, Ramon Llull⁷. Los versos 2 y 3 se repiten a guisa de estribillo al final del poema de manera que los periféricos versos llullianos, de metro impar (7 y 5 sílabas) y rima asonante, ciñen una sextilla —como siempre se trata de una variante

7. Me ha señalado Antonio Carvajal que él ha puesto en versos una frase en prosa de R. Llull.

métrica— de versos octosilábicos y rimas consonantes (abc abc). Desarrolla una sola pregunta, la hecha por el poeta catalán a Amor mismo. Aunque no aparece la amada podría aplicarse al poema anterior y a otros. El sujeto lírico es el ruiseñor que protagoniza la secuencia anterior. *Canta tan bien / que sufro con él de amor*, comenta el poeta que toma el relevo. Pregunta cinco veces, siempre al principio del verso, *por qué*, sabiendo que no hay respuestas. No tiene explicación que amor después de *crear* al amante lo deje desamparado. Es ineluctablemente felicidad e infelicidad. Para comunicarnos tal condición, el poeta ha optado por una perfecta y sencilla isotopía retórica que permite evocar distintas fases del irresistible impulso amoroso —la metamorfosis, la purificación y la elevación—. Si desembocan no en la unión sino en una soledad, esta no es sinónimo de vacío. Le conviene al ruiseñor ya que le permite llenar el espacio cantando con *trinos de amar* su *canción* triste, una variante amena de *clamor*. Acierta F. Díaz de Castro, otro poeta hermano, la poesía “es una forma de ser feliz”⁸.

Sabemos que en la obra de A. Carvajal el amor es una fuerza poética determinante: dinamiza la visión del mundo que es a la vez una poética y una estética. Por ‘elevados’ que sean los fragmentos brevemente comentados, no los rige ningún código de amor profano ni místico. Es un impulso en perpetua tensión, oscilante, que no llega a los extremos ni de la unión ni de la ruptura. Suenan como nuevas versiones de viejas canciones de amor que combinan ardor y castidad, alegrías y penas, memoria y esperanza, mientras unen el mundo del hombre frágil y vulnerable, cuando no herido, a una naturaleza esplendorosa y resistente. La tan valorada hermosura tanto de la figura amada como de la naturaleza y sus infinitos encantos ofrece elementos no sólo de consuelo sino de felicidad que sólo la poesía, por la magia musical y retórica de sus palabras, puede explorar y modular con la debida intensidad.

Como transición hacia el poemario siguiente cito este fragmento que le pertenece: celebra un amor cuya *a* abierta hace eco a *paz* aunque las cuatro palabras asonantadas destacan entre *fruto* y *arrullos* lo *oscuro* y lo *confuso* del amor:

8. F. Díaz de Castro, “Palabras para Antonio Carvajal”, en *Columbario de estío*, Diputación de Granada, 1999, p.15.

*La paz, como el amor,
es delicado fruto
que se nutre de labios
pronunciando lo oscuro,
lo que no tiene nombre,
lo que flota confuso
entre manos y estrellas,
plumas, aguas y arrullos.*

(*Wateringen, 1*)

5. [ENDECHA Y RONDA]: Otro poemario, otro mundo y, en este caso, otra tonalidad y estilo. Sabemos que los maravillosos jardines o espacios naturales que ha imaginado el poeta y transformado con toda su pasión sensorial y espiritual y con todos los recursos posibles de la retórica y la métrica no han impedido que tomara conciencia de las circunstancias históricas de su país y del mundo. Nunca ha vivido en una torre de marfil. Sabe cultivar la memoria histórica con tino. Aunque en la España democrática 'todo va bien', los problemas siguen interpeándolo. No está mal salir de la patria. Como los trovadores de otros tiempos, aprovecha la oportunidad de viajar llevando consigo su florilegio de 'canciones'. *¡Viajar es provechoso!* Todo el mundo comprenderá que *De Flandes las campañas* es el resultado de una estancia en los antiguos Países Bajos del Sur. El título remite, por supuesto, a Quevedo y al famoso soneto escrito en homenaje al duque de Osuna, 'muerto en prisión', aunque luchó por 'las Españas' en muchas partes del mundo, también en 'Flandes': *su tumba son de Flandes las campañas, / y su epitafio la sangrienta luna*. Los versos tienen eco en una estrofa de otro poema donde reaparece brevemente el épico personaje *¿No es el duque de Osuna/ que su epitafio / quiere con letras de oro/ lunas y salmos?* Podría ser una de las posibles reencarnaciones de *El soldado español*. Pero no es él ni el duque de Alba, sino un triste marginado, *señor Rodaja, / mi licenciado/ vidriera*. El intertexto es explícitamente cervantino. El poeta sintoniza más con Cervantes que con Quevedo. No ahonda en la dramática historia de los personajes ni de aquellos tiempos de guerras y crueldades. En uno de los poemas, *Fondo primitivo*, repite en cada estrofa el verso inicial, *En Flandes sale el sol*, invirtiendo así el título

de una de las obras más famosas de E. Marquina, *En Flandes se ha puesto el sol*, que ha dejado de ser una pieza paradigmática del teatro español. Flandes ya no es tierra de muerte ni de exilio aunque en una *Balada* constata que se ven todavía *en los campos de Flandes / [...] demasiadas cruces / de ingleses y de yanquis*. Los tiempos se han apaciguado a pesar de todo y nuestro andaluz que lleva sus paisajes en los ojos y en el corazón, 'ojos sin niebla', descubre felices semejanzas, por distinta que sea la luz y a pesar de la lluvia o la bruma. Le encantan los mismos árboles (robles, tilo, castaño), los mismos pájaros (mirlos, tórtolas), las mismas flores. Hay una bella variedad de ellas: junquillos, *la camelia, pulso de fuego, ofrecida, / pero tan casta, tan púdica...*, lilas, rododendros y muchas más.

Ve también las diferencias culturales y las evoca no sin cierto humor teñido de gravedad. Así *Viernes santo es día/ laborable, no santo, / y hay tan buena cerveza/ que los crucificados/ de alma sed no tienen/ ni llagas en los labios*. Por distintos que sean los comportamientos, la condición humana es la misma. La muerte, que no se le ha borrado de la mente, la rige en todas partes. En este poemario está bastante presente, pero como muerte ajena, no interiorizada.

El poema "Endecha y ronda" tiene un título metapoético: define una forma métrica que anuncia una canción triste⁹ y una composición más bien circular. Ni la endecha ni la ronda (*rondeau*) corresponden a una estructura bien definida. No nos extraña que el poeta pase por alto la forma más común de la endecha que suele comportar hexasílabos o heptasílabos. Ha optado por el octosílabo de rima asonante en i/o mantenida a lo largo del poema como en el romance. Pero no es un romance. Los 36 versos se reparten en estrofas de respectivamente 8, 12, 8, 8 versos, más un dístico final. Prevalece pues la octavilla que se amplía en la segunda estrofa, en donde los cuatro versos añadidos (17-20) inician un cambio temático.

En la primera estrofa el sujeto lírico precisa la situación: la llegada, la mirada y la herida física y afectiva que trae consigo. La evoca metafóricamente con un determinante, *acuchillados*, mientras descubre el nuevo paisaje de flores y plantas bien familiares que solicitan como siempre los sentidos de la vista, del tacto y olfato. La evocación

9. R. Bachr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1969, p. 220 n. Habla de poesía elegíaca.

es de gran sobriedad y transparencia retórica, con recursos sencillos como la repetición y la enumeración. La similitud / disimilitud entre lo 'mío' y lo otro explorada en lo pequeño e inmanente hasta el verso 16 contrasta en la segunda parte del poema con la igualdad de los humanos frente a lo trascendente de la muerte y el dolor por la muerte de una madre. Con tal temática ha cambiado la tonalidad que se hace más solemne. La retórica sigue siendo sobria, aunque algo menos minimalista. Las pocas metáforas son de factura clásica con relaciones de analogías justificadas: *apurar [...] los cálices del olvido./*; *—la muerte es siempre una madre/ vegetal en su sigilo—./*; también *Entrar vestido de nada/ en la Nada*. Que la muerte sea madre vegetal o la Nada no importa mucho. La pena es percibida sin ningún patetismo, más bien con estoicismo desde un punto de vista apersonal y genérico.

La estrofa final da al poema su forma circular de ronda: enlaza con los primeros 16 versos. Reaparece la naturaleza con nuevas presencias más genéricas (*los pájaros, trinos*) o emblemáticas (*los lirios, los trigos*). Vuelven también la repetición y el paralelismo y desaparecen casi las figuras. La oposición entre lo propio y lo ajeno se ha borrado. El poeta se atiene al eterno retorno de la naturaleza. Aunque cobija a la muerte en su seno, el dístico final celebra la vida que no cesa:

*Y las mismas abejas fecundan
castaños y acacias y yedras y alisos.*

6. [HOMMAGE]: He escogido para cerrar la selección un poema que no necesita mucha justificación y que deja una nota optimista, aunque aquí también se perfila inesperada y brevemente la presencia de la muerte. La forma no llama la atención. Los 19 heptasilabos sin rimas se agrupan en tres estrofas de 6, 6 y 7 versos. Son narrativos. El título, "Hommage", es amablemente irónico pero no en referencia a Brujas, la ciudad donde se ubican los hechos, sino a una clase de sus habitantes. En el epigrafe de Mallarmé hay dos adjetivos, *chers* y *banal*, que evidencian rápidamente la ironía. En la época del máximo poeta puro no había un equipo de fútbol aspirante a campeón, ni burguesas *para dormir el fútbol*, ajenas al partido e indiferentes al resultado. El poeta es generoso con ellas. En el paisaje que rodea el estadio ha encontrado un motivo para disculparlas. Mejor dormir la siesta que mirar las tumbas...

Apostilla

Seis meses después de redactar el comentario anterior, el poeta me manda el manuscrito de su nuevo libro, *Una canción más clara*, de inminente publicación (Hiperión) en el que se incorporan los “adelantos” que me habían sido asignados. Al mismo tiempo me hace notar que he seleccionado sólo seis poemas. Lo entiendo como una invitación a elegir el que falta para respetar un simbólico 7, número sagrado¹⁰.

El nuevo poemario comporta seis secciones de respectivamente 11, 7, 9, 7, 40 y 7 poemas, en general, poco largos. La primera, *De Flandes las campañas* y la última, *Bagatelas*, las conocemos. *Flores de invierno*, que es la cuarta, se mantiene intacta. *Otro clamor del alma* es la quinta y ha sido ampliada considerablemente. Con sus 40 poemas es la parte más substancial del libro. Si el último verso del citado poema 5 sigue dando el título a la suite, el último verso del último poema es de mayor alcance y le da el título al libro: *Es tu carne hecha aliento/ de una canción más clara*. El poeta que está hablando con su *alter ego* concluye con una breve inflexión moralizante que es también una reflexión poética y opta por *canción*, una composición lírica por excelencia, literaria y afectivamente menos marcada que *clamor*, que confirma el carácter musical del conjunto. Aunque este quinto ‘tiempo’ sigue siendo un poema de amor, la vivencia amorosa esbozada anteriormente se ha ido completando y por ende transformando. Es menos enigmática, más humana, triste y feliz como siempre, con mayor énfasis en lo corporal, aunque el cuerpo es tanto “el alma en pena” como “el alma en gloria” (18). A la ausencia de un ser amado inasequible se suma una intermitente presencia gozosa. La alusión a Guillén se mantiene ya no a través de ‘clamor’ sino a través de ‘claro’. A la poesía le incumbe una misión de mayor ‘claridad’, “potencia suma”, decía Guillén. “Todo ya apunta hacia una forma clara”, concluía en “Hacia ti”, que es también un poema de amor¹¹.

Antes de pasar al poema escogido y sin detallar los pocos cambios aportados, preciso que hay dos secciones nuevas para mí, la

10. D. Pérez Venegas, *El endecasílabo en “Extravagante Jerarquía”*, syllaba, 2001, p. 17.

11. J. Guillén, *Aire nuestro*, Milán, Pescé d'Oro, 1968, p. 145 y 1.429.

segunda y la tercera. La segunda, *Siete miradas desde el camino de Andújar*, es una evocación afectiva del paisaje de Andújar. En el poema inicial se destaca una perra, emblemática imagen de la vida, de la condición animada en esta tierra.

*No perciben
que eres tú, perra,
suave incorporación del grato pulso
común, las ubres tibias reposadas
en el polvo: su origen, su destino.
O polvo o nada o nada o polvo.*

(II,1)

La varia evocación de la naturaleza la completa el poeta en el penúltimo poema cuando la mirada se hace, como en otras ocasiones, histórica. Guiado por un epígrafe tomado prestado al romance gongorino, *Aquel rayo de guerra*, que narra el destierro del "gallardo Abenzulema", rememora las muchas injusticias y crueldades sufridas en aquella tierra por los hombres.

La tercera sección tiene una tonalidad bien distinta, casi contrastada, *La música en Viana*, que brinda "un recuerdo de música y jardines". Es un homenaje emotivo al amigo pianista, Guillermo González, y, a través del insigne intérprete, a "la delicada música" (V, 24).

*¿qué melodía
íntima la sostiene, qué sosiego
quiere alcanzar, entre el dolor y el fuego?*

(II,7).

A tal pregunta el poeta sugiere varias respuestas a lo largo del libro cuya palabra clave es *canción*, el arma lírica de este nuevo Orfeo.

Vuelvo a *Otro clamor del alma* cuya estructura ha sido modificada menos por la inserción entre los poemas 9 y 10 de "Entrégame una rosa", una pequeña y perfecta muestra de 'trabajo' poético, que por el añadido de 28 poemas nuevos: cambian la estructura de un conjunto que sigue teniendo las características de una suite. El poema 2 comentado anteriormente ya no es un poema céntrico y el poema 3 ha dejado de ser el *explicit*. Agrego el poema 21 situado en la zona central:

*Mañana, cuando te tenga
 otra vez, serán las rosas
 del gozo los arreboles
 de una permanente aurora.
 Toda la vida perdida
 lejos de ti, de tu boca
 recobraré en un instante
 de ardiente sangre sonora.
 Y habrá un desmayo en mi piel
 de serenas amapolas
 y será mi corazón
 caballo que se desboca.
 Cantarán en nuestro abrazo
 ruiseñores de las sombras,
 jilgueros del mediodía,
 madrugadoras alondras,
 y habrá una canción de amor
 de la brisa con las frondas.*

Lo he escogido por ser “una canción de amor” llena de esperanza, técnicamente bien medida, que muestra cómo funciona la poética en clave eufórica. Sus 18 versos octosilábicos con rima asonantada o/a en los versos pares constituyen una silva no canónica, llamada octosilaba, que se encuentra tanto en Góngora como en los modernistas. Sintácticamente están agrupados en cuatro secuencias: tres redondillas, los versos de cada una de ellas melodiosamente encabalgados, y una sextilla final, envío con tres pausas versales seguidas en su parte central que destacan una enumeración ternaria. La perspectiva inicial de *Mañana* pide el futuro, tiempo lleno de tensión, perfectivo e inicial, según los gramáticos ¹².

La imaginada vivencia del amor el poeta la expresa entretejiendo dos líneas isotópicas, la más bien escueta y púdica del cuerpo —*tu boca, sangre, mi piel, mi corazón, nuestro abrazo*, enumerados progresivamente— con otra de índole metafórica más exuberante, proporcionada por la naturaleza, por flores —*rosas, amapolas*— y pájaros —*ruiseñores, jilgueros, alondras*—, asociados a los distintos

12. B. Pottier, *Gramática del español*, trad. A. Quilis, Madrid, ed. Alcalá, p. 123-4: “evoca un acontecimiento visto como perfectivo, no comenzado”.

momentos del día, luminosos —*una permanente aurora, mediodía*— o con *sombras*. El entrecruzamiento lo establece por semejanzas sensoriales de colores —*serán las rosas/ del gozo los arboles/ de una permanente aurora* (vv. 2-4)— o de movimiento —(v.12, con un símil animal, *será mi corazón/ caballo que se desboca*)— a través del verbo *ser* que fija correspondencias clásicas, transparentes. La realiza también por una asociación imaginativa más libre, más ambigua, algo visionaria, como en el centro del poema —*Y habrá un desmayo en mi piel/ de serenas amapolas* (vv. 9-10). Cuando al principio del remate, leemos *Cantarán en nuestro abrazo/ ruiseñores de las sombras,/ jilgueros del mediodía,/ madrugadoras alondras*, entendemos que las presencias exteriores de la naturaleza, animadas y muchas veces inanimadas, son parte integral de la vivencia afectiva, que sea *gozo* o *desmayo*, experimentada por el cuerpo amoroso con *su ardiente sangre sonora*.

Tal interiorización integradora el poeta la completa al final con una exteriorización efusiva: *y habrá una canción de amor/ de la brisa con las frondas* (vv.17-8), entregando el mensaje a la naturaleza, ampliando al máximo su resonancia poética. Tal dinámica de apropiación y expansión, hacia dentro y hacia fuera, caracteriza la escritura, sean cuales sean los sentimientos que expresa: *llevo/ en el alma un vendaval*, (14, v.22) // *Oigo mi vida fuera/ de mi, con sus latidos/ de arroyos y de estrellas*, (27, vv. 2-4). Son ejemplos entre otros muchos. Si la tensión, llamémosla cinética, es una constante, sus modalidades son múltiples, determinadas por la expresión y el contenido.

En este caso, el texto-signo es claramente una *canción* que lleva el mensaje de amor al mundo. Como tal, tiene una función específica que el poeta *faber* ha recordado en otro poema de la suite:

*mejor que voz que lleva el viento,
el verso escrito en su medida;*

*mejor que sueño en pecho oscuro,
abrir los labios a la brisa
y que haya frutos que nos quiten
la sed, el hambre y la acedia.*

(13, vv. 15-20)

Es la conclusión metapoética de un Orfeo que sabe consolarnos con *versos escritos en su medida*.

DIAPASÓN DE EPICURO

Selección y estudio por
JUAN CARLOS FERNÁNDEZ SERRATO

EL TALLER DEL ARTISTA

1

Risa fácil y blancos dientes.
Donosura de escaparates.
Murmillos, suspiros, dislates,
clientes, clientes, clientes.

Un silencio interior. Y nada.
Una nube interior. Y hueco.
Roto el arco, el espejo seco,
la mano en la mano encerrada.

Enfebrecido por el deseo,
con una cita en cada esquina,
aprieta el paso y se ilumina
de ocio, negocio y comadreo.

2

Para limpiar los arcos rotos
y coludir las primaveras
con las verduras de las eras
en los espejos más remotos,

por las aceras mal pintadas
donde el semáforo es paisaje
perdió el imán de su pasaje,
buscó el fragor de otras miradas

y, enfebrecido del deseo,
con una mano en cada esquina,
untó de sangre y de resina
un palpitante camafeo.

3

Soñar sin forma la hermosura,
beber la copa del olvido,
saber que todo es un dolido
pasar de sombra a luz oscura,

gemir de sueños y de boca,
sopor adentro, amor afuera,
o ardor adentro, adonde espera
buril el cinc, cincel la roca.

Pasó de sombra a luz oscura:
sabe que todo es un perdido
romper la copa del olvido
para escapar de la hermosura.

PAISAJE, EVOCACIÓN Y TRÁNSITO
PARA UN JUEGO DE AGUA

1

Dormita el agua y sueña
que baja sus escalas, que se tiende,
que se eleva, risueña
bajo el sol, que se enciende,
que se evapora, que se va, que aprende

los vientos y su giro,
la luna y su blancura, la blancura
constelada, el suspiro
por la oscura hermosura
de los viejos caminos; se clausura

sobre su caz, y ríe,
y mientras duerme y sueña, con espada
de plata, que deslíe
su filo en la ondulada
superficie, pone la escarcha en cada

lágrima diluída
un cristal, un destello, una renuncia,
un fulgor, una herida.
Dormita el agua. Anuncia
el alba tras los montes —que denuncia

insomnes con su leve
nácar sin iris— sufrimiento al río
y en la punzada breve
de un corto escalofrío
sin sucesión ni queja ni desvío

la dulce faz condensa
de la bruñida fuente.

Se desmaya

la triste rosa, tensa

de sueño, y, mientras calla
el surtidor su trémolo, en la raya

lejana se divisa
—rama, soplo, carmín, brizna, rocío—
el cuerpo de la brisa
más tenue y cesa el pío
del primer chamariz muerto de frío.

2

Con el agua dormida,
dormido al par del agua, sueña y juega
el niño con su herida,
y a su herida se entrega,
y el dolor de su herida no le llega.

Busca por piel y llanto
las rosas delicadas de la umbría
y un ruiseñor su canto
y un arroyo alegría
y un pleno sol le da la luz del día.

Pero sueña otra fuente,
desdeña lo que tiene y busca un prado
cuajado de relente
aquí, por su costado;
allí, por un jazmín encadenado.

Se busca por su frente
mas la memoria aún le está negada
y gime y no consiente
la gracia delicada
de su piel ni caricia ni punzada.

Sueña con agua, y gime;
sueña consigo mismo y no se mira;
quiere escapar y oprime

con sus pies una lira
de sangre que lo busca y le suspira.

Pero sangre no quiere:
Quiere una rosa aún no amanecida.
Tiembla y, temblando, hiere
el agua que, dormida,
le muestra los destellos de su herida.

3

Dormida el agua, tiene
un delicado tacto, un rostro terso.
A sus orillas viene
y busca su reverso
un astro dulce a su fulgor converso.

Le cuenta delicados
sueños y delicadas maravillas
de cielos ignorados,
de estrellas sin orillas,
de ángeles sonrosados de mejillas.

En sus sueños sonríe
el agua, que recuerda otros rumores,
y, clara, le deslie
los versos de las flores
y el llanto del que busca sus amores.

No hay encuentro posible
ni sollozo común que las reúna
ni sombra padecible
para el agua y la luna
ni bruma transgresora y oportuna.

Todo es perfecto y quieto
aunque el niño sus pies desnudos quiera
bañar y sin objeto

sus blandos ojos hiera
y en las aguas desnudas llore y muera.

Muere quien no ha vivido;
vive quien teme y sufre el que se entrega
al sueño y al olvido
mientras la luna juega
con su dolor y ese dolor no llega

hasta el agua dormida,
hasta el agua sin fin que eleva un muro
de sueños sin huida
y un corazón oscuro,
su corazón sediento y sin futuro.

CUPLÉ

El esplendor de un mundo que no era el nuestro entraba
por los ojos, las bocas, los poros, los ollares.
Ella, hermosa y luciente y algo ambigua, fumaba.
Entre el humo lucía su pecho con lunares

postizos. Todo falso menos el pulso rápido,
menos la entrecortada respiración, las ganas
de que pasara algo, de que ocurriera el sávido
momento: Cuántos ojos, grandes como ventanas

de par en par, cerráronse con ensueño o envidia.
Él era un rico príncipe, más que grueso, turgente:
no galante, vicioso; dominante, no amado.

El mordisco en el pecho, sin rubor, con insidia
sembró entre las mujeres un susto adolescente
y en los hombres un limbo: Negativo velado.

SOLEDAD ENÉSIMA
(Fragmento, P/EI^o)

Para Antonio Carreira

<p>Suena y se ofusca en laberinto humano —donde nombre reposa de la opinión que, pues clarín, no cesa de convocarlo al límite—, onerosa (más que serpiente pétreo), su llamada. Por sombras engolfada tras lámparas perpleja, ante el que sin exceso ser podría desván llamado neutro en la arquería, de prósbito conseja máquina infame y mal carpintería dispuesta impide evocación y pausa, siendo la sola causa de execración y de rencor a un tiempo; ni previó el mar de dones nefandos a su hispida figura ni halla monte que oponga sus blasones o suspendida plata a la negrura de aparato tan vil en su estructura. Ni trigo de campiña ni el encrespado hijo de la viña ni el arriscado cerro sus citisos consienten ser trofeos, ser avisos a simulacro sacro, a muchedumbre: Toda esta soledumbre fruto es de fosca riña cuando el augusto ostentador de estrellas por más galán, y nunca doliénte, vítreas opuso adargas a las ramas silíceas de su frente, por donde las centellas —áspid la piel y el tósigo rocío— al chapitel enhiesto para mayor decoro</p>	<p>Soto de Rojas, <i>Desen^o, II</i></p> <p>Carvajal, <i>Siesta</i></p> <p>Góngora, <i>Sonetos</i></p> <p>Virgilio, <i>Bucólicas</i></p> <p><i>Leo</i></p> <p><i>Tauro</i></p>
--	--

no collarino de oro
 pero águila de duro pico y frío
 forma labraron pura
 con que la arquitectura
 del astro incorporó a la simetría
 la música inaudita. Perseguía
 con su rufa melena
 de ábrega fiera al bético enemigo
 y en dos partido el día
 por botín, no por gala, en la serena
 luna equívoca campo de batalla
 dispusieron (paréntesi gemelo
 del porfiado cielo);
 coro se alzaba al punto
 y, con el eco adjunto
 de un ruiseñor en celo,
 la sombra entre sí misma combatía:

León, *Odas*

Zorrilla, *Leyendas*

Soto de Rojas,
Parayso

*¡Valentísimo escarnio de la niebla,
 huésped de luz, honor de esta tiniebla
 que, pues te alberga, sufre
 eclipses ominosos de poesía!
 si hoy polvo te levanta torbellino,
 de nuevas plumas faro y su camino
 eres, premio y primor de Andalucía.*

Bécquer, *Rimas*

(i. e., tú,
Luis de Góngora)

Nutriéndose, pupilas
 solitarias, de sol, ave diöla
 extática suspende
 la lid, y la balanza
 por equilibrio alcanza
 que, si a centella iguala el pensamiento,
 en guarismo se exprese el sentimiento.
 Ufano, y tan cortés como debido,
 Betis valiente aduce su sonido.

Aquila

Libra

Soto de Rojas,
Desen^o, I
 Góngora, *Romances*

VIENTO DEL SUR

No es nadie, era el viento.

—¿Nadie?

¿no es el viento nadie?

...No

hay nadie, ilusión.

—¿No hay nadie?

¿y no es nadie la ilusión?

Juan Ramón Jiménez

Se alzó en el momento justo en que el pincel se impregnaba de carmín. Por la ventana entró a bocanadas llenas, a envolventes bocanadas de azahar. Sobre los lienzos dejó rosas, dejó manchas de resol, ecos de un agua que fue vapor en las manos y desmayo en la mirada. ¿Qué quieres de mí? Una lágrima de ceguera, roja y pálida como un clavel abrazado por la calígine, escasamente encendido de brumas o sofocado de llamas, se derramó en los estanques, en los arcos, las fachadas opuestas al mediodía.

Y los ocrez crepitaban. Se fue en el momento justo en que el pincel se clavaba como un dardo entre los pliegues de los pechos de la amada: En ese repliegue, en ese cáliz donde cabe el agua de toda la sed, en ese remanso que las escalas del sueño cercan de lirios y rosas que nadie alcanza ni a gustar ni a poseer, donde queda la mirada perdida por un matiz, difusa por una lágrima de cansancio o de agonía, se refugió.

Con espada de luz lo seguí. Era un soplo. No era nadie. No era nada.

*Viento del Sur,
moreno, ardiente,
llegas sobre mi carne,
trayéndome semilla
de brillantes
miradas, empapado
de azahares.*

*Pones roja la luna
y sollozantes
los álamos cautivos (...)*

Federico García Lorca

La luna roja, el azahar brillante, la agonía del chopo lejos del agua: Carne de estío, laminada con trémolos de sangre condenada al recinto de otra vena, otro cáliz que no se apura, donde los labios dejarían toda su sed marcada y escapándose. Las fachadas de cal, las altas copas de los cipreses, negras y capaces de unir estrella y pájaro cautivo, traman en los estanques silenciosos remansos de nostalgia, de evocación de mirtos y de sauces —Venus desnuda, púdica en el viento que la envuelve, estrechándose con sus brazos, temiendo una mirada que es peor que un ataque de olvido—.

No: de ausencia. La soledad unánime del vegetal ardido, el agua desmayada por los mármoles, el índice elevado del ciprés que escribe la fragante desolación de un cuerpo en el estío, sus caídas, sus sueños, sus azares de amor que no tuvieron vientos de oreo sino llamas ágiles, con un pudor de paños que se tiñen de trasudada sangre, de saliva reseca, de amarillos sudores y de estanques negros y peregrinos y verdosos al caer de la tarde, apurada, apurándose antes de que la estrella borre el cielo de ayer y sus diáfanos anales, la soledad erguida como un bronce ceñido de cristales, trae una leve compasión, un eco de llama en los hayedos, en las frágiles nieves de alguna primavera donde apuntan rumor de fuentes y volar de ánsares, latidos de abedules, amplios lagos donde el azul es nadie, donde es nadie la luz, nadie la rosa incipiente, fragante de formas, no de aromas, sin cansancio, elevándose a los ojos borrosos en la niebla de otro amor, de una madre.

Cuando el cierzo y el ábrego porfían.

Fray Luis de León

Sólo color para el pulso de la brisa en la enramada, sólo forma para el viento sumergido, toda el agua rendida en lindes de viento, rendida como una sábana de cansancio, de agonía, de remotas esperanzas, o de gozos del sentido por los vientos, por las aguas, por el color y el recuerdo de otro gozo y otras llamas.

A Emilio Lledó, que

No supo si la luz, si el aire, el tacto
de unas manos, lo abrieron a la vida.
Quizá el sonido de una voz: La herida
era difusa, si el dolor exacto.

Lloró. Y el llanto —agua salobre— un pacto
le otorgó de consuelo y no aprendida
paz interior. Tocó su cuerpo: Habida
cuenta de sí, se reafirmó compacto

frente al mundo. Y el mundo fue un espejo
que le volvió su imagen con un dejo
mudo: sus secos labios sin gemido.

Supo que más que el cuerpo duele el alma
—tan vaga, tan voluble— y que la calma
es latir sin conciencia del latido.

ALHAMBRA: ESTACIÓN DE LAS HORAS

A María Teresa Vivaldi

Diciembre: A vértigos de palmas,
opacidad de estanques,
lindes de nieve.

Enero: Desazón. Ajimeces.
Lleva plomo en las alas
la mensajera del alba.

Febrero: Fueron labios mordidos,
ojos de pocas noches,
tardes de ojos y labios.

Marzo: ¡Agua tierna! Los verdes
íntimos.
Íntimo azul, tan tierno.

Abril: Este despliegue del cuerpo,
total bandera
de limones urgidos.

Mayo: Si hubiera un dios
azul, qué tronos
para sus reverberos.

Junio: Ajimeces: Canciones,
alas, alas levísimas
para un jardín de aurora.

Julio: A vértigos de palmas,
estanques de pudor,
silbos de cielo.

- Agosto:* Ese cielo que mira
con miradas de tierra
su mirada en las aguas.
- Setiembre:* En alta galería,
naranjas y granados:
Su competencia lícita.
- Octubre:* A vértigo de estanque,
rosas sobre las palmas,
palmas en los linderos.
- Noviembre:* Ah, intimidad encendida:
alta defensa y pulpa
con repliegues de cuerpos.

Diapasón de Epicuro es, sin duda, un libro singular en la trayectoria poética de Antonio Carvajal, producto más bien de la sedimentación aleatoria que de un plan preconcebido, con una variedad de tonos estéticos más amplia de lo acostumbrado en otros poemarios y que, precisamente por eso, nos permite saltar en un breve paso de la gravedad del soneto dedicado "A Sara Pujol" a la sublime chanza de la "Soledad enésima", de la delicadeza sensual de "Alhambra: Estación de las horas" o "Viento del sur" a la no menos gozosa carnalidad de "Cuplé", de las glosas a Shakesperare, Emilio Prados o Borges a los epitalamios y poemas dedicados a los amigos. En *Diapasón de Epicuro*, la poesía de Carvajal se presenta en toda su poliédrica trascendencia, como ese pasillo que es entre la vida y el arte, yendo de lo literario a lo cotidiano, de lo metafísico a lo sensorial, de la reflexión ética al abrazo del amigo, de lo serio a lo burlesco, de lo clásico a lo vanguardista y más allá.

Sé que no le gusta al poeta el apelativo, pero *Diapasón de Epicuro* ha quedado como una obra muy de gusto postmoderno, centrada en el placer de escribir y en la multiplicidad de la experiencia del presente, una obra leve y múltiple, en el sentido que a estos términos dio Italo Calvino. Hago un inciso necesario y rompo aquí una lanza en defensa de un tan denostado como falseado estadio cultural: decir "postmoderno" (o llámese como se quiera) es sólo decir "nuestro presente", vivencia contradictoria y confusa —es posible— pero no estéril. De todas formas, de la responsabilidad de esa imagen *post* debe liberarse al poeta y si hay que acusar a alguien que sea al antólogo, pues *Diapasón de Epicuro* no consiste en otra cosa que una antología, una reunión de poemas ya publicados con anterioridad en revistas, pequeños folletos líricos, programas de concierto o de exposición, etc., a los que se sumaron algunos textos inéditos hasta entonces. La escasa difusión de esos poemas sueltos pedía que fueran recogidos en un solo volumen, pero, además, dada su extraordinaria calidad y lo disímil de sus motivos temáticos, la colección resultante quedó como testimonio breve pero intenso de las preocupaciones estéticas que hoy animan la poética carvajaliana.

El libro se abre con el poema titulado "El taller del artista", que sirve de pórtico, y continúa con el resto los textos presentados en pequeños conjuntos líricos, hasta un total de seis secciones. "Hacia un frescor sin sueño" se titula la primera y allí se incluyen dos poemas en los que la reflexión sobre la muerte se tiñe de una extraña belleza

sombria, contrapunteada, no obstante, por la defensa del coraje moral de seguir viviendo a pesar de la adversidad. No podía ser de otra forma, viniendo estos versos de uno de los escritores más vitalistas de nuestra poesía contemporánea. Seguidamente aparecen los poemas “desde” la música que compondrán la sección titulada “Como un eco armonioso”. El arte de la glosa y la variación llega después, joyas nacidas del diálogo con la poesía que mueve gran parte de la obra de Antonio Carvajal (y de cualquier poeta que no sea un iluso creyéndose Robinson de las letras) y que da lugar a la sección “Variaciones a simulacro sacro”. Los poemas más de circunstancias, los dedicados a celebrar la amistad, se recogen en unas secciones, la escuetamente titulada “Dedicatorias” y otra de marbete irónicamente decadentista, “Epitalamios y proles”. Cierra el volumen la sección titulada “Total bandera”, donde se incluyen dos poemas nacidos del amor entre la palabra lírica y la pintura (junto con la música, las otras dos grandes pasiones artísticas de Antonio Carvajal).

Tras lo dicho se comprenderá que volver a antologar sobre algo que ya es una antología resulta, por lo menos, complicado. Así, entre las diversas opciones por las que podría haberme decidido, he preferido una selección que muestre la rica variedad de la palabra lírica de *Diapasón de Epicuro* y elijo, no sin grandes vacilaciones, el poema inaugural, dos de las “Variaciones a simulacro sacro”, ciñéndome luego a la rigurosa selección de un solo poema de las restantes secciones y sacrificando los “Epitalamios y proles” para mantener los siete de rigor que de cada libro deben incluirse en este volumen.

Comenzamos con el poema que inaugura la colección: “El taller del artista”, compuesto en cuartetos eneasilabos. Sin duda se trata de un texto ambivalente, donde la crítica irónica al mundo del trapicheo artístico con que comienza va derivando hacia un tono más amargo, por medio de una ajustada exploración del sentido del arte, que no se deja avasallar por la tópica habitual (nadie como Carvajal para revisar la historia de la poesía y sonar al tiempo extraordinariamente novedoso). “El taller del artista” diseña el espacio donde se cruzan la vida bullente con la conciencia de la muerte, donde se localiza ese lugar de la imaginación en el que el poeta se lanza al vano intento de “escapar de la hermosura” que continuamente le hiere el verso. El ansia de encontrar ese lugar donde el deseo quede encerrado en sí mismo y construya una joya, un camafeo lírico, es quizá la metáfora misma de la condición del poeta. Pero si la lucha entre el mundo y

la muerte, entre las pulsiones y la reflexión, entre el deseo y la frustración, entre el olvido y la nada generan un espacio para el arte, esa joya que allí se destila no deberá ser el inútil adorno de un vestido a la moda, sino el broche hermoso del recuerdo vivo. Muchas veces hemos oído a Antonio Carvajal su defensa de la belleza como un acto de responsabilidad civil, nada de oropeles, sino la más alta aspiración de una vida plena, la auténtica deuda que debe satisfacer el poeta a sus contemporáneos.

De la primera sección de *Diapasón de Epicuro* me quedo con el tríptico de "Paisaje, evocación y tránsito para un juego de agua", un enigmático poema escrito en liras garcilasianas que de nuevo combina dos tonos aparentemente contradictorios, deslizándose desde un cierto matiz de la serenidad propia de la oda, en el que se canta la melancólica belleza del agua dormida en los canales durante el frío del invierno, a reflejar en espejo el rostro del deseo aún no cumplido, recreando en su final la imagen lorquiana del niño ahogado que rompe la quietud del muro de sueños oscuros levantado por el agua. El poema se publicó por primera vez en la *Antología poética en honor de Federico García Lorca* (Granada, Universidad, 1986).

Los poemas que componen la sección dedicada a la evocación de la música son sin duda magníficos, casi todos de aliento clásico, a excepción de "Cuplé", el poema aquí seleccionado. Se trata de un soneto en alejandrinos que evoca una escena picante de la película *El último cuplé*. La carnalidad licenciosa construye una irónica estampa lírico-narrativa, no exenta de cierta velada crítica a los romos y miserables años del franquismo y aquella pacata y asustada sociedad que marchaba a la orden de la moral nacional-católica. El cine como transgresión, el cuplé popular como escape, Sarita Montiel como un sueño húmedo.

Por lo demás, la música constituye un tema que aparece con cierta frecuencia en la obra carvajaliana desde sus inicios. Recordemos a vuela pluma los "espasmos de guitarras electrónicas" de "Baile en el pueblo", un divertido poema de su primer libro *Tigres en el jardín* (1968), aquel dramático "Serenata y navaja" —sobre los celos de Salieri ante el genio de Mozart— que daba título al libro publicado en 1973, las variaciones de Beethoven sobre un tema de Haendel que ponen fondo a "Una escena doméstica" de *Testimonio de invierno* (1990), los "Momentos musicales" de *Raso milena y perla* (1995) o el uso de estructuras musicales como recurso compositivo (se usan aquí y allá, por ejemplo, el tema, la variación y la fuga). Por no hablar de

que tenemos en la figura de Antonio Carvajal el recuerdo vivo del origen musical del poema, constancia que curiosamente parece haberse perdido en parte durante los últimos decenios, tanto desde la experimentación del espacio de la página, que nace de Mallarmé, como de la forzada naturalidad conversacional de cierta poesía clónica de la experiencia o desde aquellos otros academicistas del verso medido que huelen a mecánicas de Boileau y desdeñan el movimiento de la música de la libertad.

Naturalmente que la exploración gráfica del poema como espacio plástico nos ha dejado maravillas como las del propio Mallarmé o los caligramas de Apollinaire, como los juegos geniales de Joan Brossa o las investigaciones de texturas, volúmenes y vacíos de Francisco Pino; no se trata de negar aquí la apertura de la poesía moderna a los nuevos horizontes —por otra parte tan antiguos— de la materia lírica. Pero la concepción del poema que tan magistralmente maneja Antonio Carvajal es aquella que le liga primero al oído, que empuja al poeta a la consecución de esa “dulcísima armonía” que hace volar a las palabras. Así lo ha mantenido siempre, tanto en algunas de las escasas entrevistas que se han publicado, como en su defensa de una concepción expresiva de la métrica, que el poeta —también teórico literario— ha estudiado profundamente a propósito de las teorías del tratadista decimonónico Miguel Agustín Príncipe. “¡El oído!”, exclamará en ese ensayo cuando por fin descubre que “el texto escrito es una partitura que hay que solfear e interpretar”. Y cuántas veces nos ha contado cómo llegó a la conclusión de que el compás es “la ley suprema”, gracias a las cualidades musicales de cierto cura cantaor y amigo que había compuesto una misa flamenca. Un día charlando de cómo se trasvasaba la palabra litúrgica a la concepción musical flamenca, Carvajal pidió al cura Curro que le cantara la “Rima I” de Bécquer: la rima, silabeada, no dejaba entrever su ritmo tras el frío cómputo de los acentos, pero una vez cantados por el cura esos extraños acentos sonaban naturales y necesarios, sencillamente porque los había acordado a un compás musical que los unificaba en líneas melódicas.

Por otra parte, la sección titulada “Variaciones a simulacro sacro”, nos muestra al Carvajal de la glosa y la variación, al poeta de poetas que reverencia a sus maestros y a sus hermanos en la poesía y que, irónicamente, sabe burlarse del mismo canon que le nutre.

Son las silvas de la “Soledad enésima (Fragmento, P/E^o)”, tanto un prodigio de erudición y técnica, como un divertimento satírico a

costa de Góngora, Soto de Rojas, Virgilio, Zorrilla, Bécquer y hasta del propio Antonio Carvajal. El galimatías se sostiene prodigiosamente por la belleza y la fuerza musical del verso y por sus extrañas imágenes, casi como un juego lírico en las fronteras del sinsentido, el puro juego con las palabras. Esa capacidad de transgresión, esa traslación de la palabra erudita a una dimensión puramente lúdica que provoca la sonrisa es un rasgo no sé si de la inocencia del niño o de las razones del sabio.

“Viento del Sur”, el otro texto elegido de entre las “Variaciones”, resulta ser uno de los más bellos poemas en prosa que haya escrito nunca Antonio Carvajal. El género lo frecuenta el poeta de vez en cuando y casi siempre teniendo en la memoria el famoso poema “Espacio”, de Juan Ramón Jiménez. En este caso, la escritura poética se va construyendo precisamente desde el diálogo con versos de Juan Ramón, además de las glosas a Lorca y Fray Luis, tres voces esenciales para comprender el discurso lírico de Carvajal y quizá los poetas a los que más a menudo vuelve. El texto, tan ligero e inasible como el viento del que habla, reproduce las sensaciones plásticas (luz, color, pincelada) y recrea el diálogo del pintor con el viento que entra por la ventana de su taller, atacando la tela con la tersa delicadeza de un pincel que vuela sobre el color y las texturas. El viento evoca “el recuerdo de otro gozo y otras llamas”, el cuadro se llena de su aroma y su frescor es ahora el de la tierra y los ríos, el del campo abierto. El trazo y la mancha quieren atrapar la espectral plasticidad de ese viento que revolotea en la enramada y juega con la superficie de las aguas en los estanques.

De los poemas nacidos con el fin de testimoniar la amistad (para Antonio Carvajal no menos importante que la poesía e incluso cultivar la buena amistad acaso sea para él sinónimo de construir la poética de la vida), destaca el soneto ofrecido a Emilio Lledó. No se trata de una elogiosa epístola al filósofo sino del homenaje “a quien tanto sabe de heridas”, como se dice en la dedicatoria. Nos encontramos con uno de los poemas más amargos de *Diapasón de Epicuro*, que contrasta con los otros tres que le preceden aquí, placenteramente satisfechos en la contemplación o divertidos en la risa. Como ha dicho Antonio Chicharro (1999: 55): “[...] la honda preocupación por la vida y su sentido y su firme apuesta por la misma, no disipa en cualquier caso la sombra, que el continuado vivir alarga, de la angustia y de la pena, ni elimina su humana inquietud por la cara oculta de la vida [...]”.

De "Total bandera", por fin, me quedo con el maravilloso ramo de *haikús* (el poeta dirá que no sabe lo que es eso, aunque sí las *jaiquillas* de su amigo y también excelente poeta Antonio Piedra, valgan pues las *jaiquillas* como inspiradoras) que compone "Alhambra: estación de las horas". Se trata de un texto concebido para dialogar con los cuadros de una exposición y toma el título de una serie pictórica de María Teresa Vivaldi, que en este caso se pudo ver en la Galería Jesús Puerto, en Granada, de septiembre a octubre de 1999. El proyecto de María Teresa Vivaldi consistía en pintar doce cuadros con motivos de la Alhambra, sus jardines, sus estanques y sus alrededores, captando la luz y el cromatismo de cada uno de los doce meses del año. Antonio Carvajal acompaña las imágenes con breves composiciones de tres versos de arte menor (presentados en el catálogo en la forma de una sola línea), donde predomina de nuevo el heptasílabo, aunque ahora combinado con algunos pentasílabos, octosílabos y hasta un desusado verso bisílabo. De nuevo, hay que insistir en la naturalidad melódica de esas pequeñas estrofas, que se van engarzando por medio de la repetición de motivos temáticos, "palmas", "estanques", "ajimeces", "lindes", o recurriendo a estructuras paralelísticas. Así el poema traspone a la palabra la técnica plástica de María Teresa Vivaldi, una romántica armonía entre los perfiles del dibujo figurativo, el colorido impresionista y una sensibilidad cercana a la abstracción que busca apresar la esencia del paisaje. A su lado el verso de Carvajal se ha hecho también pura esencia.

Una escritura lírica diversa, poliédrica, la que queda seleccionada aquí: la gracia y la risa, la frivolidad y el descaro al lado de la profunda introspección y el aliento ético, insobornable, de un poeta que es algo más que un estilo, es una vida puesta en verso y sus poemas son regalos de sabiduría para vivir menos amargamente y más conscientes de la finitud, pero también de la gloria del instante.

BIBLIOGRAFÍA

1. BIBLIOGRAFÍA DE LA POESÍA DE ANTONIO CARVAJAL

1.1. Libros de poesía

- Tigres en el jardín*, Madrid-Barcelona, Ciencia Nueva, 1968, col. El Bardo; en *Extravagante jerarquía (1968-1981)*, Epílogo de Ignacio Prat, Madrid, Hiperión, 1983, pp. 9-65; *Tigres en el jardín* seguido de *Casi una fantasía*, Prólogo de Francisco Castaño, Madrid, Hiperión, 2001, pp. 13-72.
- Serenata y navaja*, Barcelona, Saturno, 1973, col. El Bardo; en *Extravagante jerarquía (1968-1981)*, Epílogo de Ignacio Prat, Madrid, Hiperión, 1983, pp. 67-133.
- Casi una fantasía*, Granada, Universidad de Granada, 1975, col. Silene; en *Extravagante jerarquía (1968-1981)*, Epílogo de Ignacio Prat, Madrid, Hiperión, 1983, pp. 135-154; *Tigres en el jardín* seguido de *Casi una fantasía*, Prólogo de Francisco Castaño, Madrid, Hiperión, 2001, pp. 73-100.
- Siesta en el mirador*, San Sebastián-Bilbao, Ediciones Vascas, 1979, col. Ancia; en *Extravagante jerarquía (1968-1981)*, Epílogo de Ignacio Prat, Madrid, Hiperión, 1983, pp. 155-229.
- Sitio de ballesteros*, Madrid, La Ventura, 1981; en *Extravagante jerarquía (1968-1981)*, Epílogo de Ignacio Prat, Madrid, Hiperión, 1983, pp. 261-290.
- Sol que se alude*, en *Extravagante jerarquía (1968-1981)*, Epílogo de Ignacio Prat, Madrid, Hiperión, 1983, pp. 231-260.
- Del viento en los jazmines (1982-1984)*, Madrid, Hiperión, 1984.
[Reúne: *Servidumbre de paso* y *Del viento en los jazmines*, integrado éste a su vez por las colecciones de poemas tituladas *Del idilio y sus horas* y *Después que me miraste*]

- Noticia de setiembre*, Córdoba, Antorcha de Paja, 1984, col. Suplementos; en *Columbario de estío*, Prólogo de Francisco J. Díaz de Castro, Granada, Diputación Provincial, 1999, pp. 75-134.
- De un capricho celeste*, Notas de Carlos Villarreal, Madrid, Hiperión, 1988. [Reúne, junto a otros poemas inéditos: *Alegoría de la primavera* ("La lluvia", "La gracia" y "La brisa"), Granada, *La Facultad de Ciencias a Federico García Lorca*, 1968; "Itinerario (diez sonetos exclusivos, mas coetáneos, de *Serenata y navaja*)", Nota previa de Carlos Villarreal, Madrid, *Poesía*, 26, 1986, pp.17-28; *Lettere veneziane* ("Tres estampas de Venecia"); "Paralipómenos (o crónicas)", *Pliegos de Poesía Hiperión*, 3, Madrid, 1986, pp. 13-17]
- Testimonio de invierno*, Madrid, Hiperión, 1990. [Incluye *Enero en las ventanas* y las secciones inéditas *La presencia lejana* y *Una figura herida*. Existe traducción al inglés: *Winter Testimony* (Prólogo de Enrique Alcaraz y traducción de J. L. Vázquez y E. Vázquez), Granada, Grupo de Investigación Interlingüística de la Universidad de Granada-Editorial Método, 1997]
- Silvestra de sextinas*, Madrid, Hiperión, 1992, Los Cuadernos de la Librería Hiperión; en *Columbario de estío*, Prólogo de Francisco J. Díaz de Castro, Granada, Diputación Provincial, 1999, pp. 135-162.
- Miradas sobre el agua*, Madrid, Hiperión, 1993. [Incluye, junto a secciones inéditas, *Rimas de Santafé*, *Rimas de Santafé (segunda serie)*, *Visperas de Granada* y *Paráfrasis de las Siete Palabras de Cristo en la Cruz*, de las que las dos últimas vieron la luz en *Poemas de Granada*]
- Raso milena y perla*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1995. [Recoge, entre otros, poemas relacionados con las bellas artes y publicados en catálogos, así como *La puerta grande*, *El viaje*, *Las ruinas del aura*].
- Alma región luciente*, Prólogo de José Antonio Muñoz Rojas y viñetas de María Teresa Martín-Vivaldi, Madrid, Hiperión, 1997. [Recoge, junto a numerosos poemas inéditos: "Instrucciones para estar como una rosa", con variantes, de *Ciudades de provincia*; "Hospital en silencio", en Francisco Fernández, *Fotografías del Antiguo Hospital de San Juan de Dios* (Jaén, Diputación Provincial, 1995). Existe traducción al inglés: *Soul Shining Region* (Traducción de J. L. Vázquez y D. Sumpter), Granada, Grupo de Investigación Interlingüística de la Universidad de Granada-Editorial Método, 1998].
- Con palabra heredada*, Córdoba, Cajasur, 1999, col. "Los Cuadernos de Sandua". [Incluye las secciones *Silva de juegos y de veras* y *La florida del ángel*: en *Columbario de estío*].
- Mariana en sombras (Libreto de la Secuencia Lírica en un Acto)*, Sevilla, Point de Lunettes, 2002.

Los pasos evocados, Madrid, Hiperión (en prensa).

[Incluye *De Flandes las campañas*, *Siete miradas desde el camino de Andújar*, *La música en Viana*, *Flores de invierno*, y *Bagatelas*].

Una canción más clara, Madrid, Hiperión (en prensa).

[Recoge *Otro clamor del alma* con nueva distribución e incluye poemas inéditos].

Diapasón de Epicuro, Introducción de J. Carlos Fernández Serrato, Huelva, Fundación El Monte, Cuadernos Literarios La Placeta (en prensa).

1.2. Antologías, *plaquettes* y otros libros y publicaciones poéticas

Poetas en el aula, Antonio Carvajal y Rafael Juárez, Sevilla, Consejería de Educación y Ciencia, S/F.

[*Selección de poemas*], Granada, Universidad de Granada, Curso de Estudios Hispánicos, 1980.

Servidumbre de paso, Sevilla, Calle del Aire, 1982; en *Del viento en los jazmines (1982-1984)*, Madrid, Hiperión, 1984, pp. 9-69.

Del idilio y sus horas, Madrid, Los Cuadernillos de Madrid, 1982; en *Del viento en los jazmines (1982-1984)*, Madrid, Hiperión, 1984, pp. 75-81.

Extravagante jerarquía (1968-1981), Epílogo de Ignacio Prat, Madrid, Hiperión, 1983.

[Reúne: *Tigres en el jardín*, *Serenata y navaja*, *Casi una fantasía*, *Siesta en el mirador*, *Sol que se alude*, inédito como libro hasta su inclusión en pp. 231-260, y *Sitio de ballesteros*].

Después que me miraste, Granada, Trames, 1984; en *Del viento en los jazmines (1982-1984)*, Madrid, Hiperión, 1984, pp. 83-107.

Enero en las ventanas, Granada, Pliegos de Vez en Cuando, 1986; en *Testimonio de invierno*, Madrid, Hiperión, 1990, pp. 11-17.

"Oda", en *Por la paz. Poetas andaluces contra la OTAN*, Granada, Edita "Asamblea por la paz y el desarme", 1986.

"Paisaje, evocación y tránsito para un juego de agua", en *Antología poética en honor de García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 1986, pp. 43-46; en *Diapasón de Epicuro*, Introducción de J. Carlos Fernández Serrato, Huelva, Fundación El Monte, Cuadernos Literarios La Placeta (en prensa).

Antonio Carvajal, "De un capricho celeste" [Introducción] de Carlos Villarreal, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1988.

Antología personal, Almería, Aula de Poesía, Ayuntamiento de Almería, 1988.

Poetas en el aula, Antonio Carvajal y José Antonio Muñoz Rojas, Sevilla, Consejería de Educación y Ciencia, 1990.

Poemas de Granada, Granada, Ayuntamiento de Granada, 1991.

[Antología de poemas de tema granadino o relacionados con Granada

previamente aparecidos en *Del viento en los jazmines* ("Maitines"), *De un capricho celeste* ("Epigraflas", "Dos estampas" y "Elegía segunda") y *Testimonio de invierno* ("La presencia lejana"), con inclusión de las secciones poéticas inéditas *Visperas de Granada*, *Paráfrasis de las Siete Palabras de Cristo en la Cruz* (con inclusión del soneto XXI de *Tigres en el jardín* ahora titulado "¿Padre!, en tus manos encomiendo mi espíritu"), y *Salmo*].

Poetas en el aula, María Victoria Atencia y Antonio Carvajal, Sevilla, Consejería de Educación y Ciencia, 1993.

Ciudades de provincia, Jaén, Diputación Provincial, 1994.

[Antología de los siguientes poemas de tema jiennense o dedicados a amigos jiennenses del poeta: "Piedra viva (Amanecer en Úbeda)", de *Serenata y navaja*; "Ciudades de provincia", de *Siesta en el mirador*; "Elegía segunda", de *De un capricho celeste*; "Fervor de las ruinas (San Francisco. Baeza)", de *Silvestra de sextinas*; "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*) pertenecen a *Miradas sobre el agua*; "Paraleipómene", de *De un capricho celeste*; "Instrucciones para estar como una rosa", en *Retratos en Granada. 1988-1993*, de Francisco Fernández (Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1993); "Señor y perro", de *Testimonio de invierno*]

Rapsodia andalusa (Antología di liriche scelte, tradotte e curate da Rosario Trovato; introduzione di Tito Furnari), S. Maria di Licodia, Il Fauno, 1994.

"[No se quiso mejilla]", en *Manzanas*, Madrid, Hiperión, 1994.

Poemas, Badajoz, Asociación de Escritores Extremeños, Aula "Enrique Díez-Canedo", 1995.

La florida del ángel, Montilla, Aula Poética Inca Garcilaso, 1996; en *Columbario de estío*, Prólogo de Francisco J. Díaz de Castro, Granada, Diputación Provincial, 1999, pp. 57-74, formando la tercera sección de *Con palabra heredada*.

[Incluye, junto a poemas inéditos, "Arte poética" y "Ad petendam pluviam", de *Poetas en el aula*, de 1993].

La presencia lejana, con viñetas de María Teresa Martín-Vivaldi, Granada, Instituto "Alhambra" - Asociación de Padres de Alumnos "Torres Bermejas", 1997.

[Edición exenta de la sección del mismo título aparecida en *Testimonio de invierno*, pp. 19-38 y *Poemas de Granada*].

Otro clamor del alma, Málaga, Ediciones Rafael Inglada, 1998, col. "Llama de amor viva".

- Una perdida estrella (Antología)*, selección, edición y estudio previo de Antonio Chicharro, Madrid, Hiperión, 1999.
- Columbario de estío*, Prólogo de Francisco J. Díaz de Castro, Granada, Diputación Provincial, 1999.
[Reúne *Con palabra heredada*, *Noticia de setiembre* y *Silvestra de sextinas*].
- Dos apuntes almerienses*, Almería, Ayuntamiento de Almería, Aula de Poesía, 2000.
- De Flandes las campañas*, Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares, 2000, col. Poesía de Paper.
- Bagatelas*, Luxemburgo, La Moderna, 2000.
- “La música en Viana”, en Antonio Rodríguez Jiménez (coord.), *Viana, patios de poesía*, Córdoba, Cajasur, 2000, Los Cuadernos de Sandua, pp. 15-17; en *Los pasos evocados*, Madrid, Hiperión (en prensa).
- “[No supo si la luz, el aire, el tacto]”, en Emilio Lledó, *En el origen de la corporeidad*, Granada, Asociación de Padres de Alumnos “Torres Bermejás” — Instituto “Alhambra”, 2001, col. Espada de Luz, p. 9; y en *Diapasón de Epicuro*, Introducción de J. Carlos Fernández Serrato, Huelva, Fundación El Monte, Cuadernos Literarios La Placeta (en prensa).
- Madrigales y endechas*, Zamora, Lucerna, La Borrachería Cuadernos Poéticos, 2001.
- “Epicedio para Sócrates”, *Campus*, Granada, noviembre, 2001, p. 27.
- Antonio Carvajal*, [Introducción] de María Victoria Atencia, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2002.
- Otra vida, otro mar*, Selección y prólogo de Dionisio Pérez Venegas, San Roque, Fundación Municipal de Cultura “Luis Ortega Bru”, Aula de Literatura “José Cadalso”, 2002.

1.3. Publicaciones poéticas en libros, carpetas y catálogos de artes visuales

- “Epístola y coplas”, en Miguel Barranco, Juan A. Corredor, Miguel Fuentes, José Moreno y Juan F. Rivas, *5 escultores*, Granada, Galería Jesús Puerto, S/F; en *Raso milena y perla*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1995, p. 26.
- La puerta grande*, con grabados de Antonio y Jesús Conde, Granada, Edición de los Artistas, 1985; en *Raso milena y perla*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1995, p. 34.
- Aldaba de noviembre*, con grabado de Barbadillo, Málaga, Rafael León, Editor, 1985, col. Juan de Yepes; en *Noticia de setiembre*, Córdoba, Antorcha de Paja, 1984, col. Suplementos, pp. 37-44; y en *Columbario*

- de estío*, como sección de *Noticia de setiembre*, Prólogo de Francisco J. Díaz de Castro, Granada, Diputación Provincial, 1999, pp. 109-116.
- Lettere veneziane*, carpeta con serigrafías de Miguel Rodríguez-Acosta y texto crítico de Enzo di Martino, Venezia, Centro Internazionale della Grafica di Venezia, 1986; en *De un capricho celeste*, Notas de Carlos Villarreal, Madrid, Hiperión, 1988, pp. 61-62.
- Si tú quisieras. Granada...*, con serigrafías de Miguel Rodríguez-Acosta, Tres poemas de Antonio Gala y porche de Antonio Carvajal, Granada; Diputación Provincial, 1988.
- Castillo interior (Fantasía alhambrista para Julio Juste)*, en Julio Juste, *Castillo interior*, Granada, Galería de Arte Palace, 1988; en *Poemas de Granada*, Granada, Ayuntamiento de Granada, 1991.
- "Canción del litoral", en Juan Manuel Darro, *Vestigios*, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, 1989; en *Raso milena y perla*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1995, p. 15.
- Rimas de Santafé*, con serigrafías de María Teresa Martín-Vivaldi, Granada, Diputación Provincial, 1990; en *Miradas sobre el agua*, Madrid, Hiperión, 1993.
- [Cambiado el orden y excluído un poema].
- Rimas de Santafé (segunda serie)*, con dibujos de María Teresa Martín-Vivaldi, Madrid, Hiperión, 1990, Los Cuadernos de la Librería Hiperión; en *Miradas sobre el agua*, Madrid, Hiperión, 1993.
- [Cambiado el orden].
- El viaje*, con grabados de Antonio Cuesta, Eduardo Fresneda y Manuel López. Poema "Salmos del peregrino" de Antonio Carvajal, Las Gabias (Granada), Taller de Grabado, 1991; en *Raso milena y perla*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1995, pp. 9-10.
- "No señales mi soledad con hora", en José Manuel Darro, *Cántico Espiritual. San Juan de la Cruz 1591-1991* [Catálogo de la Exposición], Baeza, Ayuntamiento de Baeza-Universidad de Granada, 1991.
- Las ruinas del aura*, con grabados de Juan Carlos Ramos, Montefrío (Granada), E. T. Artes Gráficas, 1992; en *Raso milena y perla*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1995, pp. 77-83.
- "Menina: Criança do sexo femenino", en Concha Galdón, *Pinturas*, Granada, Galería Jesús Puerto, 1992; en *Raso milena y perla*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1995, p. 43.
- Baeza para mirar*, Baeza, Ayuntamiento de Baeza, 1992.
- [Edición de "Fervor de las ruinas (San Francisco. Baeza)", poema tomado de *Silvestra de sextinas*, junto a poemas de Ángel González y Antonio Checa y fotografías de Francisco Fernández].
- "Instrucciones para estar como una rosa fotografiada por Francisco Fernández" [Díptico], en Francisco Fernández, *Retratos en Granada 1988-*

- 1993, Granada, S/E, 1993; en *Ciudades de provincias*, Jaén, Diputación Provincial, 1994; y *Alma región luciente*, Madrid, Hiperión, 1997.
- “Invocación”, en Gonzalo Martín-Calero, *Óleos sobre papel*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995; en *Raso milena y perla*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1995, p. 25.
- “Tema y variaciones”, en Vicente Brito, *Obras*, Jaén, Diputación Provincial, 1995; en *Raso milena y perla*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1995, pp. 15-17.
- Las flores sobre el muro / Flowers on the Wall*, en *Retratos sobre un fondo compartido*, Asunción Jódar, Pintura; Francisco Fernández, Fotografía; Antonio Carvajal, Poesía [traducción de J. L. Vázquez]; Granada, Universidad de Granada, 1996; en *Raso milena y perla*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1995, pp. 85-101.
- El deseo es un agua / O desejo é um água*, Antonio Jiménez, Pintura, y Antonio Carvajal, Poema [traducción de Zetho Cunha Gonçalves], Lisboa, Edições Prates, 1998.
[Apareció publicado en *Alma región luciente*].
- “[Leve luz, horas breves.]”, en Paco Lagares, *Apuntes*, Granada, Galería Jesús Puerto, 1998.
- “[Entre la niebla, bajo la continua]”, en Juan Antonio Díaz, *De amarillos y azules*, Granada, Fundación Caja de Granada, 1998.
- “Alhambra: Estación de las horas”, en María Teresa Martín Vivaldi, *Alhambra: Estación de las horas*, Granada, Galería Jesús Puerto, 1999; en *Diapasión de Epicuro*, Introducción de J. Carlos Fernández Serrato, Huelva, Fundación El Monte, Cuadernos Literarios La Placeta (en prensa)..
- “El color de la música”, en Juan Antonio Díaz, *El color de la música*, Jaén, Diputación Provincial, 2000.
- “Una imagen de paz”, en *Estampas para la paz. Obras calcográficas*, Granada, Universidad de Granada, 2000; *Campus*, Granada, 29, junio 2000, p. 7.
- “Glosa a Ganimedes”, en Teresa Martín Vivaldi, *En Campos de Zafiro*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1999; y en *En Campos de Zafiro*, Reproducciones de cuadros de M^a Teresa Martín Vivaldi y poemas de Antonio Carvajal y Francisco Acuyo, Lisboa, Galería Euroarte-Ediciones Jizo de Literatura y Artes Plásticas, 2001.
- [*Poemas*], en Paco Lagares, *Obra reciente*, Granada, Galería Jesús Puerto, 2002, pp. 5, 16, 24.
- “Hortales de alarifes”, en Martín Vivaldi, *El Jardín del Arquitecto*, Granada, Universidad de Granada, 2002.
- Poemas*, en Francisco Fernández, Alfredo López y Sánchez Montalbán, *Granada sugerida*, Casavells (Girona), Fundación Josep Niebla-Universidad de Granada, 2002.

- Del camino de Andújar*, Liminares de Juan Varo Zafra y fotografías de Francisco Fernández Sánchez, Ciudad Real, Ediciones Negrón Chico, 2002. [Incluye *Siete miradas desde el camino de Andújar*, incluido en *Los pasos evocados*, Madrid, Hiperión (en prensa), y "Lluvia en la Quintería", de *Alma región luciente*].
- "Sagitario (desde cuadros de Carmelo Trenado)", en Carmelo Trenado, *Sobre papel y algún que otro soporte*, Granada, Galería Jesús Puerto, 2002, p. 40.
- "Fábula colorida", en Juan Antonio Díaz, *Poetry and E-Motion*, Leuven, ArtinFAC, 2002.

2. BIBLIOGRAFÍA CITADA POR LOS ANTÓLOGOS

- CARVAJAL, Antonio, "No me llegará jamás otra carta suya", *El Ciervo*, 375 (mayo 1982), p. 28.
- CARVAJAL, Antonio, "Noticia de los poemas", en *Ciudades de provincia*, Diputación Provincial, Jaén, 1994, pp. 7-11.
- CASTELLET, J. M^a, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970.
- CELMA VALERO, M^a Pilar, "Antonio Carvajal", en CELMA VALERO, M^a Pilar (coord.), *Mundo abreviado. Lectura de poetas españoles contemporáneos*, Valladolid, Ámbito, 1995, 455-474.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997.
- CHICHARRO, Antonio, "Estudio previo", en CARVAJAL, Antonio, *Una perdida estrella (Antología)*, selección, edición y estudio previo de Antonio Chicharro, Madrid, Hiperión, 1999, 7-70.
- CIFUENTES ALDUNATE, Claudio, "El sentido de la secuencia del sentido, de Antonio Carvajal", *Pjece*, Revista del Instituto de Literatura, Cultura y Medias de la Universidad del Sur de Dinamarca, Odense, febrero 2002.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco, "Antonio Carvajal, *Testimonio de invierno y Miradas sobre el agua*", en *Poesía española contemporánea. 14 ensayos críticos*. Málaga, Universidad, 1997.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco J., "Palabras para Antonio Carvajal", en CARVAJAL, Antonio, *Columbario de estío*, Granada, Diputación de Granada, 1999, pp. 7-15.
- EGIDO, Aurora, "Introducción", en SOTO DE ROJAS, Pedro, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*, Madrid, Cátedra, 1981, 9-67.

- FERNÁNDEZ SERRATO, J. Carlos, "Conversación con Antonio Carvajal" (entrevista), en *Así Roithamer*, 5, noviembre, 1997, pp. 45-47.
- FERRARI, Marta, "El sujeto y sus máscaras: la mediación culturalista en los poetas del 70: Pedro Gimferrer y Guillermo Carnero", en SCARANO, Laura, ROMANO, Marcela y FERRARI, Marta, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Biblos, 1994, 149-169.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, "La renovación estética de los años sesenta", en *El estado de las poesías*, monografía de *Los cuadernos del Norte*, 3, Oviedo, 1986, 10-22.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, "Miradas sobre el agua, Antonio Carvajal", *ABC Cultural*, núm. 106, 12 de noviembre de 1993.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis, "La poesía", en VILLANUEVA, Darío y otros, *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 1992, 94-156 [Vol. 9 de RICO, Francisco, *Historia y crítica de la Literatura española*, Barcelona, Crítica].
- JACOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963 [capt. IX].
- LANZ RIVERA, Juan José, "La conformación de lo barroco: *De un capricho celeste*, de Antonio Carvajal", en *La llama del laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*, Mérida, Edit. Regional de Extremadura, 1994, pp. 173-181.
- LANZ RIVERA, Juan José, "La poesía", en SANZ VILLANUEVA, Santos, *Época contemporánea: 1939-1975. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 1999, 70-156 [Vol. 8/1 de RICO, Francisco, *Historia y Crítica de la Literatura española*, Barcelona, Crítica].
- LEONARDO DA VINCI, *Dell 'Anatomia*, hojas A y B publicadas por T. Sabachnikoff, transcritas y anotadas por G. Piumati: hoja A Paris 1898; hoja B, Turín, 1901.
- LÓPEZ, Ignacio-Javier, "Entre dos lecturas: *Del viento en los jazmines*, de Antonio Carvajal", *Revista canadiense de estudios hispánicos*, XIII, 2 (invierno, 1989), 215-229.
- MARTÍN PARDO, Enrique, *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*, Madrid, Hiperión, 1990.
- ORTIZ, Fernando, "El paraíso y los jardines abiertos para muchos de Antonio Carvajal", en *La estirpe de Bécquer (Una corriente central en la poesía andaluza contemporánea)*, Granada, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1985, 195-198.
- PÉREZ VENEGAS, Dionisio, *El endecasílabo en "Extravagante jerarquía"*, Granada, Syl-laba, 2001 [edición restringida].
- PRAT, Ignacio, "Epílogo", en CARVAJAL, Antonio, *Extravagante jerarquía (Poesía, 1968-1981)*, Madrid, Hiperión, 1983, 291-307 [Incluye cuatro artículos, el primero de los cuales, reseña de *Serenata y navaja*, apareció en *Ínsula*, octubre, 1974].

- PRIETO DE PAULA, Ángel L., *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1986.
- SOTO DE ROJAS, Pedro, *Desengaño de amor en rimas*, introducción de Aurora Egido, Málaga, RAE y Caja de Ahorros de Ronda, 1991.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel, "Antonio Carvajal: Poesía para celebrar la vida" (entrevista), en *Andalucía educativa*, 17 (1999), pp. 18-19.
- VILLARREAL, Carlos, "Notas" a CARVAJAL, Antonio, *De un capricho celeste*, Madrid, Hiperión, 1988, pp. 81-92.

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

A veces un instante, nube o pluma,	186
A vértigos de palmas,	342
Acopios de paciencia,	89
Al fin tus brazos hoy me han recobrado	113
Alguien oír no puede	153
Álzate a mí, a mi boca, galvánico Amor mío,	37
Amanezca otra luz, si el fuego sabe	73
Amarte porque tienes la pereza	112
Amo los días de	50
Amor que me haces amar:	308
Aquella mano que apresó el rocío	107
Blancas palomas, pardas abubillas,	200
Como ha tiempo dejó de estar presente	99
Como quien ve las rosas	263
Como un ascua de odio te hemos visto en la aurora,	36
Con lunas y luciérnagas quisiera	76
Cuando el invierno quiere hacerse	166
Cuerpos en lid: mirad cómo relumbran.	151
Cuesta arriba. Calor. La primavera	201
Déjame que consiga tu insomnio de taberna,	31
Desde este interminable y angustiado	198

Desde la flor al pájaro hay un ala tendida,	34
Difícil será vivir con nosotros	54
Dime, dime, y no gimas	149
Dormita el agua y sueña	331
Dulce brisa del alba	306
El amor entre palmas es ebriedad de aurora,	35
El campo entero se llenó de franjas	75
El esplendor de un mundo que no era el nuestro entraba	335
El final del terror es la indolencia. Cada rama lo canta, lo repi-	262
El sendero se perdía,	184
En Brujas, las burguesas	311
Entre implicados pámpanos, la estrella	286
Entre la multitud, un solo rostro	223
Entre las formas del amor hay una	239
Érase un mar amado,	150
Esos ojos	128
Está solo. Mañana, no le engañes	257
Este arcángel si alsófilo que tigre	61
Este solsticio bermellón	171
Habrá que preguntarse	126
He leído que el pétalo	295
He llegado con los ojos	309
Iban oscuros en la noche sola	182
La Aurora se ha posado sobre un fruto amarillo	33
La ciudad, bordeada	87
La dulce boca que a gustar convida	181
La nieve estaba cerca y el granizo	203
La tierra, con la lluvia, huele a herida	165
Las cenizas del fénix	265
"Las penas, para ti; las alegrías,	108
Leve luz, horas breves,	296
Llegados a la cumbre del otero	130

Lloraba contra el muro.....	197
Llueve graciosamente. Generosa.....	280
Los ojos vengativos.....	155
Los que nacimos lejos de las aguas.....	217
Luchando, cuerpo a cuerpo, nos queremos de veras.....	32
Más acá de ese cielo donde habita.....	134
Mi rostro era un tormento.....	90
Mientras tú agonizabas.....	127
Murió sobre mi pecho. No hay descanso.....	243
Nació bajo la luz de una tarde de estío.....	57
Nada más bello, pues, que hacer un buen poema.....	180
No es el poeta un Sinaí —lo siento,.....	227
No es la belleza error: Conciencia, tente.....	110
No es la melancolía.....	170
No es silencio el invierno ni la escarcha.....	276
No habrá vino de oro.....	168
No mires hacia atrás: Ya nada queda:.....	109
No sabe qué es la luz.....	51
No sabemos de quién será mañana.....	225
No sabía qué espada me acchaba. Me miraba en el agua y.....	242
No se levanta en vano un cielo al cielo.....	275
No supo si la luz, si el aire, el tacto.....	341
Oíd, señor leyendero,.....	94
Ojos, azules, cielo, mar, arcángeles.....	219
Paraleipómene, belicena alquife,.....	185
Perla y cristal, el verano.....	305
Pero el acero no es carmín de aurora,.....	221
Pero ya era imposible.....	147
Piensa en el muro: Piedras,.....	266
Pinos negros en la niebla,.....	297
Pocas cosas más claras me ha ofrecido la vida.....	240
Porque aún en la noche.....	167

Prolongó la mirada	258
Puedes tender las manos	264
Queda sólo la dicha	169
Resbala el agua y gime	179
Risa fácil y blancos dientes	329
Se alzó en el momento justo en que el pincel se impregnaba de	338
Se conoce la piedra	125
Si alguna vez perdiera la esperanza,	241
Si fueras un crisantemo	307
Si una rosa capaz de olvido fuere	154
Siempre te tuve en brazos cuando tú no nacías,	245
Suena y se ofusca en laberinto humano	336
Suspendió la mirada	282
También sonríen. Saben	205
Te busco en esta última mañana de verano, tan grata a los sentidos, con jazmines en ramas y en el suelo, y evoco tu dolor y tus gozos	244
Te hizo el alba cuatralbo de galeras	132
Tocar un cuerpo no es tocar el cielo,	278
Un ciclo azul, un horizonte quieto	202
Un día bajé a la vera	92
Un pájaro en el aire, no su hueco,	91
Y abriré, como siempre, la ventana	111
Y al sol naciente, con feliz destello	77
Y aquí reposa el pensamiento. Vuelan	284
Y cuando aún no éramos nosotros	260
...y hemos subido la ladera, cuando	47
Ya caída la tarde	59

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN, por Antonio Chicharro	9
ESTUDIO PRELIMINAR: "NOTAS SOBRE LA MÉTRICA DE LA POESÍA DE ANTONIO CARVAJAL", por José Domínguez Caparrós ..	15
<i>TIGRES EN EL JARDÍN</i> , selección y estudio por María Pilar Celma	
Valero	29
San Gabriel	31
Paraíso final	32
Membrillo	33
Naturaleza ofrecida	34
[Poemas de Valparaíso] XX	35
Tigres en el jardín	36
Otra vida, otro mar	37
[Estudio]	38
<i>SERENATA Y NAVAJA</i> , selección y estudio por José Enrique Martínez	
Fernández	45
Imagen fija	47
Otoño ante el sentido	50
Una perdida estrella	51
Piedra viva (Amanecer en Úbeda)	54
El amor busca plumas clandestinas	57
Centinelas	59
Oración umbría	61
[Estudio]	63

<i>CASI UNA FANTASÍA</i> , selección y estudio por Joëlle Guatelli-Tedeschi ..	71
Preludio	73
Adagio	75
Scherzo	76
Allegro	77
[Estudio]	78
<i>SIESTA EN EL MIRADOR</i> , selección y estudio por Antonio Sánchez	
Trigueros	85
Arroyo de los clamores	87
Ciudades de provincias	89
Siesta en el mirador	90
Canción	91
Aparición	92
Corónica angélica	94
Tercetos a un amigo bien gracioso y entendido	99
[Estudio]	100
<i>SITIO DE BALLESTEROS</i> , selección y estudio por Manuel Urbano	105
[I, El sitio, 2]	107
[I, El sitio, 4]	108
[I, El sitio, 5]	109
[I, El sitio, 11]	110
[II, Los ballesteros, 7]	111
[II, Los ballesteros, 9]	112
[II, Los ballesteros, 11]	113
[Estudio]	114
<i>SOL QUE SE ALUDE</i> , selección y estudio por Jesús Munárriz	123
Del lado de la vida	125
I	125
II	126
III	127
Retrato leve de Vicente Aleixandre	128
Sextina	130
De un galope en la historia	132
Naturaleza muerta: 1981	134
[Estudio]	136

<i>DEL VIENTO EN LOS JAZMINES</i> , selección y estudio por Rosa Navarro Durán	
Servidumbre de paso	145
[Mudanza sobre un tema del <i>Desengaño de amor</i> de Don Pedro Soto de Rojas]	147
[Se mudan lecciones de Manuel Machado y Giacomo Leopardi, entre otros]	149
Oda VII	150
Del viento en los jazmines	151
Siesta	153
[Después que me miraste, 4]	154
[Estudio]	155
 <i>NOTICIA DE SETIEMBRE</i> , selección y estudio por Francisco Castaño	
Noticia de setiembre	163
[Tres variaciones y una contera, 3ª]	165
[Variaciones de soledad y esperanza, 2ª]	166
Nocturno del acecho	167
[Aldaba de noviembre, 2]	168
Luna en los ramos	169
Columbario de estío	170
[Estudio]	171
 <i>DE UN CAPRICHIO CELESTE</i> , selección y estudio por Manuel Ángel Vázquez Medel	
Vázquez Medel	177
Verano	179
Confidencias de un hijo de este tiempo a Rafael León	180
[Itinerario, 6]	181
Elegía segunda	182
Juan R. Jiménez	184
Paraleipómene	185
Tarpia	186
[Estudio]	188
 <i>TESTIMONIO DE INVIERNO</i> , selección y estudio por Sergio Sciacca	
[La presencia lejana, 4]	195
[La presencia lejana, 5]	197
[La presencia lejana, 8]	198
[La presencia lejana, 8]	200

[La presencia lejana, 9]	201
[La presencia lejana, 11]	202
Los labios que soñara	203
Testimonio de invierno	205
[Estudio]	207
<i>SILVESTRA DE SEXTINAS</i> , selección y estudio por Genara Pulido Ti-	
rado	215
Lectura del paisaje	217
Secuencia del sentido	219
Relación de la aurora	221
Cornuda en los infiernos	223
Forma de las horas	225
Una vida de poeta	227
[Estudio]	229
<i>MIRADAS SOBRE EL AGUA</i> , selección y estudio por Francisco Díaz	
de Castro	237
[Rimas de Santafé, 2]	239
[Rimas desde otra luz, 4]	240
[Correspondencia, 7]	241
[Vísperas de Granada, 4]	242
Epitafio	243
[Salmos, 3]	244
[Paráfrasis de las siete palabras de Cristo en la cruz, 7]	245
[Estudio]	246
<i>RASO MILENA Y PERLA</i> , selección y estudio por Antonio Piedra	
Negro y rojo	257
Jesús Conde pinta arquitecturas	258
Epístola y coplas	260
Jardín botánico	262
Piedra de fuego	264
[Las flores sobre el muro, 5]	265
[Las flores sobre el muro, 13]	266
[Estudio]	267

<i>ALMA REGIÓN LUCIENTE</i> , selección y estudio por Emilio Lledó	273
Dos cúpulas: Granada	275
Patio cerrado	276
Hospital en silencio	278
Salvación de la tierra	280
Una excursión campestre	282
La puerta de Arrayán	284
La parra de Leucodía	286
[Estudio]	288
 <i>CON PALABRA HEREDADA</i> , selección y estudio por Claudio Cifuentes	
Aldunate	293
Corola	295
Ramas	296
Cantiga del pinar	297
[Estudio]	298
 <i>LOS PASOS EVOCADOS Y UNA CANCIÓN MÁS CLARA</i> , selección y estudio por Elsa Dehennin	303
[Otro clamor del alma, 1]	305
[Otro clamor del alma, 5]	306
[Otro clamor del alma, 11]	307
[Bagatelas, III]	308
Endecha y ronda	309
Hommage	311
[Estudio]	312
 <i>DIAPASÓN DE EPICURO</i> , selección y estudio por Juan Carlos Fernández Serrato	327
El taller del artista	329
1	329
2	329
3	330
Paisaje, evocación y tránsito para un juego de agua	331
1	331
2	332
3	332

Cuplé	335
Soledad enésima	336
Viento del Sur	338
[No supo si la luz, el aire, el tacto]	341
Alhambra: Estación de las horas	342
 [Estudio]	 344
 BIBLIOGRAFÍA, por Antonio Chicharro	 351
1. Bibliografía de la poesía de Antonio Carvajal	351
1.1. Libros de poesía	351
1.2. Antologías, <i>plaquettes</i> y otros libros y publicaciones poéticos	353
1.3. Publicaciones poéticas en libros, carpetas y catálogos de artes visuales	355
2. Bibliografía citada por los antólogos	358
 ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS	 361
 ÍNDICE GENERAL	 365

EL CORAZÓN Y EL LÚGANO
(*ANTOLOGÍA PLURAL*) SE TERMINÓ
DE IMPRIMIR EN GRANADA, EL DÍA
26 DE ABRIL DEL AÑO 2003, EN
EL CV ANIVERSARIO DEL
NACIMIENTO DEL POETA
VICENTE ALEIXANDRE.



Editorial Universidad de Granada

ISBN 84-338-2971-8



a

TEXTOS: Lengua Española

DIRECTOR: José Mondéjar Cumpián

Universidad de Granada