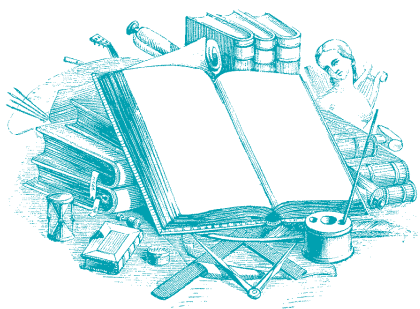


ANTONIO CHICHARRO

FULGOR DE BRASA



Mirto Academia

Fulgor de brasa

La poesía y poética de Antonio Carvajal



Antonio Chicharro (Baeza, 1951), Presidente de la Academia de Buenas Letras de Granada y premio de Excelencia Docente de la Universidad de Granada en 2009 (Rama de Artes y Humanidades), es Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Granada, director del Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada y secretario ejecutivo del Institut international de sociocritique. Dirige la revista *Sociocriticism*.

Su investigación se centra en aspectos de teoría e historia del pensamiento literario en España, poética y poesía españolas contemporáneas y problemas literaturoológicos, líneas en las que se inscriben más de treinta tesis doctorales y varios congresos dirigidos. Ha sido profesor visitante en las universidades de Copenhague y «Paul Valéry» de Montpellier y profesor invitado en la Universidad de Guadalajara (México).

Entre sus publicaciones, cuenta con numerosos artículos de su especialidad y con los libros *Literatura y saber* (1987), *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya* (1989), *De una poética fieramente humana* (1997), *Ideologías literaturoológicas y significación* (1998), *La aguja del navegante (Crítica y literatura del Sur)* (2002), *Aviso para navegantes (Crítica literaria y cultural)* (2004), *Para una historia del pensamiento literario en España* (2004), *El corazón periférico (Sobre el estudio de literatura y sociedad)* (2005), *El pensamiento vivo de Francisco Ayala (Una introducción a su sociología del arte y crítica literaria)* (2006), *Estudios sobre Gabriel Celaya y su obra literaria* (2007), *En la plaza (De libros, novelas y poemas)* (2007), *Entre lo dado y lo creado. Una aproximación a los estudios sociocríticos* (2012). Ha hecho ediciones de Antonio Machado, Dámaso Alonso, Francisco Ayala, Gabriel Celaya y Antonio Carvajal. En 2009 vio la luz la tercera edición del libro recopilatorio de textos críticos de diversos autores titulado *Antonio Machado y Baeza a través de la crítica*. Entre sus últimas publicaciones sobresalen las ediciones de *Júbilo del corazón. Homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal* (2013, en colaboración), *Mitificación y desmitificación del canon y literaturas en España e Hispanoamérica* (2013, en colaboración), *Antonio Machado y Andalucía* (2013) y *Porque eres, a la par, uno y diverso. Estudios literarios y teatrales en homenaje al profesor Antonio Sánchez Trigueros* (2015).

Antonio Chicharro

Fulgor de brasa

La poesía y poética de Antonio Carvajal

Virto Academia

Mirto Academia

59



© Antonio Chicharro Chamorro
© De esta edición:
Alhulia, S.L.
Plaza de Rafael Alberti, 1. 18680 Salobreña - Granada
www.alhulia.com

Diseño de la colección: Enrique Martín Pardo
Coordinación: José Gutiérrez

Foto del autor: Francisco Fernández

ISBN: 978-84-944419-6-7
Depósito legal: Gr. 1.722-2015
Impreso en Kadmos

Todos los derechos reservados.
Esta publicación no puede ser reproducida,
ni en todo ni en parte, sin el permiso
previo por escrito de la editorial.

Impreso en España

Índice

PRÓLOGO	11
CAPÍTULO PRIMERO: ANTONIO CARVAJAL	
O LA CINTA DE MOEBIUS.....	15
Vida y orientación a la poesía. Primeras publicaciones poéticas y presencia y ausencia en antologías. Obra poética en marcha. Antonio Carvajal, profesor e investigador de la poesía. Reconocimientos y actividades relacionadas con la poesía. Antonio Carvajal, perfil de un poeta.	
CAPÍTULO SEGUNDO: ANTONIO CARVAJAL ANTE LA TRADICIÓN POÉTICA Y LOS POETAS DE SU TIEMPO	35
Servidumbre de paso o el problema de la originalidad poética. El «contagio» barroco. Poeta neobarroco y algo más. Lecciones aprendidas en Antonio Machado. Discusiones novísimas.	
CAPÍTULO TERCERO: LA POÉTICA CONVIVIENTE	
DE ANTONIO CARVAJAL.....	70
Hacia la razón poética. Poesía y trabajo creador (sobre las condiciones de la escritura poética). De la poesía y del ángel de la inspiración. Ideas generales sobre la poesía. De la poesía y de su materialización en el poema. Función de la poesía y función conviviente de su poesía. De la comunicación poética.	
CAPÍTULO CUARTO: ASPECTOS DE LA TRAYECTORIA Y EVOLUCIÓN POÉTICAS DE ANTONIO CARVAJAL	98
Comienzo fulgurante o de cómo la razón también canta. Consolidación de su voz poética. Poesía de madurez plena. La poesía última, fulgor de brasa.	
CAPÍTULO QUINTO: DISCURSO POÉTICO	
Y SIGNIFICACIÓN EN ANTONIO CARVAJAL	114
Organización textual métrica y semantización poética. El poema, una canción verbal. Formas métricas. Aspectos de la lengua de los poemas. Aspectos de la significación de los poemas.	
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	140

Para Alana, en el Nuevo Mundo.

Prólogo

Fulgor, pero de brasa.
Nunca la llama inútil que se expande
gloriosa y breve en el perfil del viento,
y pasa y deja el corazón transido
de una dicha instantánea,
sino el hondo rescoldo que se aviva,
sino el fuego sagrado que se cela.

ANTONIO CARVAJAL

(De «Fulguración y danza», *Un girasol flotante*, 2011)

Hace tiempo que deseaba preparar una publicación de orientación general sobre la poesía y poética de Antonio Carvajal con el propósito de integrar –una vez revisados, completados y adaptados a su nueva función orgánica– unos pocos estudios sueltos pensados en su día como partes de una unidad superior, la de este libro, y ponerla así a disposición del público lector. Son seis los trabajos de los que me he servido, más otros menores a los que he acudido y que llegado el caso nombro en su momento¹. Pues bien, es el momento de hacerlo gracias a la oportunidad que me brinda la Academia de Buenas Letras de

¹ Se trata del estudio previo puesto a mi edición de Antonio Carvajal, *Una perdida estrella (Antología)*, de 1999; «Organización textual métrica y semantización en la poesía de Antonio Carvajal (Aspectos generales)», de 2000; «Luces poéticas y ecos antoniomachadianos en la poesía de Antonio Carvajal», de 2002; «La poética conviviente de Antonio Carvajal», también de 2002; «Introducción a la muy nueva poética de Antonio Carvajal», de 2004; y «Biografía y cronología esenciales del poeta y profesor Antonio Carvajal», de 2013. Para acceder a los datos completos de su publicación, véanse las referencias bibliográficas del libro.

Granada en su cuidada colección Mirto Academia, lo que tanto le agradezco. Ahora bien, debo advertir a quien leyere que este libro no podrá cumplir, dadas la complejidad y riqueza de la obra y pensamiento poéticos de Antonio Carvajal, además de por la extensión que impone la colección, más función que la de introducir con rigor en dicha obra y pensamiento. En cualquier caso, mi deseo es que en la medida del valor de la información y argumentación aportadas, el presente estudio introductorio a dichas poesía y poética venga a contribuir a su mejor conocimiento y valoración, conjurando, en estrecha colaboración con un ya buen número de estudiosos del poeta capitaneados *ab initio* por el malogrado Ignacio Prat que roturó con sabiduría el camino, el peligro de una falta de recursos para que Antonio Carvajal ocupe el lugar que le corresponde en la historia de la poesía española. Si hago esta afirmación es porque estimo que se trata de una obra llamada a más vida, fruto de un trabajo creador al que Carvajal se ha entregado a tiempo completo y en feraz diálogo con la tradición poética, una obra sometida a un principio: tanto la defensa y afirmación de la vida como denuncia y rechazo del mal, principio que permite vislumbrar la alianza de la razón estética y la razón ética en el origen de este proyecto creador ya consolidado.

Se trata, en fin, de un poeta que se da a manos llenas y cuya poesía, su ritmo verbal y de ideas, termina acompasando paulatinamente nuestro rojo latido a ese ir y venir de sonidos elementales, de sílabas entrelazadas, de palabras en contacto, de oraciones y periodos, de enunciados que se encadenan con otros enunciados formando un río discursivo que alimenta toda una cultura. La profundidad y altura de su palabra poética no sólo nutre nuestro presente sino que,

con servidumbre de paso en beneficio de la mejor tradición de nuestra poesía, como digo, alimenta una luz futura. Después de haber escrito algunas páginas sobre el poeta y de haberme sumergido en la patria de sus versos, puedo afirmar que tal vez no hayamos empezado sino a balbucear un idioma crítico –me ha resultado emocionante en este sentido la lectura del libro póstumo de José Mercado, *Piezas de armar*, minucioso estudio crítico de *Extravagante jerarquía (1968-1981)* de Antonio Carvajal, que ha visto la luz treinta años después de que la muerte de su autor lo interrumpiera– apto para hablar de la poesía carvajaliana, quedando si no todo sí mucho por decir. Otros lo están haciendo ya e incluso muchos más lo harán con mayor perspectiva de éxito, porque esta poesía, insisto, está llamada a más vida.

Este libro quiere cumplir además su función mediadora, consciente como soy del alto aprecio que adquieren en nuestro momento las más diversas formas de la nada, y facilitar así la comprensión de la obra de un poeta que ha manifestado sentirse no un hombre y poeta desclasado y elitista, sino «uno más entre todos, porque no diferente». Por eso, no deja de atraernos también en estos tiempos de alta cotización del humo y de obras tan de corta vida una apuesta tan decidida por la necesidad de lograr una obra de calidad, con vocación de permanencia, para uso y disfrute de todos los que a ella accedan, al ser el poeta un ser histórico que vive en fluencia con los demás hombres, por lo que debe dar cauce social a su propio modo expresivo, modo que debe ser de la más alta calidad al ser fruto de su especial preparación y de un esfuerzo que no es sólo suyo, según piensa el poeta. Después de lo dicho, podrá comprenderse hasta sus últimas consecuencias poemas tan hermosos

como el dedicado al pintor Antonio Pérez Pineda, en el que el poeta tras conjurar la finitud existencial, se pronuncia por un arte para la vida, sintiendo legítimo orgullo sólo por la obra bien hecha ofrecida a los demás mientras que, de otro lado, se concibe en su radical humildad, tal como podemos leer:

Hoy estás ante mí dándome aquello
que siempre quise hacer y siempre admiro:
Crear un mundo, trasladar el mundo,
y hacer la vida permanente signo.

Línea sola y color, color a solas,
colores entre líneas sorprendidos.
Más durará el dibujo y el poema
que quienes dibujamos o escribimos.

Y ésa es la bendición que en nuestra vida
significa entregarnos a ejercicio
de humildad por la nada que seremos,
de orgullo por lo mucho que ofrecemos.

El libro se presenta dividido en cinco capítulos. Con ellos, trato de introducir al lector en la figura del poeta; en lo que suponen las relaciones que mantiene con la tradición poética y los poetas de su tiempo; en sus ideas sobre la poesía; para dar paso al tratamiento de aspectos relativos a la trayectoria y evolución de su producción poética y concluir con una síntesis relativa a las formas discursivas y la lengua y significación de los poemas.

Esta es la breve carta de navegación del libro que quiere dar cuenta de lo que vale decir «Fulgor, pero de brasa».

A. CH.

Tlaxcala-Almuñécar, julio-septiembre de 2015.

CAPÍTULO PRIMERO

Antonio Carvajal o la cinta de Moebius

VIDA Y ORIENTACIÓN A LA POESÍA

Hijo de Francisco Carvajal Ramírez y Josefa Milena Ramírez, Antonio Carvajal Milena nació en Albolote, pueblo de la Vega de Granada, el 14 de agosto de 1943 en el seno de una familia de labradores, a los pies de Sierra Elvira, con el verde fondo de la vega de Granada y las recortadas aristas de la Alhambra bajo el impresionante macizo de Sierra Nevada como horizonte, una imagen que llenará su recuerdo pasados los años, alimentando uno de sus poemas de *La presencia lejana*, del que cito dos estrofas, hermosa sección poética de *Testimonio de invierno* que toma como referente la Alhambra:

No recordaba cómo te encendías,
cómo tu faz de un casto sol tocada
súbito adquiere fulgor de caléndula,
mientras la exacta arista de una torre
un lienzo oscuro deja entre dos brillos,
tu faz de luz y el terso azul espléndido.

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

Pero los ojos de su infancia no sólo están indeleblemente marcados por el paisaje de una hermosa tierra feraz que el poeta viviera en plenitud, sino también por el paisaje de una vida no fácil al Sur de un país no repuesto de la guerra, un país que, en lo material y en lo cultural, carecía de casi todo. El recuerdo de aquellos años alimentará también una tanda de poemas que, anudados por el título de «Páginas incompletas de mi historia social», forma parte de *Siesta en el mirador*. Allí, con la intensa complejidad de la poesía y su radical apertura, el poeta opera con los materiales de su memoria: el duro aprendizaje que a cierta edad es vivir, las calles de su infancia, las repetidas campanadas del reloj, la conciencia del hambre, las primeras lecturas, la soledad, tal como se puede leer en la primera estrofa:

Dulcísima plaza de los Naranjos
cubierta de moreras,
tan generosa –Elena era su nombre–
para mi gula matinal,
para mi insaciado repetir que el pan no nos faltaba
mientras tantos sufrían.
El pan no nos faltaba.
Pero una tarde el pan me faltó de las manos
para calmar apenas un hambre más veloz, otras manos
nunca saciadas, ávidas. Lloraba.
No me faltaba el pan.

A los diez años y para hacer estudios de bachillerato, fue matriculado como alumno interno en el Colegio de los Escolapios de Granada, un colegio con implantación en la ciudad desde 1860 del que el poeta no guarda buen recuerdo ni por la educación recibida –el «sistema irrespirable de rutina católica en la que pensar por cuenta propia estaba vedado», como escribe en «Propósitos poéticos» (Carvajal,

2004b)– ni por los momentos en él pasados, ya que se siente aislado de su medio más próximo y con conciencia de una íntima soledad. Con toda probabilidad esto explica que el joven estudiante comenzara a llenar sus horas con lecturas de libros diversos de escritores clásicos y contemporáneos, de los que guarda un claro recuerdo. Por ejemplo, nunca olvidó *Amor y pedagogía* de Unamuno ni *Libro de poemas* de Federico García Lorca, además de la antología *Veinte poetas españoles*, de Rafael Millán, donde tuvo acceso a muestras de la poesía de, entre otros poetas del momento, Blas de Otero y su *Ángel fieramente humano* que le remitió a Góngora, José Hierro, gran amigo del poeta pasado el tiempo, y su *Con las piedras, con el viento* que lo llevó a Lope de Vega, siguiendo a partir de aquí una línea de lectura que, pasando por Garcilaso, Barahona, Espinosa y Gracián, acabó en Virgilio y Horacio, a quienes tradujo y de los que aprendió buena parte de lo que va a ser su reconocido oficio de poeta, un oficio que Carvajal resumía así en la cumbre de su madurez creadora y profesional:

A más conocimiento de la palabra en sí, de su articulación con otras, de su elasticidad en el verso, de las implicaciones del sonido con el silencio, de la semántica, de las adherencias culturales, de los procedimientos expresivos para el realce o la atenuación de los sentimientos, la configuración verbal del mundo y la consecuente delimitación de los géneros, cada cual con su estilo apropiado, a más conocimiento, digo, más capacidad de expresión. Conocer el oficio exige una disciplina dilatada y exigente que muchos, seguros de su talento, estiman en nada y, por ello, descuidan; no estando seguro de mi talento, procuro cultivar el poco de que dispongo. (Carvajal, 2004b: 21-22).

Y continuando con ese periodo de formación lectora como poeta, determinante resultó además la lectura del romance «Generalife» de Juan Ramón Jiménez, tal como ha reconocido nuestro poeta en la publicación citada: «y el mágico Juan Ramón Jiménez del romance “Generalife”, cuya lectura fue, a los trece años recién cumplidos, mi primera inmersión libre y profunda en las aguas de la lírica» (Carvajal, 2004b: 16). A partir de aquí estaban creadas las condiciones para que el joven bachiller abriera todo su ser a la poesía, tal como ha dejado escrito allí mismo:

Abrí todo mi ser a la poesía hacia los dieciséis años, cuando un amigo me vendió un libro (bastante caro para mis disponibilidades dinerarias de entonces) titulado *Veinte poetas de hoy* [sic], antología de Rafael Millán donde convivían, con retratos y versos, los experimentales y los tradicionales, los comprometidos políticamente y los estetas, los cronistas de la realidad y los del ensueño, los de bronca expresión existencial y los que ya habían agotado su existencia... Desde Celaya y José Luis Hidalgo hasta Ángel Crespo y Carlos Bousoño, que luego me enseñaría tanto con su *Teoría de la expresión poética*, de todos aprendí y todos me abrieron caminos amplios que terminaron concentrados en un solo punto, esta frase de Don Miguel de Unamuno: la poética no es cuestión de preceptiva sino de postceptiva. (Carvajal, 2004b: 15).

PRIMERAS PUBLICACIONES POÉTICAS Y PRESENCIA Y AUSENCIA EN ANTOLOGÍAS

El 7 de marzo de 1961, fecha que el propio poeta se ha encargado de recordar (Carvajal, entrevistado por F. Valls, 1995: 166), escribió su primer poema con clara conciencia de que realmente lo era y no mero ejercicio versificador, al que siguieron otros muchos, si bien no

llega a publicar nada hasta cuatro años más tarde. En agosto de 1961, ya fuera del internado del Colegio de los Escolapios y tras haber abandonado la soledad de la vida en un cortijo familiar, cuando cuenta con dieciocho años, regresa a Granada para continuar sus estudios de bachillerato en la Academia Fides y decide cambiar la especialidad de ciencias que había seguido hasta entonces por la de letras. Allí conocerá al profesor Carlos Villarreal, persona de gran cultura literaria y formación humanística, que se convertirá en su mentor y maestro y que llegó a publicar algunos trabajos de claro análisis sobre su poesía (v. Villarreal, 1986, 1988a, 1988b y 1989) –«Además, tuve la suerte –le dice Carvajal a Fernando Valls en la publicación citada– de que unos meses más tarde, me encontré a Carlos Villarreal, que sabía de poesía lo que nadie. Las conversaciones con él, los libros que me dejó, las orientaciones que me dio fueron importantísimas»– y quien lo pondrá en contacto con los poetas de Granada de los años sesenta, más en concreto con Elena Martín Vivaldi, de cuyo centenario del nacimiento fue comisario en el año 2008 y con quien Carvajal establecería desde entonces y hasta su muerte una entrañable amistad que se ha ido traduciendo además en los hechos concretos de unas publicaciones sobre la poeta. En 1963 viaja a París y conoce a María Teresa León y Rafael Alberti, al que luego homenajearía en los poemas «Canción para el regresado» y «De un galope en la historia», de *Sol que se alude* (v. Munárriz, 2003), además del que comienza con el verso «Te hizo el alba cuatralbo de galeras» (Carvajal, 1982b), y que tendría muy presente en «Una vida de poeta», en *Silvestra de sextinas* (v. Pulido, 2003). En 1965 entra en contacto con Vicente Aleixandre, quien practicaría con aquel joven poeta inédito toda la generosidad de un

maestro –sólo puedo argüir al respecto que Carvajal conserva, aparte del incuantificable legado de la amistad y otras enseñanzas no escritas, un epistolario inédito de más de dos mil cartas, hoy depositado en la Fundación Jorge Guillén de Valladolid– y quien, como reconoce, le llegó a abrir un horizonte amplísimo de poesía y vida (Carvajal, entrevistado por F. Valls, 1995: 167), al que también le prestará su atención creadora y crítica; y en 1965 publica uno de sus primeros poemas en *Once poemas granadinos en el Centenario de Ganimet*, homenaje de los poetas de Granada a Ganimet (v. también Carvajal, 1969b) que publicara la Casa de América. Se trata de un soneto que, por su interés más que testimonial, ofrezco a continuación:

Mirarse en Dios, volcado en la mirada,
y en su fluir dejar el rostro impreso,
y verse siempre igual y estar poseso,
no de sí, de la imagen reflejada.

Y hecho irreal, como es la imagen dada
por el cristal del agua, que es convexo,
ser puro sueño, sin sesar ni sexo,
en el fluir constante de la nada.

Y ser la misma nada... O ser espejo
donde Dios se contemple y se recree,
temeroso de ser simple reflejo.

Y mientras Él, sin muda, desespere
de su quietud, yo fluya. Y que Él desee
ser hombre, como yo, que pasa y muere.

En 1966, inicia estudios de Filología Románica en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada, estudios desarrollados de modo discontinuo –llega a abandonarlos por desacuerdo moral con un profesor de

literatura española–, concluyéndolos en 1981. Por este tiempo, además de publicar en el número de mayo de 1967 de *Ínsula* «Tres poemas a luces diferentes», comienza a escribir junto a los poemas de los que se nutrirá *Tigres en el jardín*, su primer libro publicado –lo sería en el mítico año 1968–, el poema-libro *Casi una fantasía* que no vio la luz sin embargo hasta 1975 tras sucesivas depuraciones recomendadas, al igual que había hecho en relación con otros poemas suyos, por Carlos Villarreal que comenzaba así a ejercer su magisterio sobre el poeta en plena juventud creadora: «Carlos Villarreal –escribiré (Carvajal, 2004b)– me había hecho notar que mis poemas eran todos muy sinceros y poco míos, que mi voz personal se oía por primera vez en las veinticuatro estrofas con que empecé a escribir *Casi una fantasía*». Las lecciones de su mentor se orientaron, pues, a que el joven poeta buscara su propia voz y a que antes emulara que imitara a los grandes poetas. De ahí que ante su repentina muerte en junio de 1989, sintiera un profundo dolor que tendría también sus consecuencias en el discurso de su poesía y, de modo particular, en la escrita a partir de *Testimonio de invierno*, libro aparecido al final de ese año. Son años, en fin, de escritura de centenares de poemas que nutrirán en su momento el selecto índice –cuarenta y uno en total– del ya nombrado libro *Tigres en el jardín*, así como del poema-libro, *Casi una fantasía*, de radical concepción épica y estructuración musical. Así nació, en la primera mitad de los sesenta, el poeta Antonio Carvajal. Así comenzó el desarrollo de su formación de poeta, indagando en las posibilidades expresivas, retóricas y métricas, con el auxilio vivificador de una tradición poética claramente asumida, amén de emulada –dice bien la crítica–, y un mundo interior y exterior por nombrar poéticamente con

su genuina voz, quien nunca rehusó escribir con el pie forzado y quien dudó desde un principio de los resultados creadores meramente voluntaristas por cuanto sin técnica, que debe operar siempre al servicio de aquello que se quiere decir, difícilmente se puede dominar «el rebelde y mezquino idioma», como dice con palabras de Bécquer (Carvajal, entrevistado por F. Valls, 1995: 179). El poeta volvería a publicar unos años después, en la primavera de 1967, tres poemas en *Ínsula*, y en 1968, como ha quedado dicho, *Tigres en el jardín*, un libro con ángel poético rebosante de alegría creadora. Todo ello en soledad, sin manifiestos ni calor de grupo o escuela, sin gritos ni publicidad alguna. Mar adentro. Testigo de la irreparable vía de agua que sumergía lentamente al obsoleto barco de la peor poesía social en un mar que, plagado de estéticas variadas, comenzaba a arder. Su primer libro, su largo poema *Casi una fantasía*, no vería la luz hasta 1975.

Carvajal, cuya voz se había hecho notar en 1969 tanto en un homenaje al Che Guevara en La Habana como a Federico García Lorca en Granada, fue incluido en la antología *Nueva poesía española* (1970), de Enrique Martín Pardo, una antología con vocación canónica tal como confirma su segunda edición bajo el expresivo título *Nueva poesía española. Antología consolidada* (1990). A partir de entonces formaría parte de las más importantes antologías que se vinieron publicando, si bien su nombre fue la ausencia –mucho dio que hablar y escribir la misma en clave de inteligente ficción metacrítica (Sánchez Trigueros, 1981 y 2012)– más clamorosa y notada de la famosa antología *Nueve novísimos poetas españoles* que, en 1970, firmara J. M.^a Castellet, crítico al que Carvajal le dirigirá pasado el tiempo una «Carta gratulatoria a José María Castellet» incluida en el volumen *De*

sombras y de sueños. Homenaje a J. M.^a Castellet, editado por Eduardo A. Salas en el año 2001, de la que me ocuparé en otro lugar de este libro.

Pero, volviendo a los dos referidos libros, de los que existe una edición conjunta en 2001 —«*Tigres en el jardín*» seguido de «*Casi una fantasía*»—, éstos tuvieron una positiva recepción por parte de la crítica inmediata que resaltó la radical novedad de los mismos tanto en los aspectos formales y métricos —abundan los sonetos en alejandrinos— como en los temáticos. Así, la crítica destacó en *Tigres en el jardín* los ejes temáticos del amor en tanto que elemento de salvación humana y restitución del paraíso perdido y la presencia de la naturaleza considerada en su radical armonía, subrayándose la suerte de militancia estética y tono gozoso del libro, lo que el poeta ha reconocido con posterioridad:

Mi moral era luchar por una vida más bella, más justa, siempre sagrada, cuya plenitud entreví en la delicia del amor compartido, de las primeras amistades con artistas y poetas con quienes compartí la indescriptible emoción de engendrar, conservar y transmitir la belleza. Ése es el germen de *Tigres en el jardín* y ése he querido que sea siempre el sentido de mi poesía. Una poesía donde cabe todo cuanto sea defensa y afirmación de la vida, denuncia y rechazo del mal. (Carvajal, 2004b: 20).

Por lo que respecta a *Casi una fantasía*, que consta de sesenta y dos sextetos, se subrayó su concepción épica e interno desarrollo musical.

OBRA POÉTICA EN MARCHA

En 1973 publica *Serenata y navaja*, libro de nuevo tono poético, siguiéndose nuevas entregas —*Siesta en el*

mirador (1979) y *Sitio de Ballesteros* (1981a)– agrupadas junto a las primeras en la suma poética *Extravagante jerarquía* (1983a), en donde incluye el libro inédito *Sol que se alude* (1983b) –no publicado de forma exenta hasta 2013 junto con otros poemas afines–, *Del viento en los jazmines* (1982) y *Noticia de setiembre* (1984) desarrollan las preocupaciones, temas y modos poéticos ensayados previamente. Sin embargo, el siguiente libro, *De un capricho celeste* (1988), anuncia ya una línea nueva que, a través de *Testimonio de invierno* (1990) –libro que fue distinguido con el Premio de la Crítica– llegará a *Alma región luciente* (1997a), libros centrales de una nueva etapa creadora como ha demostrado la crítica, etapa que se caracteriza por su poesía meditativa de mayor sobriedad expresiva. Entre ambos poemarios, publicó *Silvestra de sextinas* (1992) y dos libros más –*Miradas sobre el agua* (1993) y *Raso milena y perla* (1996a)– con estructuras de cancionero. El primero, de tono elegíaco e importante presencia temática de aspectos religiosos; el segundo da entrada a poemas y secciones que centran su interés en las artes, una constante en la poesía de Carvajal, lo que queda subrayado por el alto número de colaboraciones en publicaciones interartísticas que desde 1979 y hasta hoy ha venido manteniendo. Así, la presencia de sus versos es constante en libros y carpetas de artista, libros de bibliofilia, ediciones ilustradas, catálogos de exposición, etcétera. Y lo es tanto que ha sido objeto de estudio de la tesis doctoral de Ana Isabel Torres Lozano, *La poesía interartística de Antonio Carvajal. Aproximación a una estética vitalista* (Torres Lozano, 2009; v. las bibliografías de Chicharro, 2003; y Fuentes García, 2013: 267-274; además del catálogo de la exposición *Pulso enamorado de las horas. Antonio Carvajal desde la poesía y el arte*, Universidad de

Granada, 2013). En cuanto a los poemas posteriores, éstos ofrecen una gran variedad de registros, si bien siguen manteniendo su preocupación formal —«Regla y compás dan vida, flores abren», dirá en un verso del poema «Hortales de alarifes», en *Un girasol flotante* (2011b)—, habiendo sido reunidos en los libros *Los pasos evocados* (2004a), *Diapasón de Epicuro* (2004c), *Una canción más clara* (2008), *Pequeña patria huída* (2011a) y *Un girasol flotante* (2011b). Por último, ha publicado *El fuego en mi poder* (2015), cuyos poemas, entre el rigor y el juego, son fruto del dominio e innovación técnicos al servicio de sus ideas sobre la amistad, el arte, la solidaridad y bondad humanas.

ANTONIO CARVAJAL,

PROFESOR E INVESTIGADOR DE LA POESÍA

Desde 1982, alternó su labor creadora con la de profesor de la Universidad de Granada, en cuyas facultades de Traducción e Interpretación y de Filosofía y Letras ha impartido enseñanzas de Métrica, Poética y Retórica —ocasionalmente de Crítica Literaria—, siendo en esta última facultad donde ya en 1993 se doctora, bajo la dirección de Antonio Sánchez Trigueros, con una tesis titulada *De métrica expresiva frente a métrica mecánica (Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe)*, tesis que fue merecedora del Premio Extraordinario de Doctorado. El hecho de que se decidiera a trabajar sobre el poeta y catedrático aragonés Miguel Agustín Príncipe (Caspé, 1811 - Madrid, 1863), tiene una explicación que el propio Carvajal ha dejado dada y que tuvo que ver tanto con su faceta de poeta como la de profesor, explicación que alcanza por cierto a lo que han sido sus aportaciones teóricas, con claro fundamento en

aplicaciones a su propia creación poética, a los estudios de métrica en nuestra lengua:

No bien había entregado a José Batlló el original de *Tigres en el jardín* cuando cayó en mis manos, regalo de otro amigo, Gonzalo Echeverría, el libro que nutriría mis poemas y mi futura teoría métrica, las *Fábulas en verso castellano*, seguidas del *Arte Métrica Elemental*, cuyo autor era el saladísimo ingenio y mal poeta llamado Miguel Agustín Príncipe; talento le sobraba: se adelantó por lo menos medio siglo a los formalistas rusos y casi un siglo a Navarro Tomás. Bien, el *Arte Métrica* citada me provocó las ganas de hacer todo lo que proscribía, un poco tentado, como el mítico Luzbel, por la inquietante pregunta «¿hasta dónde no podrá llegar?». El caso es que entre los rigores de Príncipe y las ironías de Daniel Devoto, el casi solitario poeta de provincia que les habla parece que ha logrado describir y denominar las rimas en caída, instalar en su lugar métrico los versos de cabo doblado, definir con criterios métricos y estéticos la cadencia del verso y recuperar los silencios como factores estéticos dominantes en la configuración sonora del poema. (Carvajal, 2004b: 24).

Entre 1994 y 1997 forma parte del equipo decanal de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada, como secretario, vicedecano de Relaciones Institucionales y vicedecano de Ordenación Académica, sucesivamente. En 1997 imparte enseñanzas de la nueva Licenciatura en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, además de colaborar en el Programa de Doctorado de dicha Área, impartidos ambos en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada. Desde 1999 es Profesor Titular de Universidad del Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, con el perfil docente de Métrica, disciplina sobre la que ha publicado, además de su anterior estudio doctoral en 1995, *Metáfora de*

las huellas (Estudios de métrica) (2002a), donde revisa el criterio tradicional de ritmo y aporta los conceptos de rima en caída y versos de cabo doblado (v. Domínguez Caparrós, 2003; Acuyo, 2003). Si su aportación en el dominio de la creación poética resulta renovadora a la vez que fundada en la mejor tradición de nuestra poesía –el título de su libro *Servidumbre de paso*, de 1982, es lo suficientemente expresivo a este respecto y, más en concreto, el poema de igual título en él incluido, donde critica paródicamente la ansiada búsqueda de originalidad de su momento *novísimo*, al tiempo que sustenta la radical novedad de su uso de ciertos moldes clásicos, como ahora se verá–, sus estudios sobre métrica vienen a constituir entre nosotros una de las más altas contribuciones al conocimiento de esa disciplina, tal como se puede comprobar con su concepto de versificación, del que también me ocuparé en su momento.

Ha publicado también unas muy atentas anotaciones métricas a *Sonetos de Azul a Otoño*, de Rubén Darío (2004), un nuevo estudio métrico titulado *La cadencia del verso*, objeto de su discurso de ingreso en la Academia de Buenas Letras de Granada en 2006; además de ediciones de, entre otros, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y otros poetas del 27; prólogos e introducciones puestos por lo general a libros de poetas como, por citar a unos cuantos, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, José Antonio Muñoz Rojas, Elena Martín Vivaldi, Trina Mercader, Rosaura Álvarez, Jenaro Talens, Francisco Acuyo, Nicolás Ramos y Rafael Juárez; numerosos estudios críticos dados a conocer en forma de artículos en revistas como *Ínsula*, *Revista de Occidente*, *Camp de l'Arpa*, *Libros*, *El Ciervo*, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, *República de las Letras*, *Ficciones*, *Litoral*,

Extramuros, Hélice, Los Papeles Mojados de Río Seco, Diálogos del Conocimiento, Loaming, Imprevue y Cauces, entre otras; importantes ponencias sobre aspectos métricos y retórico-expresivos de poetas como Luis Cernuda, Jorge Guillén o Jorge Luis Borges; y no pocos capítulos de libros sobre aspectos generales y particulares de la poesía. En este sentido, remito al lector a la exhaustiva bibliografía preparada por José Manuel Fuentes García que, con el título de «Antonio Carvajal. Bibliografía (Ensayo de una guía descriptiva)», incluimos Antonio Sánchez Trigueros y yo en la segunda parte de *Júbilo del corazón. Homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal* (2013). Podrá comprobar en ella el conjunto de sus aportaciones y conocerá de paso una importante faceta de las publicaciones de Antonio Carvajal que no se limita al ámbito académico. Me refiero a la de su sostenida presencia en las páginas de los diarios de Granada, *Ideal* y *Granada Hoy* más en concreto, donde ha mantenido columnas de las que se han nutrido sus libros *Costumbre sana* (2005-2006), en edición de Dionisio Pérez Venegas, de 2007, y *Vuelta de paseo. Artículos de periódico (1990-2003)* que, aparecido en 2009, fue preparado por Manuel García.

RECONOCIMIENTOS Y ACTIVIDADES RELACIONADAS CON LA POESÍA

Fue fundador de las colecciones poéticas «Suplementos de Pliegos de Vez en Cuando» (Granada, 1986-1988) y «Corimbo de Poesía» (Granada, 1987-1989). Además de responsable de la colección «Genil de Literatura» de la Diputación Provincial de Granada, que sigue publicando nuevos libros, ha dirigido el Aula de Poesía de la Universidad de Granada –entre 1984-1985 y 1989-1991– y la Cátedra Federico García

Lorca de dicha universidad, entre 2008 y 2011, en la que desarrolló una intensa actividad de difusión y apoyo a las nuevas voces de la poesía, al igual que ocurre, desde el año 1998, con el Premio Internacional de Poesía Joven «Antonio Carvajal» auspiciado por el Ayuntamiento de Albolote.

En el año 2000, recibió la medalla de la Fundación Rodríguez Acosta; y en el 2001, la Medalla de Oro al Mérito por la Ciudad de Granada otorgada por el Ayuntamiento de Granada que, ya en 1991, había publicado su antología *Poemas de Granada*. En el año 2006 leyó su discurso de ingreso en la Academia de Buenas Letras de Granada, de cuya Comisión gestora había formado parte junto a Francisco Izquierdo, Elena Martín Vivaldi, Rafael Guillén, Antonio Sánchez Trigueros, Manuel Villar Raso y Luis García Montero, discurso que versó sobre la cadencia del verso. Forma parte también de la Real Academia de Nobles Artes de Antequera, como académico numerario, y de la Academia de San Telmo de Málaga como correspondiente. Es miembro honorario de la Academia Castellano-Leonesa de la Lengua.

A estas distinciones se habían sumado y aún se sumarían los premios Ciudad de Baeza de poesía de la Asociación Cultural Baezana en 1987 por el conjunto de su obra; Premio de la Crítica de la Asociación Española de Críticos Literarios en 1990 por *Testimonio de invierno*; Villa de Madrid de Poesía Francisco de Quevedo, en 2005, por su libro *Los pasos evocados*; el IV Premio Internacional Villa de Oria en 2009; al año siguiente, en 2010, recibe el otorgado en Italia por la Academia del Ceppo de Pistoia por su libro *Una canción más clara*; y en 2012 la Asociación Andaluza de Escritores y Críticos Literarios le concede el Premio Andalucía de la Crítica al libro

Un girasol flotante, libro que, publicado en 2011, fue reconocido también en 2012 con el Premio Nacional de Poesía. Precisamente, sus últimos libros premiados constituyen nuevo cauce de su sostenida poética conviviente, de la que trataremos en el capítulo tercero de este libro, poética surgida en estrecha relación con la propia acción de su vivir –de ahí que la adjetive de conviviente y la estime como «dato» relevante aquí y ahora para explicar en su medida el *cursus* de su existencia.

Lo que vengo exponiendo en este capítulo, como el lector comprenderá, se completa con la cronología (Chicharro, 2013: 21-30), donde recojo el resto de datos que alimenta el relato de una vida marcada por su entera dedicación a la poesía en tanto que creador, investigador, profesor, editor y, a la postre, promotor de la misma. En esos datos concretos se verá cómo ha ido subiendo el grado de atención que su obra viene suscitando desde 1968 tanto por lectores como por estudiosos, de lo que dan buena cuenta los numerosos artículos de crítica inmediata, los estudios académicos y tesis doctorales dedicados a la valoración, interpretación y análisis de la misma; la atención que al poeta se le ha reservado en importantes antologías de poesía española desde los años setenta hasta hoy, excepción hecha de la de Castellet, como ha quedado dicho; las antologías de su propia obra en las que, a partir de 1999, hemos participado Francisco J. Díaz de Castro, Dionisio Pérez Venegas, Juan Carlos Fernández Serrato, Concepción Argente del Castillo y yo mismo; la acogida de su obra y / o homenajes al poeta propiciados por revistas como *Poesía. Revista ilustrada de información poética* (1986), *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* (1989), *El Ciervo* (1997), *Los papeles mojados de*

Río Seco. *Revista de Letras* (2001), *Canente. Revista literaria* (2002), *Quimera. Revista de literatura* (2005) y *Extramuros* (2015); las traducciones a lenguas como el italiano, el portugués o el francés, tal como testimonian los libros *Rapsodia andalusa. Antología de liriche scelte* (1994a), *El deseo es un agua (= O desejo é uma água)* (1998) y *Si proche de Grenade. Édition bilingue* (2005a), entre otros; la atención que le han deparado instituciones como la Universidad de Sevilla en 2001, la Fundación March en 2004 y su propia Universidad de Granada, como no podía ser de otro modo, en 2008, 2012 y 2013, y a la que, en 2005, había hecho depositaria de toda su colección de arte constituida por más de 150 obras.

Sirvan pues estos datos como una introducción a una vida dedicada a la poesía, una vida y poesía que, como ocurre en la cinta de Moebius, constituyen una superficie con una sola cara y un solo borde. Una poesía, en fin, que ha sido y es el motor de la vida del poeta y profesor Antonio Carvajal y a la que, escribía en 2004,

Le pido a la poesía no tanto que ordene el cosmos cuanto que me lo haga más vividero. Así, me gustan los poetas que me confortan con su palabra y me reafirman en la convicción de que la mayor parte de mi prójimo es buena y de que todavía hay valores como la esperanza en la construcción de un futuro mejor para todos, el amor como fuerza regeneradora, la amistad como seguro ante los vaivenes de la fortuna y la salud, el arte como la vía perpetua de mejora personal y colectiva, valores, digo, por los que vale la pena vivir y asegurar la vida.

ANTONIO CARVAJAL, PERFIL DE UN POETA

A partir de lo hasta ahora expuesto se obtiene que tanto su vida académica como su labor editorial

constituyen espacios institucionales para desarrollar su vocación por la poesía. Es más, su vida son sus libros, pues para Antonio Carvajal, la poesía es la concreción verbal de un modo de vida, es la hermosa y brillante ceniza que el poeta recoge pacientemente de la hoguera del vivir, experiencia y existencia fundamentales a manos llenas. Por eso, lleva razón Rafael Juárez cuando afirma que en su poesía hay mucho arte porque hay mucha vida. Es además el resultado de un acto de inteligencia sensible, de inteligencia creadora que ha hecho de la mirada estética un modo de comprensión y de construcción de lo real. No es que viva para contarlo, sino que canta con alegría o desgarrado acento lo vivido o lo por vivir. Así, el poeta, impresionado y conmovido, sostiene el aire mientras arma la genuina pieza verbal palabra a palabra buscando a un tú en el que anegarse y reconocerse y fundirse solidariamente para seguir sobreviviendo, poniéndole ante los ojos el fruto no siempre fácil, aunque sí auténtico, de su tan racional como emocionado esfuerzo creador. Estamos, pues, ante un poeta que trata de resolver, consiguiéndolo magistralmente la mayoría de las veces, la no fácil ecuación entre poesía y vida, entre poeta y hombre, entre tradición y cambio poéticos, entre lo particular y lo universal y en suma entre la estética y la ética, constituyendo esta última, según J. A. Marina, la máxima expresión de la creatividad humana, esto es, la expresión de la creatividad humana a la hora de sobrevivir, de ser felices y de actuar correctamente que es de lo que a la postre se trata. Por eso, se puede caracterizar machadianamente a Antonio Carvajal como un poeta hombre que ha hecho de la poesía un continuado acto de verdad en función de la vida misma. Por

eso, en un quintaesenciado perfil que hacía en una ocasión del poeta terminaba refiriéndome a él sobre todo en una suerte de epifonema crítico como un poeta de verdad (Chicharro, 1995). Este era el trazo maestro que sobresalía entre los restantes. Hablaba de él como poeta hasta los huesos, poeta de su tiempo, poeta de la existencia-experiencia, poeta del arte de la vida y de la vida del arte, poeta culto de claves líricas complejísimas, poeta de poetas, de amplísima cultura literaria, poeta de la belleza natural y bondad humana efímeras, con angustiada conciencia de la cara oculta del ser humano; poeta de abundante léxico; poeta de complicada sintaxis; poeta en voz alta, de calculadísima precisión fónica y musicalidad verbal; poeta de variadísima métrica; poeta de sorprendente y aguda imaginería; poeta clásico desde la modernidad y moderno desde la clasicidad; poeta universal desde lo particular; en definitiva, un poeta de verdad.

Después de lo afirmado y si no confundimos autenticidad con espontaneidad creadora, ni creatividad con el intensísimo brillo fugaz que en el lienzo de la noche mental puedan producir unos verbales fuegos artificiales, ni complejidad con artificiosidad, habremos logrado apropiarnos de algunas de las claves que explican su poesía. En este sentido, por ejemplo, y entraremos en ello con más detalle a lo largo de las páginas que siguen, sabremos comprender por qué su poesía inicial es, más que resultado de un virtuosismo preciosista, consecuencia de la alegría de sentirse vivo y de descubrir juvenilmente el mundo, sonriéndole así verbalmente al lector frente a tanto dolor social escayolado que por entonces agonizaba en manos de acólitos prosaístas. Asimismo, comprenderemos por qué su poesía de un tiempo a esta

parte, aunque el poeta no lo quiera ni lo persiga –dos versos de su poema «Glosa», de *Noticia de setiembre*, bastarán para comprobarlo: «¿Crece a medida de la edad la pena / o mengua con los años la alegría?»–, anda llenándose de gravedad poniéndonos a temblar a los lectores frente a ciertas verdades últimas que se resumen, por ejemplo, en el poema «Señor y perro», «un poema desolado –según palabras del propio Carvajal– con citas expresas o camufladas del *Libro de Job* traducido por Fray Luis de León y recuerdos del García Lorca más triste». Los años no pasan en balde ni por el poeta hombre ni por esta poesía de palabra viva, que sin llegar a perder su maestría ni ese aire de familia que identifica a los poemas se llena de madura sobriedad. Por eso, nuestro poeta no comprende bien ciertas afirmaciones críticas que lo dan no pocas veces como un poeta artificioso de estirpe barroca. Así ocurre en el poema cuyo primer verso es «Quizá de la poesía sea yo el mejor obrero», un poema reflexivo que suministra ciertas claves acerca del principio creador básico o fuerza motriz de su poesía, una poesía concebida más como medio que como fin en sí, una vía de (re)construcción y (re)conocimiento de la propia experiencia vital. El propio poeta, pues, ha suministrado de palabra y de obra unos poemas que arraigan fuertemente en este principio, sin que por ello baje la guardia de la alta tensión creadora que soporta para que éstos no desfallezcan ni pierdan en su calidad estética ni, en consecuencia, acaben devaluados éticamente. Pero de todo esto, así como de su poética nos vamos a ocupar más adelante.

CAPÍTULO SEGUNDO

Antonio Carvajal frente a la tradición poética y los poetas de su tiempo

SERVIDUMBRE DE PASO O EL PROBLEMA DE LA ORIGINALIDAD POÉTICA

Antonio Carvajal se ha pronunciado de manera expresa acerca del problema de la originalidad y autenticidad poéticas:

La originalidad, por sí misma, más me parece gimnasia del ingenio que fuente de poesía. Me quedo 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. (Carvajal, 1997b: 40).

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 la dedicatoria «A Carlos Villarreal», un poema en prosa, de *Serenata y navaja*, con la tan continuada como hermosa imagen del lúgano, pájaro que imita el canto de otros pájaros, que acaba así:

¿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. (Carvajal, 1973).

Este sometimiento de la originalidad poética a la autenticidad es lo que explica su abierto diálogo con la tradición poética –no hay originalidad si no se cuenta con un substrato cultural que aporte los elementos para poder ser original (Carvajal, «Soy poeta por contagio...», en Guatelli-Tedeschi, 2004)–, así como que proclame a los cuatro vientos su raíz «luisiana» al hallar su raíz en la poesía de Luis de Góngora, Luis de Camoens, Fray Luis de Granada y Fray Luis de León (v. Prat, 1983; Calvo Revilla, 2013, entre otros), los resultados poéticos originales en su caso, esto es, auténticos, de ese intenso diálogo mantenido, y lo que justifica su abierta defensa de esta tradición en poemas como «Servidumbre de paso», cuya discursividad paródica pone contra las cuerdas la ansiada búsqueda de originalidad de su momento *novísimo*, al tiempo que la radical novedad de su uso de ciertos moldes clásicos, tal como el propio poeta se ha encargado de hacer valer:

Y la apariencia de clasicismo que pueda dar mi poesía –responde el poeta en una entrevista– a mí muchas veces me hace sonreír porque no conozco a nadie que haya roto más formas que yo, mira mis sonetos, mis liras, mis estrofas aparentemente clásicas y están descoyuntadas, reventadas por dentro... (Carvajal, en Fernández Serrato, 1997: 28).

Pero recordemos el poema (Carvajal, 1982):

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 hinchidas
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 nos 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.

Estos planteamientos, en fin, permiten comprender otro poema como el tan extenso como ingenioso y cervantino «Corónica angélica», que en su estructura dialogada –las voces del personaje poeta y la del personaje amigo– es toda una manera de abordar ciertos modos de quehacer poético por él mismo desarrollados, lo que explica los intratextos tomados de sus fundantes libros primeros, y el problema de la poesía conveniente a su tiempo. «Corónica angélica», inteligentemente considerado por Ignacio Prat (1983: 307) como un gran poema moral, que eleva a obra de arte la moderna reflexión europea sobre la ética del oficio de escribir, es la demostración palpable de cuán en serio, entre agudísimas ironías, se toma su oficio de poeta Antonio Carvajal, al tiempo que su simple presencia sirve para contradecirlo por lo que respecta a su continuado rechazo a reflexionar sobre el discurso de la poesía. Así, obteniendo el máximo partido del adoptado modo discursivo de decir poético, el sujeto poético, tras mostrar el momentáneo estado de esterilidad creadora en que se encontraba, con la explicitación de algunas de sus causas, establece un diálogo con el personaje poético del amigo acerca de la inoportunidad de su habitual escritura poética en los tiempos que corren, de lo que ésta significa en su

alegría creadora y de lo que con ella puede hacerse en relación con el tiempo futuro, tal como se lee en el siguiente fragmento:

Mas como tu poema no ha de ser
un pasquín, ni un pregón, ni una proclama,
(dado que forma tal involuciona
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,
di 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.

Se trata, en fin, como escribe Antonio Sánchez Trigueros (2003), de unas «reflexiones metaliterarias sobre su propio hacer poético del que duda e ironiza para autoafirmarse después en el propio marco del laboratorio poético escenificado».

Al profundo diálogo que se mantiene con la cultura literaria y a sus resultados discursivos lo llamamos hoy intertextualidad. Carvajal, cuya concepción dialógica de la cultura literaria no puede quedar más clara tanto de palabra como de obra, se ha pronunciado abiertamente sobre esta práctica en el referido apartado «Soy poeta por contagio...» (Guatelli-Tedeschi, 2004), donde sostiene que uno

se contagia de poesía y de sus maneras y de sus palabras en otros poetas, por lo que, con consciencia o sin ella, se produce la intertextualidad. En no pocas ocasiones, el olvido es la base de la intertextualidad al reverdecer imágenes o versos de poetas admirados sin que nos demos cuenta. Pero también, la intertextualidad, piensa Carvajal, puede ser una técnica de construcción poética. En este sentido, no oculta su cultivo ya desde *Tigres en el jardín* (1968).

Pero no sólo reverdecen así los autores y sus textos en la poesía de Antonio Carvajal, sino que también, a su modo, lo hacen en su prosa ensayística, tal como ha estudiado con precisión Genara Pulido al sistematizar el canon literario del poeta a partir del estudio de los artículos periodísticos recogidos en *Costumbre sana (2005-2006)* (Carvajal, 2007), unos artículos en los que nuestro escritor, partiendo de un texto concreto y tras comentarlo, señala los aspectos discursivos donde alcanzan su origen un efecto estético y una lección moral determinadas. Para ello y siguiendo un marco historiográfico que arranca en la antigüedad clásica y llega hasta los años setenta del pasado siglo XX, Genara Pulido procede a su minucioso rastreo de autores y obras para concluir en lo siguiente: que sus lecturas están en función de un público lector amplio; que en las mismas se dan una alianza de la estética con la ética como «una forma de dar cuenta de lo que es el mundo y de lo que pasa en él»; que se trata sobre todo de un canon literario español, muy completo, con selección de obras de gran maestría, independientemente de que resulten más o menos conocidas; que la presencia de textos correspondientes a la época áurea y a la generación del 27 son los más abundantes; que Carvajal opera con gran variedad de formas poéticas y métricas (Pulido, 2013: 191-212).

EL «CONTAGIO» BARROCO

Si, según afirmación suya, Carvajal es poeta por «contagio», nos vemos obligados a plantear lo que pueda suponer en su caso el «contagio» barroco, toda vez que no son pocos los estudiosos de su obra que lo han señalado hasta alimentar incluso el tópico crítico que, como todo tópico, tiene una base cierta. Podremos así aclarar algo acerca de lo que se quiere decir cuando se apunta con este cliché a su poesía y rastrear alguno de los fundamentos que hayan podido dar lugar a su extendido uso –Sánchez Ibáñez (1996: 41), tras un documentado repaso de la crítica, acaba concluyendo que todos subrayan su virtuosismo técnico-formal poco común y su entronque con la tradición poética barroca, con una notoria presencia de la escuela antequerano-granadina y Góngora–, por ser ésta la mejor manera de restar indeterminación y ambigüedad a una etiqueta crítica que vale para todo e incluso para cualquier estética «cuyos principios procuren emanciparse de las concepciones de la llamada representación artística *realista*» (Malcuzyński, 1994: 131).

Así ocurre, en efecto, en el caso de Ignacio Prat quien llega a afirmar geocríticamente que Carvajal quedará integrado en una futura historia de la poesía española como un espléndido rebrote de la escuela antequerano-granadina, asumida ya por Lorca, vinculándolo asimismo con Góngora (Prat, 1983: 304) y dedicándole, como estudia Sánchez Trigueros (2003) a propósito del libro *Siesta en el mirador*, un soneto-loa, cuyo último endecasílabo decía: «¡Oh gran Antonio, oh Góngora segundo!»².

² No extrañará al lector conocer entonces que entre los nombres literarios que Carvajal ha utilizado en función heteronímica

De igual modo, Fernando Ortiz subraya su técnica barroca, aunque señale, con razón, que su visión del mundo está lejos de cualquier decadentismo (Ortiz, 1985: 263). Miguel García-Posada también se para a mostrar lo que considera el mayor rasgo original de la poética de Carvajal: su audaz conexión con las corrientes andaluzas del barroco y, en consecuencia, la reintegración de la poesía clásica en la sensibilidad lírica actual. Miró insiste, cómo no, en señalar el sustrato barroco de libros como *Tigres en el jardín* y el hecho de que Carvajal aparezca como heredero depositario, continuador y renovador a un tiempo, de una lírica esplendorosa. No hace falta insistir más al respecto, pues con matizaciones o sin ellas la crítica ha seguido apuntando en esta dirección. En este sentido, pueden leerse los estudios de Tortosa Linde –en su caso referido a la relación entre Soto de Rojas y Carvajal (Tortosa Linde, 1984)–, Juan José Lanz (1994), Fernando Valls (1995), Trevor J. Dadson (2003), Pilar Celma (1995 y 2003) y Joaquín Moreno Pedrosa (2004), entre otros que se podrían nombrar. Pero antes de seguir, hemos de insistir en que la actitud del poeta con respecto a su propia tradición

figure el de Segundo Góngora, elocuente signo de filiación con Luis de Góngora al tiempo que de reconocimiento del poeta cordobés y de quien le proporcionara la idea, Ignacio Prat, como se lee en el verso citado, quien a su vez lo había tomado intertextualmente de Juan Ramón Jiménez, como explica Túa Blesa en su artículo «Dos citas juanramonianas en la crítica de Ignacio Prat» (Blesa, 2012: 15). En todo caso, sus ya seudónimos ya heterónimos no acaban aquí, puesto que Carvajal utiliza una serie de nombres con los que firma sus ocasionales poemas satíricos. Se trata de Fadrique de la Puebla, Esteban del Puerto, Lope del Puerto, Santiago de la Espada, Domingo Pérez y Pedro Martínez, creados a partir de topónimos de Jaén y Granada.

no es la de caer en superficiales imitaciones de la misma, sino que por el contrario trata de incorporar renovadoramente determinados modelos poéticos en lo que supone la concepción misma del poema. Cabría, pues, explicar el barroquismo atribuido a su poesía en el sentido de una concepción de la poesía como el resultado de un esfuerzo creador en el que se aúnan sentimiento e inteligencia para, mediante una elaboración minuciosa en todos los planos creadores, producir determinados efectos de belleza, contando con el legado de la tradición, no sólo barroca, y con todos los materiales que puedan convenirle, tal como hemos considerado y aún consideraremos en otras partes de este libro. Así se explica que pueda atreverse a experimentar con determinadas formas clasicistas desde dentro; que posea tanta riqueza expresiva métrica; que use el hipérbaton y el encabalgamiento latinizantes al modo de Fray Luis de León, por ejemplo, para lograr con este último, particularmente en *Serenata y navaja*, ciertas rupturas léxicas y determinado efecto prosístico y coloquial continuados, ciertamente originales (v. Carvajal, entrevistado por F. Valls, 1995: 179; y Calvo Revilla, 2013); 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, extraordinariamente cosidos al tejido de su propio discurso creador. La lectura, por referirnos a un sólo libro en este momento, de *Servidumbre de paso* (1982a), del que hemos citado más arriba el poema que da título al poemario, bastará para comprobarlo, además de la búsqueda y experimentación de nuevas formas métricas, de lo que trataremos en el capítulo quinto.

POETA NEOBARROCO Y ALGO MÁS

Tras estas consideraciones y si tomamos en cuenta la opinión del propio poeta relativa a que se siente más próximo a lo que alguna vez se llamó manierismo y en deuda con los cuatro luises más arriba nombrados, seguidor de algunos poetas barrocos tardíos, del XVIII, infatigable lector de Gustavo Adolfo Bécquer, Rubén Darío (v. Moreno Pedraza, 2008), Miguel de Unamuno, Antonio Machado, de cuya presencia en nuestro poeta me ocuparé más abajo, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre y Miguel Hernández (v. Más Ferrer, 1993), por citar sólo a unos cuantos poetas de nuestra lengua –de otras literaturas, deberán nombrarse Paul Valéry y Leopardi, cuya presencia en Carvajal ha sido estudiada con rigor (v. Allain Castrillo, 1995; Guatelli-Tedeschi, 2002, 2013; y Pérez Venegas, 2006)–, tal vez resulte limitada esta etiqueta crítica para nombrar todo un proyecto poético en marcha marcado por la exigencia estética que viene a constituir uno de los más fecundos diálogos de nuestro tiempo entre tradición y modernidad, entre un ideal de poesía pura y una proyección expresionista, en el que caben los espacios y criaturas celestes y los espacios *realistas* de su historia social a un tiempo, en el que late un juego expresivo instalado en el espacio de la autenticidad y en el de la ironía. Sí, en este sentido deíctico es un poeta neobarroco... y desde luego algo más, ese algo más a cuyo conocimiento se orientan estas páginas.

Así pues y siguiendo este argumento, cabe detenerse en los contagios o lecciones aprendidas en otros poetas que Carvajal ha hecho suyos y de los que el conocimiento de sus nombres habrá servido al lector para comprender parte del sentido que

alcanza su discurso poético al haberse ofrecido, con mayor o menor conciencia, como servidumbre de paso de los modos y formas poéticas de otros poetas presentes en su genuina voz poética. En todo caso, me detendré en el estudio de un caso concreto, el de la presencia de Antonio Machado en su poesía, por resultar revelador de lo que es su propia concepción y materialización poéticas de lo que él mismo ha nombrado como servidumbre de paso.

LECCIONES APRENDIDAS EN ANTONIO MACHADO

Hablar de Antonio Machado y de Antonio Carvajal supone hablar de dos poetas habitados por un corazón fraterno y dotados, como pocos, de una mirada estética y de un dominio poético que han conformado una respectiva obra poética de insólita calidad en el panorama de la poesía española del siglo XX. Yo no seré quien se atreva ahora a hablar por más tiempo de las excelencias de Antonio Machado. Tampoco me extenderé al respecto en el caso del poeta granadino Antonio Carvajal. Lo que pretendo es ofrecer unos trazos que ayuden a conformar el más que interesante dibujo de la presencia de Antonio Machado en la poesía de Antonio Carvajal, toda vez que la obra poética del sevillano fecundó los inicios de su actividad poética, y no exclusivamente por la vía del préstamo intertextual, reverdeciendo con fuerza luego en un desolado libro de madurez como es *Testimonio de invierno*, libro en el que la gravedad, verdad y magisterio poéticos del autor de *Campos de Castilla* se hacen notar abiertamente, lo que provocó en su día la atención de un crítico machadiano como Gaetano Chiappini (1993) a uno de los poemas allí recogidos, «Una figura herida», dado a la luz previamente en la

revista *Ínsula* (506-507, febrero-marzo, 1989, p. 38), el año de la conmemoración del cincuenta aniversario de la muerte de Machado en su brevísimo exilio francés de Collioure. En cualquier caso, el dibujo de esta presencia acabará por hablarnos, junto a otros muy relevantes aspectos, de la identidad y autonomía del proyecto poético de Antonio Carvajal en relación con los de sus poetas coetáneos, los llamados poetas novísimos.

Pero, como digo, la huella antoniomachadiana no se agota en su caso con una abierta presencia que llena de intertextos o de motivos temáticos algunos poemas, a los que me referiré. La huella llega a ser tan profunda que o bien cala la originaria mirada estética del poeta granadino o bien, actuante, queda semiocultada por la dermis de las palabras que tejen los poemas de Carvajal. En este sentido, me atrevo a adelantar un rasgo de su poesía en el que creo notar el ejemplo y lección de Antonio Machado: la equilibrada solución que halla entre ética y estética. En efecto, Carvajal persigue aunar en su poesía bondad y belleza. Pues bien, fuera de los tópicos acerca de Antonio Machado como hombre bueno, por supuesto en el buen sentido de la palabra, lo que verdaderamente resulta de interés es la bondad que su poesía rezuma por todos los poros y en todos los planos discursivos, una bondad que se ejecuta no sólo mediante vías positivas, sino muy especialmente mediante vías negativas, esto es, vías críticas que alimentan en el lector una profunda emoción estética, una convulsión que no tiene que ver en absoluto con lo simplemente agradable. ¿Dónde radica la bondad y belleza del romance «La tierra de Alvargonzález» luego recogido en *Campos de Castilla*? ¿Dónde radica la bondad y belleza, por citar un poema de Carvajal,

de «Reflexiones de un español perplejo», de su libro *Alma región luciente?* Para cualquier lector atento de la obra de uno u otro poeta, estas preguntas alcanzan el estatuto de interrogaciones retóricas. La palabra poética de Antonio Machado se ofrece, pues, como inteligente palabra hospitalaria a la que siempre acaba volviendo Carvajal precisamente por la solución allí dada a tan difícil ecuación planteada, tratando de emularla.

Otra lección machadiana bien aprendida por Antonio Carvajal podríamos nombrarla como la del sentimiento del paisaje. Para el poeta granadino, el paisaje no es un mero escenario ni un torpe elemento exterior decorativo, entre otras razones porque el paisaje es cultura y no naturaleza, como nunca lo fue para quien escribiera precisamente *Campos de Castilla* ni para quien tratara de aunar lo subjetivo y objetivo, haciendo del mundo natural uno de los pilares de su proyecto poético de la palabra esencial en el tiempo. Para comprobar empíricamente lo que digo, basta con asomarse a mi antología de la poesía de Carvajal, *Una perdida estrella*, en la que presento los poemas seleccionados en diez secciones temáticas que se inauguran con una extensa parte dedicada al paisaje, paisaje que no es nombrado tampoco en vano. Carvajal, como Antonio Machado, no levanta paisajes poéticos míticos, sino que a partir de un mundo natural inmediato vivido en plenitud construye una poesía que no es un simple doblez verbal de lo exterior, sino el resultado de una proyección y un diálogo íntimo, moral y estético. Los poemas que nutren el primer bloque de la citada antología son resultado, pues, de una comprensión estética del mundo natural y de un diálogo con él en clave de autenticidad. Por eso, al igual que en Antonio Macha-

do, Carvajal llega a titular algunos de estos poemas con los topónimos –es el caso de «Vega de Zujaira» y «Paso de Tíscar»–, para obrar consecuentemente en el lector, señalándole el espacio natural que le sirve de referente, si bien los poemas no *dicen* un simple paisaje, sino que construyen un verbal y humanizado paisaje, que trasciende lo real y el instrumento poético del simple realismo, esto es, los poemas acaban construyendo unos paisajes estéticos-ideológicos, de vocación autónoma, resultado de un estrecho *diálogo* con un mundo natural inmediato.

Pero no se agota aquí la presencia más que intertextual de Antonio Machado en la obra poética de Antonio Carvajal. Antonio Machado está presente también como temprano modelo, junto a Unamuno, de humanizado tratamiento de la figura de Jesucristo, de recurrente presencia de la cultura católica en su poesía y de poeta al que no le es ajeno, en su laicismo, el sueño de Dios. Carvajal, a pesar de su radical agnosticismo, mantiene también un intenso diálogo con el cielo negado y sueña machadianamente el sueño de Dios, produciendo una honda emoción la humanización radical a que somete a la figura de Cristo, tal como puede comprobarse en numerosos poemas seleccionados para la sección de *Una perdida estrella* que titulo «Del espacio celeste y del cielo negado». En fin, que Carvajal haya asumido, con mayor o menor conciencia, estas luces poéticas antoniomachadianas, a las que convendría añadir la tendencia que en sus últimos libros muestra por la simplificación formal y por la búsqueda del solidario latido cordial, justifica plenamente su reconocimiento crítico con objeto de calibrar en concreto el calado y proyección estética e histórica del poeta de la palabra esencial en el tiempo. Por otra parte, si

su corazón de poeta es una suerte de lúgano, pájaro que imita los cantos de otras aves, decía en otro lugar de este libro, el hecho de producir estos ecos no merman su originalidad, porque lo que para él más vale de un poema es su autenticidad, el patrón que modula como propios los elementos de todo tipo que haya podido tomar de otros, significando a la vez efectivamente un desdoblamiento y una entrega.

Pues bien, efectuadas estas consideraciones generales, paso a dar cuenta de los poemas más relevantes de Carvajal en los que la plural presencia de Antonio Machado se hace notar de modo patente. Así, en primer lugar, me referiré al titulado «Diferencias sobre el verso de Antonio Machado: *Estos días azules y este sol de la infancia*», poema escrito en 1964. Lo compuso, como digo, en la primera mitad de los años sesenta cuando el joven e inédito poeta granadino andaba ensayándose con gozosos textos poéticos que poco más tarde nutrirían, tras una implacable selección, su decisivo primer libro *Tigres en el jardín*. El arranque del poema lo proporciona la lectura del libro *Poesías de guerra de Antonio Machado*, cuyo prólogo y selección estuvieron a cargo de Aurora de Albornoz, y más concretamente la lectura del soneto que comienza con el verso «Otra vez el ayer. Tras la persiana», así como la del impresionante verso último recogido en el título mismo de su poema. Carvajal efectúa una suerte de glosa vivificadora de la poesía de Antonio Machado, una poesía que en el caso de ese verso alejandrino suelto, «Estos días azules y este sol de la infancia», así como en la del soneto citado, comienza situándonos en el territorio del recuerdo de la infancia y de la intensa luz meridional que la presidía, recuerdo que recurrentemente vuelve a su cabeza ahora que el poeta siente cercana la muerte y ve a su país en

fratricida guerra. El soneto, pues, se ampara en los recuerdos del jardín, del limonero, del azul del cielo y su dormido reflejo en la fuente, de su Sevilla natal mientras interpela al hermano ausente. En los tercetos, el poeta republicano participa de la común idea de la patria vendida por el otro bando a los alemanes, italianos y magrebíes, concluyendo con un canto al campesino andaluz. A partir de aquí, levanta Carvajal un largo poema de 69 versos, distribuidos en cuatro partes, en el que comienza dando cuenta en tiempo poético presente de la paz ambiental que se respira, cifrada la misma con preferencia en elementos de la vida natural, para dar un brusco giro al final de la primera décima, con la primera «diferencia» sobre el verso último:

Pero no son los mismos días azules
ni éste es el mismo sol que hubo en tu infancia.

La segunda parte es una glosa de los tercetos antes comentados, glosa poética que, tras referirse en clave crítica a un himno oficialista del régimen franquista, denuncia la venta de la patria por parte de la peor de las Españas:

Al pobre sol de carnaval vestido,
al pesado teutón hipotecado,
al sajón displicente malvendido,
al hambre mora antes entregado
que al hijo desnutrido,
le alzarón aras, asolando lares,

encenegando mares,
desventrando montañas,
y hoy, por marcos, por libras, por dinares,
lo mancha lo peor de las Españas.

En la tercera parte del poema, el poeta glosa muy señalados versos de los cuartetos del soneto machadiano, los versos que recuerdan su Sevilla infantil y su luz e introduce la segunda «diferencia» sobre el verso último, demorándose en una aguda crítica de la religiosa y tradicional Sevilla franquista y de los valores de la misma, resultando poéticamente muy eficaz el uso de los elementos simbólicos que Antonio Machado empleara para caracterizar las dos Españas, la campana frente al yunque, en el primer verso de la misma, si bien ahora queda incumplido el deseo del poeta republicano, «yunques sonad, campanas enmudeced», ante la realidad presente que Carvajal enuncia poéticamente así: «Campana al viento, el yunque silenciado». Finalmente, la parte cuarta y última del poema, que incluye una nueva «diferencia» sobre el verso último, denuncia en clave poética la dictadura y sus excesos, su condición de enemigo interior que traiciona la patria, al tiempo que ofrece unos versos finales que suponen una hermosa relectura de *Campos de Castilla*:

¿Te fías
del azul de estos días,
del áureo sol?
El enemigo acecha,
¡Alerta!
¡Alerta!
¡Alerta!
Ya la nieve,
almendro en tierra, mariposa en río,
inicia su descenso
último, acorralada por los lirios,
derretida en las brasas de las gemas,
en la luna febril de los espinos,
delirante de siesta en las aulagas,

melada en el romero y en el tomillo,
igual que fue en los días de tu infancia
cuando creció a tu vera tu enemigo.

«Imagen fija», que se acompaña del paratexto que dice: «Ante mi retrato de barro hecho por Bernardo Olmedo», de su libro *Serenata y navaja*, es un poema cuyo clima se inspira en los poemas paisajísticos del Duero y recuerda el poema de Antonio Machado «Al escultor Emiliano Barral», en ambos los sujetos poéticos dan cuenta de sus reacciones al observar cómo de la piedra y del barro respectivamente van surgiendo sus retratos tridimensionales. No obstante, este texto, con ser hermoso, no alcanza la dimensión machadiana de los incluidos en el libro *Testimonio de invierno*, cuyo título posee ya una clara simbolización al ser el invierno la estación final, la que simboliza la soledad y la muerte, significando el mismo el comienzo de una nueva dirección poética en Carvajal, cuya orientación es meditativa, de mayor sobriedad expresiva, que da entrada a elementos referenciales de su propia e inmediata geografía vital y que cala de desolación la mayoría de los poemas. Consta el libro de tres secciones, «Enero en las ventanas», «La presencia lejana» y «Una figura herida». Pues bien, en esta última aparecen tres poemas titulados de igual modo, «Una figura herida», siendo el segundo de los así nombrados el de nuestro interés. Los dos poemas restantes del libro de clara huella antonio-machadiana se titulan «Testimonio de invierno» y «Los labios que soñara».

«Una figura herida» es un título pictórico, pues alude a aquello que representa un cuerpo humano en su forma exterior. El adjetivo necesita poco co-

mentario más: la humana figura vista a determinada distancia aparece afligida. Este título en tanto que nombra la sección poética tercera de *Testimonio de invierno* nos pone sobre la pista acerca de cómo se siente el sujeto poético, de cómo *desdoblada* su imagen, vista a cierta distancia por medio de los recuerdos urdidos por una angustiada situación presente o mirada en el espejo verbal del poema, aparece como una figura herida. Ahora bien, en el poema segundo de los así titulados, el poeta por medio de la figura herida de un viejo poeta como Antonio Machado, que le va suministrando algunos motivos temáticos e intertextos, termina no sólo tratando poéticamente la figura de ese poeta, sino también, por proyección, la propia del sujeto poético, de lo que da la clave el verso último: «su palabra dolor en otra herida». Aclarado este aspecto inicial, podremos adentrarnos en los 26 versos del poema, que guardan cierta regularidad endecasilábica y acento dominante en la sexta sílaba, roto en el verso 23, que lo tiene en la quinta, como modo, probablemente, de enfatizar los contenidos conclusivos que a partir de ese verso ofrece el poema. Pues bien, el poeta señala el hastío que esa figura muestra una vez sostenida la mirada frente a «la faz terrible», que Gaetano Chiappini interpreta como la muerte, y cómo buscó consuelo en los hombres y se proyectó en la naturaleza y en el cielo y cómo hurgó ya viejo en los recuerdos del padre y cómo, finalmente, marchó entre exiliados a otro exilio, para concluir con cuatro impresionantes versos que valoran al poeta en su verdad y bondad auténticas, tal como puede leerse en el poema que transcribo completo:

Cara a cara miró la faz terrible
y el rostro no volvió ni hurtó los ojos.
De aquella lid sin luz quedóle un hielo
de bello nombre y dura huella: hastío.

Buscó en los hombres paz, buscó en los hombres
la hospitalidad que no le pudieron
ofrecer, la amistad que raras veces
aplacó su inquietud.

Miró los campos,
las colinas, las cumbres, las estrellas,
y definió su angustia como amor,
como tristeza.

Vuelto el rostro un día,
los ojos de su padre vio en su frente
posarse con piedad. Gritó. Y el grito
fue un estertor postrero de caduco
viejo entre cuyos labios la sed pone
algo así como un hervor, lágrima acaso.

Se le vio caminar entre exiliados
hacia otro exilio, y en el breve espejo
que retuvo sus ojos un instante
algo entregó de sí que alguien persigue.

Ni duende, ni ángel, ni gracia tuvo,
pero estuvo habitado de verdad
con la desolación del hombre bueno,
su palabra dolor en otra herida.

Chiappini nos proporciona en su citado trabajo un rastreo textual para dar cuenta de los poemas que han suministrado los principales intertextos y motivos temáticos a Antonio Carvajal. En todo caso, yo quiero destacar el eficaz uso de un verso del poema «El crimen fue en Granada», escrito por Machado a partir de la noticia del asesinato de Federico García Lorca, verso que comienza «Se le vio caminando

entre fusiles». Pero, sobre todo, lo que el crítico italiano aporta es una aguda interpretación desde su conocimiento del autor de *Soledades* que, dado el juego especular del poema, sirve para caracterizar también al poeta de Granada. Llama la atención sus consideraciones sobre el hastío, el mirar y el ver machadianos, tan recurrentes, la piedad paternal, a las que remito. No obstante, no puedo dejar de citar la reflexión que introduce sobre la significación de Carvajal y de su poema:

Carvajal le sigue en su búsqueda fuerte y resuelta [...] Testimonio directo y sostenido sobre admirada y auténtica admiración y solidaridad, no juicio crítico. Sin embargo, la actitud de Machado y su temperamento coinciden con su poética y con su mundo (del sentimiento y del rigor moral). (Chiappini, 1003: 51).

En efecto, este poema es testimonio, un testimonio por cierto de invierno.

«Los labios que soñara» es el título de un poema de este mismo libro, título tomado por Carvajal de Antonio Machado, poema que dedica al pintor Jesús Martínez Labrador, por razones que se desprenden de lo que expongo a continuación. El interés machadiano del poema estriba en que el sujeto poético, tras unas emocionadas y densas primeras estrofas que dedica, en tiempo pasado, a recordar el ambiente de invierno último que le rodea a él y al pintor que le está haciendo un dibujo, reconoce en una determinada fase del mismo y tras un trazo del pintor no el dibujo de su boca, sino el de la boca de otro poeta, el amado poeta Antonio Machado, lo que le llena de rubor y de halago, conmoviéndole esta fusión, esta boca que no es sino una «rosa de fuego» en el todavía blanco invierno. El poema acaba así:

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

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

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

pudo arder, me abrasó:

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

Estos sentidos ecos machadianos no se terminan aquí, pues Antonio Carvajal, al igual que el viejo poeta de la palabra esencial en el tiempo, ha escrito madrigales y lo ha traído sutilmente a su poesía en múltiples ocasiones. Pero, a la vista de los anteriores poemas brevemente presentados, poco van a añadir a la deuda de gratitud lectora y a la comunión estética que nuestro poeta de Granada mantiene con Antonio Machado. No obstante, no quiero terminar sin aludir a un último poema titulado del mismo modo que el libro al que pertenece, «Testimonio de invierno», por cuanto en él Carvajal efectúa una transposición de elementos machadianos como medio de llenar de eficacia estética su poema, un poema de cierto hermetismo, en el que el sujeto poético plantea la dolorosa cuestión de la juventud y de la vejez, de la inmortalidad y de la certeza de la finitud existencial, haciendo que los intertextos machadianos de perfil paisajístico signifiquen poéticamente el paisaje de

un rostro, de una cabeza, un rostro y una cabeza, coloreados según dictan las leyes del tiempo: las plateadas canas y la rubefacción. El poema concluye de este modo:

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

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

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

Las luces poéticas y los ecos antoniomachadianos que acabo de exponer nos están hablando del sentido profundo que Carvajal tiene de la cultura y de la cultura literaria como algo que va más allá de ser un fin en sí mismo, esto es, nos hablan del valor que para él alcanza la cultura como una elaborada respuesta humana para la vida. No es casualidad la devoción lectora que siente Carvajal por el poeta que apostó fuertemente por la vida. Así pues, estas presencias no son resultado erudito, sino consecuencia de una vivificación y en todo caso resultado de quien en algún momento descubrió que su boca era también otra boca. La luz de Antonio Machado ilumina esta poesía. La luz de esta poesía ilumina al poeta habi-

tado de verdad que es Antonio Marchado. En todo caso, uno y otro poeta son dos rosas de fuego intenso en el blanco invierno de los días.

DISCUSIONES NOVÍSIMAS

Se hace necesario el estudio de las poéticas novísimas y de aquéllas que alimentaron con la modernidad de sus versos, aquí ocupa un destacado lugar Antonio Carvajal, un fuego nuevo en la bisagra que unía los años sesenta y setenta en una España múltiple, diversa y compleja: esa España que llenaba de televisores las casas y saturaba de pequeños coches utilitarios sus calles; una España que se debatía entre la muy peligrosa esclerosis franquista de un bigote recortado y la muy utópica despeinada juventud que subió el volumen de la canción protesta y de la música rock; una España que despoblaba el campo para alimentar con una inexperta fuerza de trabajo las humeantes industrias europeas; que renovaba su tejido urbano con la especulación de la altura y la aluminosis y confundía placenteramente modernidad con destrucción; que descubrió las ventajas del plástico multiforme y se ensayaba en el hoy omnipresente arte de usar y tirar; aquella España que escribía horizontalmente desde la verticalidad de sus sindicatos y traducía y publicaba a tiritos y troyanos frente a una censura desbordada; una España a la vez oficial y real. En sus sillas de moderno diseño y en sus campus universitarios de aquellos años sentaron y pasearon sus jóvenes cuerpos los poetas novísimos, los poetas *muy nuevos* y demás compañeros de viaje, cuya obra es hoy centro de atención y dominio de estudio.

En principio, voy a atreverme a afirmar en alta voz una obviedad: es más lo que une que lo que

separa y, en caso de que no fuera así, el *campo* de la poesía en España se halla situado en una suerte de trinchera social. Puede decirse además que el intento de alimentar en esos años dicho nuevo fuego poético quemando la humanísima leña de poetas viejos no logró una gran llamarada. Al final, con escalonados regresos del exilio o la permanente lección de su solidaria presencia interior, cantautor en mano o mediante calculada antología, llegaron todos vivos a esa década prodigiosa, con la verdad de su canon o la hermosa insolencia verbal de su novedad poética: desde las canas al viento del 27 hasta los jóvenes novísimos y *muy nuevos*, sin olvidar los hierros, oteros y celayas ni los poetas cordobeses de los cincuenta ni los que hicieron bandera de la poética del conocimiento. En esta recentísima historia nuestra, en este nuestro *tiempo menor*, de poco han servido los intentos de poner paréntesis.

Dicho esto, algo adelantaré de la poética de Antonio Carvajal, poética que antes resulta *muy nueva* que novísima y que, como se verá, puede adjetivarse de conviviente. Ahora bien, hablar en estos términos, esto es, referirme a su poética considerándola muy nueva, me obliga a establecer una relación de la misma con las poéticas de su inmediata tradición o contemporáneas frente a las que se define en su novedad. Pero no lo voy a hacer por ser ésta una cuestión ya delineada críticamente. En este sentido, bastará con recordar las afinidades que García Jambriña establece entre los poetas de la promoción de los setenta, afinidades que a la postre resultan definitorias con respecto a otros modos poéticos presentes también en ese tiempo: neobarroquismo como actitud estética y como visión del mundo, apoyatura del poema en elementos culturales previos

y renovación lingüística y rítmica con respecto a las promociones inmediatamente anteriores (García Jambrina, 1992). Con su especificidad, esto es, siendo neobarroco en el sentido anteriormente planteado, sin caer en el uso del culturalismo como exhibición y con un renovador empleo de recursos métricos y rítmicos en diálogo con la tradición poética, clásica y contemporánea, como hasta entonces no se había conocido, Carvajal participa con su obra en ese proceso de renovación, sin que ello signifique que corte puentes con los poetas socialrealistas de su tiempo en aspectos muy principales.

Pues bien, si hablo de esta poética como *muy nueva* es antes que nada para segregarla del horizonte novísimo que se ha venido utilizando para nombrar el dispar conjunto de propuestas poéticas que desde mediados de los años sesenta ofrecen una renovación de los modos poéticos entre nosotros. De esta manera se evitarán confusiones y generalizaciones indeseables por cuanto no resulta conveniente nombrar al todo con el nombre de una parte. Máxime, cuando la operación novísima se redujo a nueve poetas y, con mayor o menor cálculo, consciencia o ignorancia de lo existente, se practicó la exclusión o no inclusión de otras renovadoras voces poéticas. Digo esto tras conocer los razonamientos de algunos de los poetas ignorados entonces y, muy especialmente, los expuestos por el propio Carvajal. Espero que pueda comprenderse por qué resulta para el autor de *Tigres en el jardín* un insulto llamarlo novísimo.

En este sentido, una cuestión previa importante que debemos abordar es la de la propia posición del poeta sobre este asunto, independientemente de que se mantengan puntos de acuerdo o desacuerdo con él. Pues bien, aunque existen numerosos rastros

poéticos y no poéticos cuyo seguimiento nos puede iluminar al respecto, lo cierto es que disponemos de dos publicaciones, una de Carvajal (2001) y otra de Guatelli-Tedeschi (2004), que resultan clarificadoras sobre este asunto.

La primera, «Carta gratulatoria a José María Castellet», publicada en un libro-homenaje dedicado por Eduardo A. Salas Romo al crítico barcelonés, constituye sobre todo una manifiesta defensa de que, frente a toda agrupación por vía de escuela o tendencia creadora, generalización crítica o conjetura teórica, lo que en el arte verdaderamente cuenta es la unicidad de las obras y las individualidades de los autores que a ellas se entregan, independientemente de lo que estas individualidades representen. Todo lo que ocurre alrededor es ruido, ruido que estimo necesario y al que con este mismo trabajo me sumo, con el que se interviene de una u otra manera condicionando la recepción de las obras y la escucha de esa voces únicas. Nada más lógico, pues, que frente a ciertas generalizaciones críticas tópicamente sustentadas, el poeta se defienda además mediante algunas argumentaciones dignas de ser tenidas en cuenta.

Comienza su carta, escrita en tono de leal franqueza, reconociéndole a Castellet responsabilidad moral en la configuración del canon de la poesía española al haber prologado la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (Castellet, 1970; 2001, segunda edición revisada) y al haberse puesto así al servicio de una teoría y prácticas poéticas de signo escapista, burgués, etcétera. Al mismo tiempo, le manifiesta su cansancio de tener que venir soportando la alusión, referencia y cotejo con los novísimos, por vía negativa pues no recibió esa marca, en cuya antología, le señala, no aplicó el criterio generacional y sí antes criterios de

modernidad que de calidad, no hubo delimitación ideológica, se menospreció lo coetáneo distinto y se negó a los contemporáneos, quedando sin sitio los auténticos renovadores de la poesía española de la segunda mitad del siglo pasado. En cualquier caso y por lo que a él respecta, su alexandrino sentido del decoro le impidió reaccionar negativamente, así como cambiar de escritura para seguir la estela novísima o meterse a teórico o crítico como modo de apoyar su proyecto poético. Carvajal dedica el resto a justificar la ausencia de una reflexión poética en su caso y a plantear otras posibles causas de su exclusión de tan famosa antología³ como su cuidado de la plenitud de forma, lo que le ha generado la acusación de formalista, en tanto que sus coetáneos, por ejemplo, se guardaron los sonetos y los alexandrinos acoplados con rimas consonantes, que no dieron a conocer hasta momento más oportuno. Tras criticar el vértigo generacional que generaron las antologías y apuntar algunos desajustes, con nombres y apellidos, que las mismas procuraron, señala la existencia de numerosos problemas críticos para el estudioso en relación con este momento de la poesía española: falta de homogeneidad entre los novísimos, panorama incompleto e injusto escalafón. Este es el motivo de

³ El lector debe tener en cuenta a este respecto el inteligente ejercicio de ficción metacrítica, primer fruto de la epifenodia o canto de la manifestación, llevado a cabo por Antonio Sánchez Trigueros (1981 y 2013, revisada y ampliada) quien, transmutado literariamente en padrino del poeta Antonio Carvajal con ocasión de su nombramiento como Doctor Honoris Causa por la mítica Universidad de Riddle Park, pronuncia un discurso «donde se cuenta cómo se conjuró un vacío problemático de la conocida Antología Novísima Castelletiana, en el que reciente y reincidentemente ha caído un florilegio ex cátedra».

que, treinta años después de aquella antología, invite a futuros estudiosos a poner a cada cual en su sitio. Carvajal acaba agradeciéndole a Castellet, el anterior a la antología novísima, lo mucho que le enseñó cuando «leer era un acto de compromiso y escribir conscientemente un deber social», ofreciendo acto seguido unas reflexiones sobre la situación nueva en que se instaló en sus comienzos poéticos, una situación ligada con los valores éticos de la izquierda, valores en donde se sustentan la belleza y pureza artística que siempre ha buscado.

La segunda publicación a que me refiero es *Consonante respuesta. Conversaciones con Antonio Carvajal: 1994-1999*, libro preparado por Joëlle Guatelli-Tedeschi. Este libro recoge y ordena varios años de conversaciones con el poeta en diez capítulos, de los que aquí interesan el quinto y octavo, dedicados a ofrecer sus declaraciones sobre sus aficiones lectoras y relaciones poéticas, así como algunas consideraciones generales sobre el discurso poético, respectivamente. Pues bien, en el referido capítulo quinto se incluyen dos apartados de interés sobre lo que aquí nos trae cuyos títulos, como los restantes del libro, están tomados de esas conversaciones. El primero se titula «Si algún insulto me pueden dirigir es llamarme novísimo...»; el segundo, «Mi generación real está entre dos mundos...». Al saltar en la conversación la cuestión de los novísimos, Carvajal comienza haciendo referencia al cuadro de Valdés Leal titulado de ese modo, frente al que siente terror, para continuar ubicándose por negación con respecto a los poetas novísimos que la famosa y hoy reeditada antología de Castellet consagrara. Le dice a su interlocutora que no puede ser un poeta novísimo porque no es un pequeñoburgués de ciudad, sino un

desclasado de pueblo; también, porque su Venecia no huele a rata de canal, sino porque su poema se basa en Veronés, El Tintoretto y su viaje a la ciudad no es una peregrinación a un santuario decadente; y, además, porque es un poeta culto antes que, en el sentido más negativo del término, culturalista, esto es, en el sentido de «cultivo atlético del mero músculo de la poesía a través de alardes cultistas». Claro está que esa contundente afirmación no impide que el poeta reconozca la existencia de unas prácticas culturalistas en tanto que uso literario de la cultura, si bien matiza que en su caso la cultura por sí misma no es objeto de su poesía, interesándole sobre todo la obra de arte basada en otra obra de arte.

En el siguiente apartado, Joëlle Guatelli-Tedeschi reúne aquellas declaraciones del poeta que se refieren a sus relaciones con los poetas coetáneos. El poeta comienza poniendo en tela de juicio que se le quiera presentar como novísimo añadido y cuestiona el hecho de que se trate de asimilar las dos antologías que configuran la llamada generación del 70, la de Castellet (1970; 2001) y la de Martín Pardo (1970; 1990), antología esta última que, preparada antes que la de *Nueve novísimos*, sufrió un calculado retraso en salir publicada con respecto a la de Castellet. En todo caso, afirma que la antología de Martín Pardo aporta mucho nuevo con respecto a *Nueve novísimos* que por sí sola no se puede mantener como canon. El resto del apartado está salpicado de nombres y apellidos de poetas coetáneos suyos con los que, si bien no le interesaron mucho durante algún tiempo, mantiene relaciones de amistad, exceptuando los literatos puros y los pseudoestetas de su generación, generación que por otra parte no existe como tal, criticando además el mito del 68. Pero no sólo pone en duda la

idea de este grupo generacional, sino que atribuye a poetas de la llamada generación del medio siglo la renovación del lenguaje que se opera en la poesía española, lo que se puede ver ya en la antología de Rafael Millán *20 poetas españoles*, del año 1956. «Las clasificaciones generacionales con fechas fijas –afirma Carvajal–, sin barrido hacia atrás o hacia delante, me parecen una falacia». Esto es lo que le lleva a afirmar que su generación real está entre dos mundos.

Expuestas algunas de las ideas y apreciaciones del propio poeta en relación con su propia situación sobre la cuestión de nuestro interés, no podemos ignorar que, desde prácticamente el principio de la vida pública de la poesía de Carvajal, algunos relevantes críticos también trazaron líneas de separación entre la poesía del granadino y la de los poetas novísimos. Así, por ejemplo, cómo no recordar a Ignacio Prat (v. Vilas, 1996; y *Revista Jizo de Humanidades*, 2008) y a Fernando Ortiz por citar a dos de los primeros críticos que, con argumentada claridad, se pronunciaron en este sentido. Pues bien, el malogrado crítico y poeta Ignacio Prat⁴ comienza en su primer artículo dedi-

⁴ Prat murió en plena madurez creadora y crítica. Carvajal, que sintió profundamente su muerte, le dedicó el poema que empieza con el verso «Para ti, que eres lluvia», de *Servidumbre de paso* (1982). Por otra parte, el tono desesperanzado que fluye por el poema titulado «Del viento en los jazmines», poema liminar del libro del mismo título, de 1984, alcanza su origen en la certeza de la muerte de este amigo, aunque no se nombre. El poema «Tarpia», de *De un capricho celeste* (1988), cuyo título leído al revés revela el nombre de «A I Prat», nombre que aparece en el mismo poema y se lee en el acróstico, es un nuevo homenaje al poeta, crítico y amigo. Anteriormente y en vida, le había dedicado el importante poema «Corónica poética», de *Siesta en el mirador* (1979), poema que

cado a la poesía de Carvajal ya en 1974, a *Serenata y navaja* más concretamente (Prat, 1983), denunciando la ausencia de este poeta en recientes repertorios (las afirmaciones que se siguen apuntan a *Nueve novísimos*) y señalando su originalidad, consistente en el desprecio por el cosmopolitismo o exotismo de moda *vs* filiación barroca –éste es por tanto el primer rasgo que lo diferencia de sus coetáneos novísimos– y un poco más adelante ofrece el segundo afirmando la habilidad técnica, el uso del lenguaje y la construcción del poema que, «frente a otros mundos expresivos, más descaradamente contemporáneos, da la medida justa de su oportunidad y exactitud» (Prat, 1983: 294). En los siguientes artículos, Prat va mostrando por la vía del análisis y por lo que los resultados de los mismos niegan antes los *muy nuevos* que novísimos rasgos que caracterizan la poesía de Carvajal, al mismo tiempo que desliza abiertas afirmaciones o guiños críticos que no dejan lugar a dudas. Por ejemplo, que el granadino «no es ni pastichista ni “neo”, con sus autores» (Prat, 1983:299); que «cualquier poeta de estos días, o principiante o finante, con sus Dodgson, Cernuda, Cavafis o Lowry y sus *maudits* apolillados» es más culturalista que Carvajal (Prat, 1983: 299); que la azarosa cuestión de su independencia poética obligará a abrir un apartado exclusivo para el poeta en futuras historias de la poesía española (Prat, 1983: 304), entre otras afirmaciones de interés como la vinculación que establece entre el poeta granadino y los poetas socialrealistas (Prat, 1982).

Prat consideró –apreciación antinovísima– como un gran poema moral, que eleva a obra de arte la moderna reflexión europea sobre la ética del oficio de escribir.

El sevillano Fernando Ortiz, ya en 1979 y en la entrada que dedica la *Gran Enciclopedia de Andalucía* a Carvajal en su tomo segundo, ofrece un tan breve como acertado catálogo de elementos de aproximación y de separación de nuestro poeta con respecto a los de la antología novísima, lo que matiza Prat en uno de sus artículos sobre Carvajal (Prat, 1983: 303-304), presente también en un trabajo posterior (Ortiz, 1982). Para ello, se sirve fundamentalmente por vía negativa de las caracterizaciones que Castellet formulara en su introducción. Pues bien, entre los elementos de aproximación señala la preocupación por el lenguaje, la influencia recibida de la poesía modernista y, por último, las referencias al mundo cultural en su poesía. Entre los elementos de separación apunta los siguientes: en la obra carvajaliana no es determinante la influencia de los medios de comunicación de masas; no se hace mención de modelos literarios anglosajones; ni tampoco se observa la presencia de valores mitificados por el capitalismo norteamericano; no abusa del irracionalismo tan común en los poetas coetáneos. Finalmente, tras una aguda caracterización y ajustada valoración de la poesía del granadino, Fernando Ortiz expone dos rasgos más de separación de los novísimos: el primero, ciertamente importante, que el rigor estético no excluye la preocupación por los temas de moral política, esto es, señala la presencia de un rigor ético, lo que el propio poeta suscribió con posterioridad hasta el punto de considerarlo como la diferencia básica: la existencia en él de un compromiso ético inexistente en los novísimos poetas coetáneos (Carvajal, 1997d: 5); el segundo, tampoco menor, la dimensión recitativa –Ortiz habla de dramatización– de esta poesía.

Tras estas consideraciones, disponemos de informaciones y argumentaciones para introducirnos en la poesía y poética carvajalianas, sabiendo que la renovación a que apunta su poesía no mantiene la misma lógica que la de otros poetas coetáneos. De ahí que la etiqueta de *novísimo* –por asociación– no sea la más adecuada para referirse a un poeta y a una insólita obra poética que, a la luz de la reedición de *Tigres en el jardín y Casi una fantasía* (2001), mantiene su resistencia textual y muy vivo su fuego poético, si bien ha de entenderse que hablar así supone antes denotar una realidad que manifestar un desprecio de lo *novísimo*. La novedad originaria de su poesía tal vez radique en que esté marcada por la exigencia estética y por constituir uno de los más fecundos diálogos contemporáneos entre tradición y modernidad.

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, tal como subraya M.^a Pilar Celma:

Entre estos intentos [de buscar nuevos cauces] 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. [...] 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. (Celma, 2003).

A partir de aquí, pues, podrán comprenderse en su alcance los aspectos fundamentales de su *muy nueva* poética, apenas esbozada en poemas metapoéticos, lo que es una nueva diferencia de Carvajal con respecto a sus coetáneos novísimos quienes escriben metapoéticamente de un modo obsesivo (Sánchez Torres, 1993), de los que me ocupo por extenso en el capítulo siguiente.

La abierta filiación que Carvajal traza, de palabra y sobre todo de obra, con los luisés áureos, los cervantes, los bécquer, los machados, los daríos, los lorcas, los alexandres, los hernández, los oteros, etc., cuyos ecos verbales y principios poéticos se vivifican en sus poemas, nos ponen sobre la pista de la profunda raíz que alimenta su *muy nueva* poesía que no aspira a ser superficialmente moderna.

CAPÍTULO TERCERO

La poética conviviente de Antonio Carvajal

¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera
mi verso, como deja el capitán su espada:
famosa por la mano viril que la blandiera,
no por el docto oficio del forjador preciada.

ANTONIO MACHADO

HACIA LA RAZÓN POÉTICA

No seré yo quien le dé la razón a Hans Magnus Enzensberger cuando comienza uno de sus artículos recogidos en *Mediocridad y delirio* poniendo en duda la capacidad del escritor a la hora de elaborar su propia poética. Tampoco, cuando descalifica la labor que en este sentido pueden llevar a cabo los especialistas (Enzensberger, 1988: 38). Que estas reflexiones acerca del discurso poético tengan su dificultad o que no sean pocos los escritores que no quieran o no puedan explicar su propia práctica creadora en sus aspectos e implicaciones más generales o que el peso de lo allegado no sea muy elevado, no debe llevarnos a dejar de lado el cumplimiento de una tarea reflexiva que, cuando se hace con fundamento, aporta una preciosa información a los lectores: la de la razón poética de un autor, que no excluye otras razones. Así, las reflexiones generales e ideas que sobre el discurso poético esencialmente considerado ofrecen de modo explícito muchos poetas e implícito todos, al poderse obtener inductivamente a partir de los poemas,

tienen su punto de partida en unas determinadas posiciones estéticas –para rastrear estas posiciones abiertamente razonadas por parte de Carvajal, puede verse el impagable libro de Joëlle Guatelli-Tedeschi *Consonante respuesta* (2004), así como poéticamente presentadas en *Raso milena y perla* (1996), por citar sólo dos importantes fuentes–, hallándose en consecuencia muy vinculadas a un concreto modo de quehacer poético y sirviendo para asegurar, puestas en manos del lector, la comprensión esencial de un tipo de discurso creador y determinar finalmente su concreta estimación literaria. Resulta más que curioso –y esa apreciación de poeta confirma la identidad que en origen mantienen el discurso creador y su paralelo discurso reflexivo– que el propio Antonio Carvajal se refiera a las poéticas considerándolas incluso como auténticos poemas, poemas en prosa:

Estas cosas de las poéticas me parecen muy interesantes, muy bonitas, pero la mayoría de las veces tan poemas como los propios poemas. Las poéticas de los grandes poetas, muy reducidas, muy concisas, son poemas en prosa. No pasan de ahí, porque lo fundamental, que es definir lo que es la poesía, eso se nos escapa a todos. (Carvajal, en García, 1999: 32).

Pues bien, a este conjunto de reflexiones lo llamamos poética, sin entrar ahora en consideraciones relativas a otros usos teóricos del término, usos de base literaturoológica.

En el caso de Antonio Carvajal, estas reflexiones e ideas existen de palabra y de obra, esto es, el poeta granadino ha expuesto algunas abiertamente, casi siempre forzado por entrevistadores o puntuales necesidades interpretativas y nunca ofrecidas en un cuerpo expositivo sistemático extenso, así como

abiertamente en algunos poemas. En concreto y en cuanto a estos últimos: el poema-prólogo, «Siesta en el mirador» y «Corónica angélica», de *Siesta en el mirador* (1979); «Servidumbre de paso», de *Servidumbre de paso* (1982a); «A la poesía», de *Sol que se alude* (1983); «Confidencias de un hijo de este tiempo a Rafael León», de *De un capricho celeste* (1988); «Elegías 8», de *Miradas sobre el agua* (1993); «Arte poética», de *La florida del ángel* (1996b) y «Patio cerrado», de *Alma región celeste* (1997a), entre otros más recientes como «A Eduardo Salas», «Hortales de alarifes» y «Fulguración y danza», de *Un girasol flotante* (2011), a los que el propio poeta añade los de la serie «Páginas incompletas de mi historia social», del primer libro citado. En cuanto a las entrevistas, artículos y otros textos puramente reflexivos que el poeta ha ido ofreciendo, sobresalen los siguientes: «Vida y tradición: La poesía de Antonio Carvajal», iluminadora entrevista realizada por Fernando Valls (1995); sus declaraciones a la revista *El Ciervo* (Carvajal, 1997b); el artículo «Imagen de la luz» (Carvajal, 1997c); la conversación mantenida con Juan Carlos Fernández Serrato (1997), la aguda entrevista realizada por el poeta Manuel García para el número uno de *Los Papeles Mojados de Río Seco* (1999) y la larga serie de conversaciones mantenidas con Joëlle Guatelli-Tedeschi, autora de un excelente estudio doctoral sobre el poeta, que han fraguado el insólito libro al que me he referido en el anterior párrafo. Otras fuentes que resultan de preciosa utilidad para el estudio de su poética son: «Notas para una poética de la contradicción», texto que se corresponde con lo expuesto por el poeta en el encuentro *El Estado de las Poesías II* celebrado en Vérines, en septiembre de 1998, bajo la coordinación de Víctor G. de la Concha, del que citaré algunos

fragmentos; «Carta gratulatoria a José María Castellet» (Carvajal, 2001); y, finalmente, «Una reflexión sobre la poesía» que vio la luz en la primavera de 2002 en la revista granadina *Extramuros*, además de «Propósitos poéticos» (Carvajal, 2004b), del que he tomado citas muy significativas a este respecto en el primer capítulo de este libro como complemento de lo que aquí voy a plantear.

De todos modos, aun contando con algunos elementos de su poética, lo cierto es que Carvajal ha rehusado siempre –al menos hasta estos últimos años– las invitaciones formales a sistematizar sus ideas al respecto con ocasión de alguna edición, etcétera. Bastará recordar con este propósito la doble disculpa, la primera en 1970 y la segunda veinte años más tarde, que le da a Enrique Martín Pardo al negarse a escribir una poética tanto para la primera edición como para la última de su antología, publicadas ahora con el título de *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*. En la primera ocasión, le dice:

Ocupado en estudiar la Poesía con todo entusiasmo y en la medida de mis posibilidades, todavía no he tenido tiempo de garabatear una poética. Actúo así, con plena libertad, autenticidad personal, de la que el poema ha de ser un reflejo. Ésta es la única conclusión a que he llegado hasta hoy. (Carvajal, en Martín Pardo, 1990: 16-17).

En 1990, sin embargo, el poeta expone su rechazo con mayor contundencia:

Me tientas, veinte años después de la petición de otra «poética». *Vade retro*. No seré yo quien dicte qué es mi poesía [...] Todo mi pensamiento y sentimiento de la poesía están en mis poemas [...] he leído pocas «poé-

ticas» de poetas que no sean letra muerta en relación con sus poemas. Las «autopoéticas» suelen ser trampas de autor, muletillas de profesores y perezas del crítico. (Carvajal en Martín Pardo, 1990: 101; v. García, 1999: 32).

En este sentido, rechaza toda poética preceptiva, al concebirla como algo que se fragua con el poema mismo y no doctrinalmente desde fuera, por lo que propone el uso de la unamuniana denominación de poética *postceptiva* al revelarse más ajustado a la realidad. En consecuencia, un poema se puede explicar *a posteriori* (Carvajal, en Valls, 1995: 168; y en Fernández Serrato, 1997: 28). En sus notas leídas en el encuentro de Vérines, en septiembre de 1998, Carvajal vuelve a pronunciarse en contra de la conveniencia de elaborar una poética y rechaza la inquisitiva necesidad de justificar su poesía del mismo modo que no tiene por qué justificar la sed o el apetito que pueda tener. Pues bien, a pesar de todo lo dicho y aceptando como indicio de la radical apertura de su poética el hecho de que se niegue a sistematizarla, Antonio Carvajal había dejado expuestas reflexiones dispersas que he venido tratando de presentar en sus aspectos más relevantes en otras ocasiones, a las que hay que sumar la serie de importantes textos escritos después de 1999. Así pues, intentaré ofrecer la no menor reflexión de Carvajal cuya obra supuso una apuesta renovadora de la poesía española de finales de los años sesenta, un momento de grandes cambios dentro y fuera de España, como venimos diciendo. En todo caso, no se olvide que el poeta se reafirma –así comienza el capítulo 8 del libro de Guatelli-Tedeschi (2004), «Unas cosas que llamamos poemas...», dedicado a cuestiones de esta índole y se lo dice a Manuel García (1999:32)– en la escasa necesidad de la teoría, considerando que la misma se

haya implícita en su práctica poética, lo que explica además su diversidad e irisación, tal como sostuvo en su día José Espada (1997), apreciación crítica que el poeta considera bien sustentada. De todos modos, para ser justos, no debe ignorarse que, cuando Antonio Carvajal actúa de crítico y hablando a propósito de la explicación de un poema, como ocurre en su trabajo «José Hierro: La desmesura de lo medido», sí considera oportuno conocer las «opiniones» del poeta, pues éste siempre tiene una razón (Carvajal, 2001c), lo que nosotros podemos hacer extensivo a las cuestiones más generales de poética.

POESÍA Y TRABAJO CREADOR

(SOBRE LAS CONDICIONES DE LA ESCRITURA POÉTICA)

Así pues, *postceptivamente*, el propio poeta se ha encargado de describir lo que en su caso es el proceso empírico de escritura, las condiciones que deben darse para llevarla a cabo y alguna de las funciones que dicha escritura poética conlleva, tras señalar su desconocimiento de las causas, del modo y del momento conducentes a la misma. En cualquier caso, el germen del poema es en él una idea central, una intuición que lleva aparejada la forma, que alcanza una extraña e inesperada motivación («Vivir en poesía», en *Consonante respuesta*, Guatelli-Tedeschi, 2004). En cuanto al proceso que sigue afirma: «Elaboro los poemas mentalmente –afirma (Carvajal, 1997b: 40)– y, como desde mis inicios procuré acompañar la mano y el pensamiento, más que escribir, transcribo y mis manuscritos suelen ser muy limpios». Más adelante, expone que escribe por necesidades de tipo fisiológico no fáciles de precisar –también, para sentirse querido y, si recordamos lo dicho en el poema «Si

alguna vez perdiera la esperanza», de *Miradas sobre el agua*, para sentirse sustentado por la palabra poética, empleándola como vía de unión con lo que ama-, proporcionándole la escritura en todo caso unas sensaciones muy mezcladas y poco definibles, de las que se siente aliviado al concluir un poema. En cualquier caso, el proceso creador exige de un esfuerzo y de una clarividencia, esto es, de un trabajo, en el que se aúnan sentimiento e inteligencia creadores, corazón y razón, para decirlo con desgastadas palabras, aplicado a la materia prima –los sonidos de palabras que significan previamente (Carvajal, en Fernández Serrato, 1997: 28), cualesquiera palabras, pues viene operando con un heredado principio alexandrino: que en la poesía cabe todo, siendo lo importante el resultado (Carvajal, en Valls, 1995: 167)–, pues un poema no es sólo lo que dice, sino fundamentalmente la manera de decirlo (Carvajal en Valls, 1995: 172), directa consecuencia de un rigor ético: el rigor del oficio (Carvajal, en Fernández Serrato, 1997: 28). Aquí alcanza su justificación plena un poema como «Confidencias de un hijo de este tiempo a Rafael León», en el que el poeta se refiere a los poemas como el resultado de una construcción, una labor de orfebrería con las palabras para tallar la idea, necesitando condiciones de descanso y consciencia. Esta abierta defensa del depurado control de la creación poética, consecuencia de un sostenido modo de hacer poesía que le ha valido la consideración de *il miglior fabbro* de nuestro actual panorama poético⁵, se repite en su

⁵ El origen de este elogio está en Dante, quien en el *Purgatorio*, XXVI, 117, se la aplica a Arnaut Daniel, refinado y hábil trovador provenzal de la segunda mitad del siglo XII y del comienzo del

poema «Arte poética», si bien apunta en él que tal depuración no debe dar en unos resultados unívocos, sirviendo la palabra poética de luz:

Arte poética,
lección primera:
cuerda y tijera.

Arte poética,
lección segunda:
Que la palabra sea
como la luna,
mudable y engañosa
y exacta y única.

XIII, considerándolo *il miglior fabbro del parlar materno*, esto es, el mejor artífice de la lengua materna. Antonio Carvajal ha sido calificado por la crítica, desde Ignacio Prat, como *il miglior fabbro* de la poesía española actual. Pues bien, tal elogio se ha convertido en su caso en un arma de doble filo, pues tanto apunta al reconocimiento de un oficio creador y unas altas destrezas en este sentido como puede alimentar la idea de poeta en exceso formal. Por esta razón y con buen criterio, Carvajal le dice a Fernando Valls en su entrevista a este respecto que la técnica por la técnica se queda en algo simplemente lúdico si no está al servicio de lo que se quiere decir (Carvajal, en Valls, 1995: 179). De igual modo, en la entrevista realizada por María Luisa García Rodrigo (en Tobar, 1995: 175-184), se pronuncia en semejantes términos, mostrándose contrariado por el hecho de que algunos críticos no sepan ver en sus formas poéticas ideas, sentimientos y latido vital. A partir de esta nota, el lector comprenderá más cabalmente el valor que le doy a esa cita machadiana con que abro este capítulo. En este sentido, desde mis primeras lecturas de la poesía de Carvajal advertí que su alta estima de las buenas formas poéticas provenía de la necesidad que tenía de ellas en tanto que condición material de la significación. Su poema metapoético «Corónica angélica» lo deja claro, como veremos.

O sea, lección dos:
Que la palabra sea
puntual como el sol
que da, entre dos tinieblas,
luces al corazón.

O, por mejor decirlo,
que la palabra tenga
al par la luna, el sol:
Ágil la luz sagrada,
sangrando el corazón.

Pero tal controlado proceso creador es consecuencia además de la necesidad que tiene el poeta de tomar distancia de la intensa emoción experimentada frente a, por ejemplo, lo contemplado, una constante de su poesía (Carvajal, 1997c: 6). Precisamente, en *Consonante respuesta*, en el apartado «Inspiración, pero ante todo trabajo...», no hace sino ratificarse por extenso en sus planteamientos ya vistos acerca de la necesidad de mantener controlados los estados de ánimo de manera que no estorben la elaboración de la obra de arte, obra en la que cabe usar todos los procedimientos que contribuyen a lograr el resultado estético que es lo que cuenta. Por esta razón, el poeta explica que pone en práctica todo tipo de teorías con objeto de verificar su oportunidad y conveniencia estéticas.

DE LA POESÍA Y DEL ÁNGEL DE LA INSPIRACIÓN

Parece quedar claro que para Carvajal el trabajo poético resulta básico en todo el proceso creador antes como medio que como fin en sí mismo, sin que ello le impida aceptar la existencia de lo que comúnmente llamamos inspiración, tal como ha estudiado Joaquín Moreno Pedrosa, quien afirma que Carvajal

se siente más cercano al concepto griego de *alétheia*, revelación, que al de inspiración (Moreno Pedrosa, 2009). Ahora bien, el poeta subraya en este aspecto, en el mismo apartado de *Consonante respuesta*, que para él es más importante la revelación o desvelamiento que la inspiración. Por eso, acude a la imagen del ángel, tan importante en su poesía por cierto desde que llenara los sonetos de su *Tigres en el jardín*, para hablar de ese salto que se produce ocasionalmente en la vida, un salto que ilumina y colma y hace sentir la vida más intensa, pues aquello que se revela suele ser del mundo inmediato. El ángel de la inspiración es un mediador o mensajero. Así pues, Carvajal plantea la recurrente cuestión de la inspiración en términos no mágicos ni extraños, sino más bien racionales cuando deja escrito lo siguiente:

La perla no se explica sin la ostra pues el poema no se produce por sí mismo, mas la ostra sola no produce la perla, se necesita la intervención de otros agentes. Mi obra y yo seríamos una sola y misma cosa si no hubiera agentes extraños que nos disocian; pero mi vida no tendría sentido privada de mi poesía. No acabo de saber qué sea la inspiración, mas reconozco que una gran parte de mi obra está motivada por aquellos con quienes convivo, sea la vivencia inmediata, sea mediante la lectura o la recepción de otras obras artísticas. (Carvajal, 1997b: 40).

En todo caso, afirma que la poesía impone su lógica sobre los materiales vivenciales, las experiencias, etc., prescindiendo de elementos anecdóticos y practicando el olvido –la memoria siempre es selectiva ciertamente, pues se basa en el olvido–, por lo que los motivos, estímulos y demás agentes mediadores resultan importantes para el poema, si bien lo que define al poema es estar hecho desde la

poesía y no desde la situación (Carvajal, en Guatelli-Tedeschi, 2004).

IDEAS GENERALES SOBRE LA POESÍA

Para nuestro poeta, como venimos viendo, todo el proceso creador, todo el trabajo poético que somete a la inspiración-revelación, a la intuición, sólo sirve en cuanto medio, por lo que lo importante siempre es el resultado, esto es, el poema por lo que significa y no la voz del poeta –repárese en el expresivo verso «Su voz no amó Narciso. Amaba el eco», con el que concluye el poema «Siesta en el mirador», pues lo que él busca mediante esa disociación creadora, signo de alteridad, es la poesía, algo que llena su vida (Carvajal, 1997b: 40). A partir de aquí comprenderemos que el poeta se afane continuamente en su búsqueda, afirmando que la misma no se puede definir al ser perseguida continuamente sin llegar a saber si la alcanza, si bien, dada sobre todo su experiencia lectora, llega a la conclusión de que la poesía se manifiesta cuando en un texto se encuentra expresado lo inefable (Carvajal, en Fernández Serrato, 1997: 27; v. Carvajal, en García, 1999: 32). Aquí cobra su más pleno sentido, oblicuamente definidor, la invocación, con ecos hímnicos –su origen está en un himno jesuítico que se cantaba en fiestas eucarísticas–, de la poesía y la proclamación de su función benefactora efectuadas en «A la poesía», de *Sol que se alude*:

¡Oh, júbilo del corazón, solaz de
la mente! Pon tu mano sobre esta
frente cansada y dale íntima
placidez y suave quietud y
paz a su sangre.

Oh, amable, dulce y piadosa:
pues tú no eres de aquellos que
venden la misericordia, mira
con tiernos ojos al que te llama
con esperanza,

si no con fe; dale el refugio
de tu benevolencia y deja
le que suspire o lllore cuanto
necesite, para cobrar contigo
su alegría.

Para Carvajal, pues, la poesía está por encima de la materia que la plasma, por lo que se puede encontrar, dice, en la novela, en el cine, etcétera: Es una manera de aprehender las cosas, según le dice a Joëlle Guattelli-Tedeschi en *Consonante respuesta*. Dado que mi propósito aquí es ofrecer una exposición sistemática de la poética de Antonio Carvajal antes que discutir las ideas fundamentales que sustentan dicho sistema de pensamiento sobre poesía, sólo señalaré la conveniencia teórica de reservar el término de poesía para nombrar, siguiendo la acepción primera del DRAE, la «manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa», usando otro término para nombrar esa capacidad de aprehensión de las cosas o la cualidad que suscita un sentimiento hondo de belleza, se manifieste o no por medio del lenguaje. En cualquier caso, el poeta no ignora que la poesía –también la belleza⁶– es un

⁶ En una entrevista deja muy claramente expuesto que tanto el concepto de belleza como el de poesía son herencias culturales, esto es, históricas, y a la vez ensaya en su respuesta una definición de lo que para él es la belleza: «Muchas veces el concepto de belleza que tenemos es una herencia cultural y entra en conflicto

hecho de cultura y, como tal, un hecho histórico, que se materializa verbalmente. Es más, en sus «Notas para una poética de la contradicción» deja dicho, a propósito de una reflexión sobre la poesía de este tiempo y el abandono de ciertos vuelos estéticos de altura, que «no hay más poesía que la contenida en los poemas, sea cual fuere su forma, desde el verso sometido al rigor de la métrica, de cualquier sistema, a la prosa sujeta al imperecedero rigor del número». Pues bien, la lengua es el modo de conformación del pensamiento y de configuración del mundo para quien la usa. Por eso, le dice Carvajal a Joëlle Guatelli-Tedeschi en una de sus conversaciones que, se quiera o no se quiera, el mundo se ve de acuerdo con la lengua que uno habla y que el pensamiento no es tal hasta que se reviste con palabras y, en el caso del poeta, con palabras poéticas. Por eso, deja escrito en sus «Notas para una poética de la contradicción» lo siguiente: «La palabra ni justifica ni aniquila, pero sólo tengo la palabra, materia única con la que soy capaz de pensar y de obrar y de fingir. Lo dijo Shakespeare, nos lo recordó Pessoa y convendría que no olvidáramos la sentencia de Antonio Machado: *También la verdad se inventa*».

Resulta curiosa la trayectoria reflexiva que el poeta ha ido describiendo a lo largo y ancho de tantos años de dedicación a la vida poética, pues, tal como acabamos de observar, ha ido evolucionando desde un inicial reconocimiento de la imposibilidad de definir la poesía a ciertos tanteos definitorios, eso sí,

con nuestra percepción personal [...] La belleza es eso que llamaríamos el ritmo concebido como un movimiento armonioso que se produce en el tiempo y la poesía se produce y reconoce en el tiempo» (Carvajal, en García, 1999: 32).

provocados por el acoso crítico o lector, hasta llegar a conceptualizarla abiertamente en uno de sus artículos, «Una reflexión sobre la poesía». Pues bien, en este breve trabajo, publicado por la revista granadina *Extramuros* deja dicho:

La poesía es un fenómeno que se manifiesta a través de unas determinadas manipulaciones de las palabras. No la puedo considerar «expresión de lo inefable», sino un «decir» que nos aboca a lo inefable, como una más de las artes (...) Junto a las demás artes, la poesía ha incorporado procedimientos nuevos, se manifiesta en nuevos géneros, pero no ha roto con su materia prima, tan característica: sigue siendo la única de todas las artes que se trabaja con una materia de segunda mano: la palabra. (Carvajal, 200b).

Carvajal no considera, pues, la poesía como una substancia o una esencia.

En cuanto a la relación que pueda existir, según él piensa, entre la poesía y la vida, Antonio Carvajal ha ofrecido varias reflexiones y algunos poemas sumamente esclarecedores al respecto. No se olvide que su poesía y, en consecuencia, su poética están en función de la vida misma en su más abierto sentido y proyección. Si, como se intuye, su vida no tendría sentido sin poesía, podemos afirmar que su poesía no tendría sentido por ella misma, cerrada en su perfección y autorreferencialidad, esto es, su poesía no tendría sentido sin la vida. Por eso, Carvajal es un poeta de viva palabra, de poética conviviente, como argumentaré, atenta a la vida misma y no un constructor de artificiosos artefactos retórico-verbales, tal como podemos leer en el poema cuyo primer verso es «Quizá de la poesía sea yo el mejor obrero», un poderoso poema reflexivo que suministra ciertas

claves al lector acerca del principio creador básico o fuerza motriz de su poesía:

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

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

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

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

Precisamente, Carvajal se ha encargado de rubricar el poema citado con un breve comentario acerca de por qué llama a la poesía «fosa con flores», imagen de contundente significación. Pues bien, viene a decir que la poesía es una suerte de fosa, porque la vida, su vida, está encerrada y enterrada en sus poemas. En ellos, consigue salvar lo que vivió, lo que otros vivieron y lo que alimentó sus versos, versos que necesitan de las flores o compasión de los lectores (Carvajal, 1997b: 41).

Pero no solamente se plantea de manera abierta la capital cuestión vida y poesía o verdad y belleza vitales y belleza verbal en este poema. Si leemos «En el cuaderno de Fina Cabezas», lograremos percatarnos de una nueva modulación poética de tan hondo pro-

blema según la cual hace prevalecer explícitamente la vida sobre la palabra. En todo caso, la poesía es una manera de salvar la experiencia de la vida y la contemplación de la vida en su belleza, en la belleza efímera. Aquí alcanzan en parte su sentido el poema «No es la belleza error: Conciencia, tente», de *Sitio de ballesteros* (1981a):

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.

Así como «Hacia las cumbres iba», de *Testimonio de invierno* (1990), donde queda abiertamente dicho:

Hacia las cumbres iba,
hacia las verdes cumbres, su deseo.
Allí aprendió que la melancolía,
cuerpo lento del tiempo,
cuerpo del agua frágil detenida
en los vasos secretos,
a conformar empieza la memoria.

Lleno de suaves algas y de pétalos
sumergidos, de platas indecisas
y de leves luceros,
allí esperó que la frescura nítida
y los blandos oreos
condujesen su sed, su amor, su dicha
su nombre hasta los cielos,
las visiones perfectas, la precisa
iniciación del vuelo
y supo allí que la belleza efímera
es de toda verdad fuente y espejo.

También, el soneto «Como un ciprés erguido en medio la mañana», de *Miradas sobre el agua* (1993). Ésta es, para el poeta, la grandeza de su labor artística: hacer de la vida un permanente signo que superará en su duración a quienes le dieron su forma, pues una es la vida de la poesía y otra la del poeta, si bien es un superior modo de romper la biológica finitud existencial, tal como leímos en el poema reproducido en la introducción, al que remito.

Estas ideas acerca de la relación que pueda existir entre poesía y vida y de, sobre todo, la función que cumple la poesía en relación con el arte humano de vivir, no deben hacernos creer que Carvajal considere el arte de la palabra como algo que se corresponda exactamente a la vida. Que la poesía tenga su origen en la vida y se proyecte a la misma, no quiere decir que los poemas sean una simple traducción signíca de ella. El arte de la poesía es un asunto muy complejo como para reducirlo a estos trazos argumentales en los que la vida se revela, de momento, como una palabra con una anchísima significación. Por eso, habremos de ocuparnos en un nuevo giro de tuerca de lo que el poeta entiende por poesía desde la perspectiva de las funciones que le cabe cumplir a este

discurso artístico. Pero, antes de entrar en ello, hemos de considerar cómo se materializa la poesía en los artefactos poemáticos y cómo define en consecuencia, por activa o por pasiva, lo que pueda ser un poema.

DE LA POESÍA Y DE SU MATERIALIZACIÓN EN EL POEMA

El poeta ha dejado dicho en *Consonante respuesta* (Guatelli-Tedeschi, 2004) que, para que haya poema, debe haber primero ideas, además de la originaria emoción estética controlada –«el corazón piensa», dirá después– en el proceso material de escritura y el empleo de los materiales seleccionados, tal como veíamos anteriormente, si bien se trata de ideas rítmicas, melódicas, sensoriales, acústicas y visuales, esto es, debe haber ideas que obedezcan a una lógica poética, una lógica que conforma el universo poético que es todo poema, lo que explica la conversión de todo elemento anecdótico o biográfico en algo deformado con respecto a lo real, así como explica que las palabras usadas resulten a la postre engañosas al decir más de lo que aparentan decir (repárese en la estrofa segunda del citado poema «Arte poética»). En cualquier caso, lo que resulta determinante para la creación del poema, según Carvajal, es el hecho de utilizar los sonidos de las palabras que significan previamente. La poesía, le he oído decir públicamente en varias ocasiones, es un arte que se hace con materiales de segunda mano, habiendo dejado escrito en «Notas para una poética de la contradicción» que las manos del poeta son manchadas por el material resistente y sucio de la palabra, la única materia artística cargada de significado antes de su manipulación.

En cuanto a la concreta definición de lo que pueda ser un poema –en las referidas notas reconoce que no

ha podido definir exactamente qué es poesía ni qué es belleza, aunque dice haber desarrollado una aguda capacidad para percibirlas-, Carvajal afirma en una de sus largas conversaciones con Joëlle Guatelli-Tedeschi: «Por otra parte definir lo que es un poema, cuando además hay tantos de tan diversa índole y factura, no me parece factible... se puede definir lo que es este poema o ese otro, pero definirlo en general no, ya que siempre habrá un sitio por donde se escape la definición». Lo único que puede hacerse a este respecto es ofrecer una opinión limitada y puntual. De todos modos eso no impide que caracterice musicalmente al poema como «una partitura poco y mal anotada» a la hora de proceder a su ejecución lectora en alta voz, lo que no deja de ser una parcial definición, pero definición al cabo. Por cierto, no es que se olvide de la dimensión gráfica y visual de la poesía, algo incuestionable desde la invención de la imprenta, es que nuestro poeta valora la oralidad⁷

⁷ En «Carta gratulatoria a José María Castellet», una vez que Antonio Carvajal ajusta lealmente las cuentas con el *mestre* y le aclara su posición con respecto a los novísimos, le reconoce una curiosa deuda que tiene que ver con el reconocimiento del valor oral que nuestro poeta otorga a la poesía: «Y le debo algo más, mi primera constatación pública del valor oral que reclamo para la poesía, valor que siempre le concedo en mi práctica. No soy un poeta para los ojos, como hay tantos, en gran parte por el efecto que me causó, en mi remota juventud, oír a los actores de la compañía «Adriá Gual» decir en escena textos de *Un cuarto de siglo de poesía española* (...) los actores incorporaban los versos en coherente sucesión de monólogos candentes, en que la poesía era un arma cargada de presente regenerador, de aliento para el futuro, en que el lirismo se trascendía en un doble juego dramático, el actoral, el íntimo de cada espectador, con el que se barrían los límites convencionales de los géneros y la palabra recuperaba su calidad de verbo» (Carvajal, 2001b: 23-24).

originaria del discurso poético y la importancia que tienen los elementos fónicos como elementos que se semantizan en el proceso creador a la par que hacen memorable el poema (otra cosa es que se escriba porque se olvida, como apunta también en dicho libro). De ahí su larga preocupación por las cuestiones métricas y su idea del verso como frase musical y del poema como canción.

Pues bien, para comprender cómo entiende el poeta el proceso creador y cómo se materializa la poesía en el poema, resulta de gran utilidad acudir a su idea de versificación:

Para expresar como poema –escribe– lo que se piensa, imagina o siente, agrúpanse palabras, que se organizan en lenguaje métrico: sus sílabas se sujetan a número y se subordinan a unos acentos predeterminados; el primer acento no tarda en aparecer y, con su fuerte golpeo, somete a la sílaba a la que hiere y a las que le suceden, hasta que aparece el siguiente, que repite la misma acción. Al llegar a un acento previamente fijado y señalado por la presencia de un silencio, las palabras, que han dejado de sonar como lo hacían por sí mismas para someterse a una melodía premeditada, o prefigurada o presentida, impulsada por un dinamismo ajeno, pierden su individualidad y se dejan arrebatar sus sonidos, que se organizan de otro modo, en grupos silábicos, y dan como resultado una frase musical llamada verso. El dinamismo ajeno que arrebató las palabras es el ritmo, que se satisface cuando el verso conseguido se percibe como adecuado a la previa determinación que ha impulsado a organizar las palabras en lenguaje métrico, pero que, como tal ritmo, tiende a repetirse, bien en versos sucesivos iguales, bien en otros que le den consonante respuesta, hasta que todo aquello que se pensaba, se imaginaba, se sentía, se ha trasvasado a una forma nueva, que

resalta única, con sus sílabas contadas, sus acentos rigurosos, sus convenientes pausas, su cadencia; este proceso de trasvase de un magma interior a una obra material, artística, se llama versificación. (Carvajal, 1995a: 77-78).

Parece quedar clara su radical concepción de la métrica como métrica expresiva frente a otras concepciones puramente mecánicas de la misma. Confirma lo dicho su propia obra poética y el ancho arco en que se mueve en este sentido, pues, desde un principio, alterna múltiples estructuras rítmicas y múltiples compases, llegando hasta el cultivo del verso libre y de los versículos. A partir de aquí, alcanza coherencia también su concepción del verso como frase musical formada por sucesivas sílabas de palabras preexistentes, con su obvia significación previa, que se someten regularmente a una sucesión de tiempo fuerte y tiempo débil hasta lograr una línea melódica, terminando en pausa o silencio que resulta significativo (Carvajal, en Fernández Serrato, 1997: 29).

Según expone Carvajal en «Una reflexión sobre la poesía», el proceso de materialización del poema y la consecución del mismo es a la postre lo que vale, lo que resulta decisivo. Todo lo demás no es sino materia magmática e informe que nada «dize». Es ésta una de las lecciones que ha aprendido después de su larga vida de dedicación a la poesía:

Que los sentimientos, las ideas, las creencias, las experiencias, los sueños, las pasiones, los deseos, los desvelos, las tendencias hacia lo sublime, las plenitudes o las carencias íntimas, no son sino un magma informe que nada «dize» hasta que se ordenan mediante el arte en un poema que nos aboca a lo inefable.

FUNCIÓN DE LA POESÍA Y FUNCIÓN CONVIVIENTE
DE SU POESÍA

Al hilo de las argumentaciones ya expuestas, el lector ha podido conocer algunos aspectos de la cuestión central que justifica este apartado. Recordemos que, para Antonio Carvajal, ahora en primera persona, la poesía le sirve para sentirse querido y sustentado en tanto que ésta constituye una vía de unión con lo que ama. No otra cosa afirma en su insólita y fundamentada «Carta gratulatoria a José María Castellet» cuando, al hilo de sus argumentaciones poéticas y de ratificarse que sólo cree en la amistad, viene a decir: «Las otras esperanzas –que el bien que poseo no se malogre por nada ni por nadie; que haya un rincón de pureza donde mi ser halle eco– son las que me obligan a escribir y publicar. El poema se me ha convertido en una forma, delicada o terrible, de entrega» (Carvajal, 2001b: 21). Pero, fuera ya de la dimensión personal, la poesía cumple otras funciones de más amplia proyección como, recordemos, la de romper a su manera la inevitable finitud existencial de los poetas, salvando la experiencia de la vida y propiciando la contemplación de la vida en su belleza, en la belleza efímera. Los poemas quiebran, pues, según Carvajal, esa biológica finitud y propician un superior conocimiento desde su especificidad estética.

Ahora bien, al plantear la cuestión de la especificidad estética se da entrada a ciertos problemas que pueblan el horizonte de la reflexión contemporánea al respecto, tales como la cuestión del esteticismo y el compromiso. No se olvide que el largo poema «Corónica angélica» es en su lógica metapoética

una defensa a ultranza de la obra de arte y, al mismo tiempo, es una crítica del esteticismo vano... hay aquí

–afirma el poeta al comienzo del segundo apartado del capítulo ocho de *Consonante respuesta*– evidentemente un compromiso por una construcción social y por una idea del hombre, que no sé si se puede adscribir a una teoría política concreta. (Carvajal, en Guatelli-Tedeschi, 2004).

Esta justificación y la detenida lectura de tan insólito texto poético nos permiten vislumbrar la posición que adopta Carvajal sobre asunto tan debatido, posición donde no se oponen maniqueamente ética y estética y en la que queda salvaguardada la específica función estética que le cabe cumplir a una obra poética. Para el autor de *Alma región luciente*, el arte en general y la poesía en particular vienen a cumplir la función de satisfacer una necesidad primaria del ser humano, de la que desgraciadamente quedan privados numerosos individuos por razones económicas, educativas y, a la postre, sociales.

A partir de estos planteamientos, podremos comprender que el poeta no sólo rechace la torre de marfil del esteticismo poético, sino que ponga en el centro de su arte la convivencia con la sociedad en la que se encuentra, la principal función que le cabe cumplir. Por esta razón, atendiendo a la lógica interna de sus discursos reflexivo y poético, califico su poética de conviviente, adjetivo que no trata de separar la dimensión social de la estética, tal como se puede deducir de las propias palabras de nuestro poeta dirigidas a Joëlle Guatelli-Tedeschi:

La gente tiene muchos prejuicios y considera que porque cuido las formas soy un poeta esteticista y puro, que no me interesa ni la sociedad ni el mundo que me rodea y que aparentemente lo único que me interesa es esta supuesta torre de marfil del esteticismo poético...y no es así, a mí me interesa fundamentalmente la gente con la que convivo, la sociedad donde estoy, y como

consecuencia de ello hago la poesía, no al revés⁸ (Carvajal, en «Vivir en poesía», Guatelli-Tedeschi, 2004).

Esta poética conviviente obliga al poeta a intentar lograr poemas de la más alta calidad estética que pueda conseguir. No cabe discutir, afirma, acerca de si poesía social para todos y poesía pura para pocos. Ésta es una polémica trasnochada. Resulta, pues, conveniente evitar el fraude creador en origen y no elaborar una poesía de halago meramente coyuntural, una poesía que menosprecia así a sus destinatarios. Esto explica que entienda el sentido rehumanizador de la poesía no al modo de las soluciones que representaron los poetas sociales, sino en el sentido de levantar al hombre del suelo de sus miserias humanas mediante la palabra poética conviviente que persigue el más alto vuelo estético. Así unifica ética y estética y trata de superar los planteamientos del arte puro por cuanto sus artefactos poéticos mantienen una humana dirección de movimiento. Por eso, más de una vez le he oído decir que lo que se llama humanización de la poesía no es sino derrota del espíritu que se niega al vuelo y se entrega a la miseria cotidiana. Por eso, con rotunda claridad, expone la finalidad que ha perseguido con su poesía en «Notas para una poética de la contradicción», tras un certero diagnóstico de los más graves problemas de nuestro tiempo –la injusticia, la guerra, el hambre y el crimen– y una denuncia

⁸ En estas ideas y justificaciones insiste el poeta (Carvajal, 2001b: 21-22), con objeto de evitar que ciertos reductores tópicos críticos se instalen en la valoración e interpretación de su obra, algo que la mejor y fundante crítica del poeta supo ver desde el principio al reconocerle, en efecto, antes su capacidad para lograr una plenitud de forma que caer en un huero formalismo poético.

del papel servil que juegan muchos poetas ante esta situación, del desinterés social por la verdad, la justicia, la libertad, etc.: «Quise en mi poesía fingir un reino de belleza, sensorial y moral, y aquilatarme en el duro ejercicio de la libertad, desprenderme de los hábitos de siervo que me imbuyeron desde que nací, que se me trata de imponer a toda costa». A continuación, tras afirmar que sin belleza moral no hay poesía, expone la raíz conviviente de su poesía y, es obvio, de su poética:

Sigo creyendo en el amor, en la amistad, la lealtad, la libertad, el respeto al prójimo: y los practico. Por eso me declaro conviviente, pero no tolerante. No tolero el feísmo gratuito ni la incitación al mal degradante (aunque hay una belleza del mal, una grandeza del mal, pero no en los siervos); no tolero la sumisión a ninguna fuerza anónima y ciega, se llame Poder, Divinidad, Historia. No tolero la mentira, esa acomodación permanente a los modos de hoy. No quiero ser moderno. Sólo quiero, con Alexandre, que mi palabra resuene en unos pocos corazones fraternos.

Por si no quedara claro el fundamento social o conviviente de su quehacer poético, tras estas argumentaciones, y por si a alguno de los lectores le cupiera la menor duda de la raíz ideológica de su posición vital y poética, Carvajal ha dejado escrito en su referida «Carta gratulatoria a José María Castellet» lo siguiente:

Mis amigos mayores y lectores de Vd., Bernardo Olmedo, José Mercado y Carlos Villarreal, me instalaron en una situación «nueva», nunca novísima, porque, entre otras cosas, me imbuyeron el interés por el entorno social, por el decurso político y por un pensamiento íntimamente ligado con los valores éticos

de una izquierda más abierta y centrada que la de hoy. (Carvajal, 2001b: 23).

Pero es más, el poeta se ratifica en algo que venimos apuntando, sin entrar ahora en matizaciones ni otros análisis: que la belleza poética no puede alcanzarse fuera de los valores de la izquierda. Leámoslo: «La belleza, la pureza artística que siempre he buscado, no me parecen alcanzables fuera de una conducta regida por los valores que la izquierda defendía y que, desde quienes configuraron honradamente su vivir con ellos, sigue defendiendo». (Carvajal, 2001b: 23).

DE LA COMUNICACIÓN POÉTICA

Si calificamos la poética y la poesía carvajalianas de convivientes, no podemos ignorar en esta operativa exposición sistemática⁹ de sus ideas y reflexiones poéticas la cuestión del destinatario y del lector, lo que conlleva el tratamiento del problema de la comunicación poética. Para comenzar, me serviré de un fragmento de su poema «Patio cerrado», de *Alma región luciente*, donde se vislumbra en su factura poética

⁹ Considero que esta exposición sistemática de sus ideas y reflexiones sobre poesía es operativa por cuanto persigo, más que subrayar el carácter sistemático de las mismas, mostrar y divulgar con un mínimo de coherencia interna una serie de ideas que surgieron dispersamente y en distintos momentos. Que mantengan cierta ilación interna no quiere decir que este conjunto de ideas obedezca a un sistema. Se lo dejó dicho con meridiana claridad a Joëlle Guatelli-Tedeschi en *Consonante respuesta*: «Exigirle a un poeta, como muchos críticos pretenden, que tenga un sistema filosófico, una coherencia filosófica, es excesivo, si no incongruente. Bastante tiene el poeta con descubrir la poesía y fijarla en el texto...».

la idea que nuestro autor tiene acerca de los alcances y límites de la comunicación poética, pues muy bien ese patio cerrado, cuyo referente es el claustro de la Cartuja de Granada visitado por dos amigos poetas, puede simbolizar el patio cerrado de la poesía. El poema, pues, viene a ser una suerte de meditación poética sobre lo que supone la poesía como vía menos imperfecta de comunicación entre los seres humanos y como reparador discurso estético que responde a un acto de verdad y de conocimiento necesitado finalmente de un lector cocreador, tal como se lee en el siguiente fragmento:

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 ardidios de esperanza,
los poemas no alcanzan el prodigio
de transfundar un alma en alma ajena.

[...]

Breve sol, fácil pájaro, humo tenue:
¿qué más podemos esperar, qué gozo
mayor puede ofrecernos un poema
que ver cómo conmueve un aterido
corazón, cómo levanta una esperanza,
cómo reafirma un sueño en otros ojos?

Aun reconociendo las limitaciones que pueden presentarse en el proceso de comunicación poética, Carvajal otorga al destinatario y lector la consideración de coautor del texto poético cuando éste es capaz de repetir la experiencia de la palabra poética y dispone de esa capacidad de respuesta verbal (Carvajal, en Guatelli-Tedeschi, 2004). Por eso, no se engaña a la hora de considerar que el espectro de lectores de poe-

sía es tan reducido como escasamente gregario y, eso sí, disperso. No obstante, el poeta, razona Carvajal, debe saber utilizar los recursos verbales de manera que el lector reaccione de una determinada manera, intensificando su interés y evitando adormecer su conciencia, lo que busca nuestro poeta en el lector es sobre todo una respuesta de emoción, en lo posible desnuda de análisis:

Busco fundamentalmente en el lector una respuesta de emoción. La emoción lo integra todo. El corazón piensa, la emoción no es irracional. El poeta está transmitiendo contenidos verbales, está utilizando todas las reglas de la comunicación y tiene en el receptor una respuesta inmediata prácticamente sin análisis. (Carvajal, en Guatelli-Tedeschi, 2004).

CAPÍTULO CUARTO

Aspectos de la trayectoria y evolución poéticas de Antonio Carvajal

COMIENZO FULGURANTE O DE CÓMO LA RAZÓN TAMBIÉN CANTA

Antonio Carvajal inicia su trayectoria poética pública en 1968 con el libro *Tigres en el jardín*, excepción hecha, como ha quedado dicho, de la publicación –además de algún poema circunstancial publicado por este tiempo– del soneto en homenaje a Ángel Ganivet, en 1965, y de «Tres poemas a luces diferentes» en el número 246 de *Ínsula*, correspondiente a mayo de 1967, 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, voz de agudo refinamiento 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. Pues bien, en este sentido resultan bien sustentadas las afirmaciones de Rafael Valverde acerca de la alianza entre existencialismo y esteticismo en Carvajal, lo que viene a matizar ciertos tópicos críticos: «nadie ha señalado hasta hoy, que

sepamos, la huella existencial que Unamuno marcó indeleblemente en Carvajal y que, bajo apariencias o de esplendor o desengaño, lo que el poeta nos transmite es todo su “afán de durar”» (Valverde, 1986: 5). Así lo percibimos en algunos de sus poemas, tales como en el verso final de «Año nuevo», en el titulado «Y abriré, como siempre, la ventana» y en «Engastado diamante». También está presente la huella de Sartre, cabe añadir, según confirma el propio poeta (Carvajal entrevistado por Valls, 1995: 176), apuntando al soneto «Otra vida, otro mar», de *Tigres en el jardín*, como signo de esta presencia.

Pero, volviendo a sus dos primeros libros citados, *Tigres en el jardín* y *Casi una fantasía*, podemos afirmar que éstos guardan una estrecha relación entre sí tanto por lo que se refiere a ciertos planteamientos estéticos y conceptuales básicos como a los aspectos formales. Ambos son resultado, en palabras de Carvajal, de una militancia estética no exenta de un optimismo vital que todo lo inundaba, que conjuraba la muerte y absolutizaba el presente vivido. No es casualidad que las fotografías del poeta figuraran en la contraportada de estos libros con una abierta sonrisa, algo poco común entonces. *Tigres en el jardín* –el autor ofrece unas claves para explicar tan llamativo título: el tigre simboliza el elemento de libertad, salvaje, que todo humano posee y el jardín es el símbolo de lo sociable que hace posible la convivencia (Carvajal entrevistado por Valls, 1995: 174-175)– consta de cuatro partes, «Retablo de imágenes de arcángeles», «Naturaleza ofrecida», «Poemas de Valparaíso» y «Oda sobre tres luces diferentes», en las que el amor, elemento de salvación humana y restitución del paraíso perdido, y la naturaleza, considerada en su radical armonía,

constituyen los ejes temáticos¹⁰. La muy cuidada factura de este libro –abundan los sonetos en alejandrinos– de gozosa sensualidad, en sus poemas y en sus partes, da entrada a elementos de la tradición poética junto a otros más novedosos e incluso de, poéticamente rentable, proyección prosaica. Debo señalar, por último, que tanto la crítica inmediata –Francisco Umbral, Emilio Miró, Dámaso Santos, Elena Martín Vivaldi, Rafael Ballesteros y Jenaro Talens publicaron sus artículos o reseñas en 1969– como la de perfil académico posterior (Almela, 1989; Castaño, 2001; Celma, 2003; Pulido, 2004; y Piedra, 2005, entre otros) dieron positiva cuenta del libro resaltando su radical novedad y esclareciendo los fundamentos discursivos de la misma. Aquí queda una muestra de ese comienzo deslumbrante, el soneto «Anunciación de la carne»:

Envuelto en seda y nardos, encajes y rubíes,
vino el ángel del cielo a verme una mañana;
yo encadenaba plumas de ensueño en mi ventana
con un candor desnudo de lino y alhelíes.

Su corte de querubes y jilgueros turquíes,
cambiaba por mi leche, mi miel y mi manzana;
el beso y la mejilla eran de nácar grana,
de tibios surtidores y absortos colibríes.

Se deslizó en mis venas como pez por el río
y, al tiempo que en su torre daba el reloj la hora,
mané sangre y luceros mezclados con rocío.

¹⁰ Para la consecución de unas claves interpretativas de este libro que vengan en ayuda de la comprensión de la lógica interna que sustenta los poemas, es imprescindible leer el artículo de Dionisio Pérez Venegas «Del taller del poeta (Anotaciones a *Tigres en el jardín*)» (Pérez Venegas, 2013).

Me cerró las heridas su boca que enamora
y abrazando mi cuerpo transitado en su brío,
me dijo: «Eres hermoso». Y se fue con la aurora.

Con este libro, como afirma M.^a Pilar Celma,

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 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. (Celma, 2002: 43-44).

Por su parte, *Casi una fantasía* es un largo poema –sesenta y dos sextetos– de concepción épica, con importantes elementos simbólicos, y desarrollo musical –el mismo título nos recuerda el que dio Beethoven a sus dos sonatas *opus 27*: *Sonata quasi una fantasia*, entendiéndose comúnmente por ésta una composición instrumental de forma libre o formada sobre motivos de una ópera– que toma como punto de arranque las oídas vivencias de la infancia y adolescencia de Carlos Villarreal y se basa en sus reflexiones y posturas ideológicas, desarrolla la aprendida lección en Valéry, entre otros, de que la razón también canta, por lo que, a decir del poeta (Carvajal entrevistado por Valls, 1995: 169; v. Guatelli-Tedeschi, 2000 y 2003), se puede ser absolutamente moderno al tiempo que absolutamente riguroso, reafirmación de la racionalidad que preside su proyecto, lo que constituye una clave para comprender toda su poesía. No es de extrañar en este sentido que un verso de Valéry, «Il faut tenter de vivre!», constituya el epicentro del movimiento del libro en las ondas de sus versos, tal como se lee abiertamente al comienzo del decimosexto sexteto:

Hay que intentar vivir. ¡Vivir! Y, luego,
mirar al sol, hasta quedarse ciego.

La primera edición incluye una nota paratextual en la que se presenta el libro como un poema unitario que alcanza la expresión rotunda a través de la melodía de la idea mediante un lenguaje autosuficiente y clásico, continuando la misma en los siguientes términos: «El recitativo y el diálogo afirman la proximidad y lejanía del poeta. Verso y asunto ajenos aparecen como hecho poético el primero y clave de sobreentendidos el segundo. La Naturaleza emblemática fluye como río argumental de vida, el mar en plenitud». El poema-libro es, al tiempo que un intento del poeta por encontrar su propia voz, un canto a la vida.

Con estos dos libros llenos de vida y ángel poético comenzó Carvajal indagando en las posibilidades expresivas, retóricas y métricas, con el auxilio vivificador de una tradición poética claramente asumida y emulada. Pasado el tiempo, en 2001, alcanzaron nueva vida editorial conjunta en el libro «*Tigres en el jardín*» seguido de «*Casi una fantasía*», con prólogo de Francisco Castaño y dibujos de María Teresa Martín-Vivaldi. *Tigres en el jardín*, por su parte, fue objeto de celebración en 2008 con motivo del XL aniversario de su publicación primera a iniciativa de la Universidad de Granada; también se publicó un volumen conmemorativo en edición de Dionisio Pérez Venegas, Ricardo García y José Cabrera Martos, con el título *40⁺⁴ años de Tigres en el jardín. Conmemoración de la publicación del primer libro de poesía de Antonio Carvajal* (2012).

CONSOLIDACIÓN DE SU VOZ POÉTICA

Así pues, estos dos libros mantienen una originaria unidad formal y conceptual, aunque se lleven unos siete años de diferencia en su publicación y cuenten entre sí con la aparición de *Serenata y navaja*, un libro que supone una quiebra formal con respecto a ellos y, probablemente, el anuncio y consecución de la voz más genuina del poeta, a lo que me referiré en otras ocasiones más oportunamente. El libro se presenta dividido, tras el hermoso poema dedicatoria «El corazón no es lúgano...», en dos partes, «Una perdida estrella», con protagonismo temático de las diferentes artes, y «Cuentas de vidrio», con poemas que insisten desde la nueva perspectiva en lo presentado en *Tigres en el jardín*, incluyendo un «Interludio». Carvajal ha resaltado algunas de las circunstancias que presidieron los momentos de escritura de este poemario y que terminaron por influir en ese cambio de orientación formal y en la desaparición del tono jubiloso desplegado en los anteriores libros. Lo hizo, para dejar lugar a pocas dudas, en la parte posterior de la cubierta de la primera edición:

Hay quienes llegan al escepticismo vital por vía del desengaño literario; yo he llegado al escepticismo literario por medio del desengaño vital. Se vive en un ambiente general dominado por la prostitución moral más repugnante. No creo absolutamente en nada, salvo en la amistad [...] El poema se me ha convertido en una forma, delicada o terrible, de entrega. (Carvajal, 1973).

El título mismo del libro, tomado del primer poema «Serenata y navaja [Mozart y Salieri]» es ya suficientemente mostrativo al respecto por cuanto 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. Se comprende, pues, la afirmación del poeta relativa a que el título era prácticamente una reescritura de *Tigres en el jardín*, identificando al tigre con la serenata y el jardín con la navaja que poda o socializa. Por eso, los poemas se llenan de motivos temáticos negativos y sombríos y de referencias realistas del mundo natural, con frecuencia relativas al otoño, si bien el poeta no ha perdido toda la esperanza.

Serenata y navaja, libro que inaugura cambios internos en los más diversos planos, introduciendo elementos de experimentación métrica y de otra índole –José Enrique Martínez Fernández ya señaló la variedad métrica del libro con presencia de liras, sextetos, sonetos, silvas e incluso un romance eneasílabo, además del uso de una sintaxis gongorina y de cultismos (Martínez Fernández, 2003b: 70)–, tiene su proyección en *Siesta en el mirador*, de 1979, y *Sitio de ballesteros*, de 1981. El primero citado, que cuenta con cuatro partes, «Imagen neutra», «Divertimento», «Páginas incompletas de mi historia social» y «Corónica angélica», es un poemario que pasa la página del optimismo vital militante del poeta y da cauce a poemas de ecos existenciales, no exentos de melancolía e ironía, de dudas sobre cómo desarrollar su propio proyecto poético, de nítido perfil autobiográfico e intimista y reflexión social, etc., poniendo en diálogo las más diversas formas métricas y los más variados recursos formales, un libro en el que, como no podría ser de otro modo, tiene lugar «el pulso de fusión entre la tradición y la originalidad, entre el clasicismo y la modernidad»

(Sánchez Trigueros, 2003: 101). Por su parte, *Sitio de ballesteros* (v. Manuel Urbano, 2003), que supone la recuperación del absoluto protagonismo del soneto a la vez que el afianzamiento de la humanísima raíz de su voz poética, se nutre de dos partes, «El sitio» y «Los ballesteros», cada una con doce sonetos de perfecta factura, en los que el poeta, en soledad, se enfrenta a las cuestiones esenciales del arte de vivir y del amor, abriéndose una puerta a la esperanza.

Entre *Siesta en el mirador* y *Sitio de ballesteros*, Carvajal introduce en la suma poética de todos sus libros publicados hasta 1981 –se trata de *Extravagante jerarquía*, de 1983, cuyo título remite a *Agudeza y arte de ingenio*, de Gracián, para quien la producción de la agudeza es empleo de criaturas celestes y supone la elevación del hombre (v. Ordovás, 1996: 6)– un nuevo libro que ha pasado algo más desapercibido al no haber sido publicado exento hasta muy recientemente, en 2013 (Carvajal, 2013a): *Sol que se alude*, de título bien expresivo si tenemos en cuenta la profunda significación y capacidad de simbolización que el poeta atribuye a la estrella solar, el profundo sentido de la amistad y el momento por el que atraviesa. Es un libro en donde Carvajal, aparte de agrupar poemas escritos a la luz de sus auténticos, como dice (Carvajal, entrevistado por Valls, 1995: 185), amores literarios –Aleixandre, Lorca, Otero, Guillén, Juan Ramón Jiménez y Alberti, entre otros– y algunos dedicados a las artes de la música, de la propia poesía, etc., experimenta nuevas técnicas. Es un libro, como escribe Jesús Munárriz (2003: 143), «optimista y entusiasta, escrito en los albores de la democracia».

Las preocupaciones, temas y modos poéticos ensayados a lo largo de más de una década creadora, con esas fases internas señaladas, se van a proyectar

en sus libros siguientes, si bien Antonio Carvajal no excluye de los mismos la búsqueda y consecución de ciertas formas nuevas. Estos libros se titulan, respectivamente, *Del viento en los jazmines*, de 1982, que reúne *Servidumbre de paso* y el poemario que da título a la publicación conjunta, y *Noticia de setiembre*, de 1984. Sin embargo, el siguiente libro poético, *De un capricho celeste*, de 1988, aunque se ve alcanzado también por la misma problemática que los anteriores, anuncia ya una línea nueva que, a través de *Testimonio de invierno*, de 1990, llegará a *Alma región luciente*, de 1997, libros centrales de una nueva etapa creadora en nuestro poeta, como vamos a ver.

Del viento en los jazmines se abre con *Servidumbre de paso*, libro en cuyo poema liminar el poeta reflexiona metapoéticamente —dice y hace, como planteábamos en el capítulo segundo— sobre la relación entre tradición y originalidad al calor de la situación de su momento cultural y poético, decantándose por asumir renovadoramente los signos de la tradición, y en el que emula, en la primera parte titulada precisamente «Emulada canción», las voces poéticas de Soto de Rojas, de García Lorca, Góngora, Camoens, entre otras, de modo abierto, con el empleo de numerosos intertextos, continuando así modélicamente con un camino poético trazado desde sus comienzos como poeta. La segunda parte de *Servidumbre de paso*, «Retórica de mármol», incluye siete odas que dan cauce a diversos asuntos sobresaliendo por su intensidad las dedicadas al amor. En la segunda parte de la publicación, integrada por las series poéticas *Del idilio y sus horas* y *Después que me miraste*, el poeta también dialoga con la tradición si bien orientando los resultados en una distinta dirección, tal como interpreta López (1989), como consecuencia de la pérdida de un

amigo y privilegiado lector crítico, Ignacio Prat, «ser prodigioso» en palabras de Vázquez Medel (2003: 192), a cuya memoria y muy sentidamente dedica el libro que cobra un aire de recurrente nostalgia. Los poemas, de gran contención expresiva y variedad métrica, tienen como eje temático el amor en su plenitud e íntima proyección. Pero no sólo están presentes el gozo, la intensidad amorosa y la luz, tal como expone Rosa Navarro (2003: 162), sino también la sombra de la ausencia del amigo. Por su parte, *Noticia de setiembre*, de 1984, incluye las secciones «Para siempre», «3 Variaciones y 1 contera», «Variaciones de soledad y esperanza», «Seis nocturnos (Mudanzas sobre temas de *Desengaño de amor en rimas*, de don Pedro Soto de Rojas)», «Aldaba de noviembre», «Dedicatorias» y «Columbario de estío». El título del libro, tomado de unos versos de Elena Martín Vivaldi —«O ese olor, ese aroma, que sube de la tierra / tras la lluvia, / noticia de setiembre»—, evoca el paso del tiempo, con el anuncio de la llegada del otoño, la estación que simboliza la decadencia. La conciencia, pues, del paso del tiempo y la consecuente desolación y escepticismo inundan el libro.

De un capricho celeste, cuyo título inspirado en un verso de Jorge Guillén retoma la idea carvajaliana de la pérdida del paraíso por parte de los hombres, está constituido por seis partes —«Fiestas del calendario», «Alegorías y diezmos», «Itinerario», «Estampas y elegías», «Los misterios gozosos» y «Paralipómenos (o Crónicas)»—, muy sagazmente comentadas en nota final por Carlos Villarreal, lo que ilumina en no poca medida el envés del libro y ciertos sutiles aspectos métricos y retóricos. En este sentido, se puede observar la existencia de poemas escritos en distinto momento, sobresaliendo los sonetos de «Itinerario» pertenecien-

tes a los años de *Serenata y navaja*. No extraña por lo tanto que el libro ofrezca un variado perfil temático, métrico y expresivo que tanto sintetiza unos conocidos modos poéticos como anuncia sutilmente otros nuevos. De ahí que se haya hablado del mismo como un libro de encrucijada (Vázquez Medel, 2003: 188).

POESÍA DE MADUREZ PLENA

En 1990, apareció *Testimonio de invierno*, título de clara simbolización al ser el invierno la estación final, la que simboliza la soledad y la muerte. Este libro señala en una nueva dirección poética meditativa, de mayor sobriedad expresiva, que da entrada a elementos referenciales de su propia e inmediata geografía vital y que cala de desolación la mayoría de los poemas. Consta de tres secciones, «Enero en las ventanas», «La presencia lejana» y «Una figura herida», objeto de algún comentario previo.

Dos libros con estructura de cancionero forman parte con pleno derecho del bagaje de la etapa de madurez del poeta, si bien cada uno da entrada a aspectos temáticos diferentes. Se trata de *Miradas sobre el agua*, de 1993, y de *Raso milena y perla*, de 1995. El primero, cuyo título subraya el valor del agua como símbolo de lo oculto, secreto o desconocido o incluso del juego de la realidad y de su reflejo, cambiante imagen fugaz de sí misma, de lo que existe y no existe, es una publicación que se nutre de series poéticas sueltas dispuestas en una calculadísima estructura septenaria que afecta para empezar al título mismo que, medido, es un perfecto heptasílabo como heptasílabos son también los títulos de alguna de sus siete partes –«Rimas de Santa-fé», «Rimas desde otra luz», «Correspondencia», «Vísperas de Granada», «Elegías», «Salmos» y «Paráfrasis

de las Siete Palabras de Cristo en la Cruz»—, que en algún caso llegaron a tener una proyección pública y/o vida editorial propia. Es algo más que un cancionero amoroso al que se le añaden «Vísperas de Granada» y «Paráfrasis de las Siete Palabras de Cristo en la Cruz» para darle una dimensión trascendente (García de la Concha, 1993). Predomina un tono elegíaco en sus partes, consecuencia de una tensión creadora que ya pone su acento en la dimensión personal, ya se pone en el lugar del otro, ya escribe desde su propia necesidad o ya lo hace desde un tema impuesto. Sobresalen las partes de inspiración religiosa del libro por suponer la interiorización aparente de la fe católica, contando para ello con la tradición de Unamuno y Antonio Machado, sirviéndole de ocasión para reflexionar sobre la muerte. *Miradas sobre el agua* es sugerente por reunir las voces entrecruzadas y contradictorias del poeta en su madurez, la angustiada y perdida voz y la esperanzada y abierta, la voz materialista y la voz sedienta de trascendencia, la voz de ecos existencialistas y la depurada voz que construye la salvadora belleza verbal. Por su parte, *Raso milena y perla*, título de ecos albertianos, da entrada a poemas y secciones que centran su interés en las artes y en los artistas, lo que constituye una constante en la poesía de Carvajal. Todo ello con variedad de metros y de soluciones formales.

Alma región luciente, de 1997, es un excelente libro integrado por los poemas y secciones «Dos cúpulas: Granada», «Episodio en Poqueira», «Instrucciones para estar como una rosa», «Patio cerrado», «El deseo es un agua», «Hospital en silencio», «Ecos», «Tres movimientos y una mudanza», «Reflexiones de un español perplejo», «Dos marcas», «Salvación de la tierra», «Una excursión campestre», «La puerta de arrayán»,

«La parra de Leucodía» y «Lluvia en La Quintería». Se trata de una poesía que, acompasado su paso al de la vida de su creador, ha ido machadianamente brotando de un manantial sereno, aunque agitándose turbulentamente en ocasiones, poesía de madurez, de tono moral, de aceptación experta de las luces y las sombras de la vida, lo que supone una actitud poética de vigilia, de meditación. Esta actitud ante la vida y la poesía explica por ejemplo que algunos poemas se vuelvan sobre sí mismos, sobre lo que supone su que-hacer, llenándose de autorreferencialidad como «Patio cerrado», una meditación sobre el patio cerrado de la poesía. Es un poemario de tonos graves, de profunda raíz ora meditativa ora contemplativa, de ocasional finísima ironía, de insólita fuerza conmovedora como la que guarda el poema «El deseo es un agua». Los poemas parecen responder, en un primer plano de apreciación, a un itinerario vital y a unas experiencias vividas que han servido de materia para la elaboración rigurosísima de los extensos poemas. En *Alma región luciente*, Carvajal construye y nombra un mundo: el que resulta del diálogo del poeta con lo real, de fuera hacia dentro y de dentro hacia fuera, trascendiendo lo meramente anecdótico para terminar frente a ciertas perplejas honduras en las que se mezclan contradictoriamente el nutricio espacio del deseo que en su fluir todo lo llena –el luisiano «alma región luciente» o el espacio celeste que nos nutre– y su relación con lo real. Esta poesía se nos convierte así en el eco y reparación final de un ideal ansiado, en la vía menos imperfecta de comunicación plena entre seres humanos, en vía de meditación sobre la arquitectura del cuerpo y su función, o sobre la propia identidad histórica –ahí queda el poema «Reflexiones de un español perplejo»–; o bien se convierte en contemplación interior del paisaje,

en hermosísima (re)construcción verbal de indecibles experiencias primarias de la inmediata vida natural compartida, con madura amplitud de miras formales.

LA POESÍA ÚLTIMA, FULGOR DE BRASA

Afirma Concepción Argente del Castillo que en los últimos libros de Carvajal –*Con palabra heredada*, de 1999 (v. Cifuentes, 2003); *Los pasos evocados*, de 2004 (v. Dehennin, 2003); *Diapasón de Epicuro*, de 2004 (v. Fernández Serrato, 2003); *Una canción más clara*, de 2008 (v. Dehennin, 2003); *Pequeña patria huida*, de 2011 (v. Márquez, 2013); y *Un girasol flotante*, de 2011 (v. Ruiz Martínez, 2011 y 2013)– los poemas se ocupan de la amistad, del amor, del paisaje y del tiempo; y todo ello sin repeticiones (Argente del Castillo, 2013: 16). Pues bien, los poemarios nombrados son fruto del último gran momento poético por el que atraviesa Carvajal en el que creación y vida se mantienen acompañadas –el título de su libro *Los pasos evocados*, así como el de sus secciones, resulta elocuente a este respecto¹¹– y en el que su palabra poética oscila entre la consecución de una canción más clara, también más breve, para tratar del amor en estrofas por lo general de cuatro versos, ya de siete ya de ocho sílabas –así ocurre con *Una canción más clara*–, y la elaboración de no pocos poemas mayores en los que el poeta evoca

¹¹ Son las siguientes que en algún momento tuvieron su propia vida pública autónoma: «De Flandes las campanas» (Palma de Mallorca, 2000), «Miradas desde el camino de Andújar» (Ciudad Real, 2002), «La música en Viana» (Córdoba, 2000), «Flores de invierno» (Madrid, 2001), «Jardines de Granada» (Oostkamp, 2002), «Trances, remansos, ámbitos: Granada» y «Bagatelas» (Luxemburgo, 2000).

viajes circunstanciales, como explica Elsa Dehennin, por diversas regiones donde la memoria histórica salta en la materia de los versos como, por ejemplo, en la sección «De Flandes las campañas» de *Los pasos evocados*, sin olvidar los que dedica a la propia poesía y a sus relaciones con otras artes, incluida la fotografía artística como en «Miradas desde el camino de Andújar», sección de la que me ocupé por extenso en un estudio (v. Chicharro, 2010). En todo caso, y además del breve e intenso poemario *Pequeña patria huida*, Carvajal ha dado a la luz *Un girasol flotante*¹², libro nacido al igual que *Tigres en el jardín* con ángel poético.

Como he dejado escrito, la poesía es para Antonio Carvajal el motor de su vida. Y la vida es la que precisamente alimenta su poemario, *Un girasol flotante* (2011)¹³, reconocido como sabemos con el Premio Nacional de Poesía, por cuanto se trata de un libro

¹² *Pequeña patria huida* ha resultado oscurecido por *Un girasol flotante* al haber sido publicados ambos en 2011, algo parecido a lo que le ocurriera a Dámaso Alonso con la publicación de *Oscura noticia e Hijos de la ira*, ambos de 1944.

¹³ En un escrito privado, afirmaba Carvajal a propósito del título puesto al libro que le gustaba sentirse flotar en la gran plaza de la amistad, girasol flotante, y ser un fruto más entre sus frutos. El girasol, que viene a ser para él «un ostensorio de luz con nostalgias de eucaristía» y a cuya luz acude un oscuro rebaño, es un motivo presente en la decoración de la alfarería tradicional granadina como un trasunto de la hospitalidad. Además, afirma lo siguiente: «Me gusta la metáfora del girasol flotante, que le debo a Don Emilio Lledó, porque encierra en sí varias de mis constantes poéticas: no es la menos importante, pero sí, la idea de la flor que flota y se convierte en pájaro enraizado. Es, con su cerca de llamas que defiende los apretados frutos, una representación cabal del huerto cerrado, del único espacio posible del amor: «mira que no hay jardines más allá de este muro»; por eso contiene en sí el paraíso inicial (el único) y las angélicas espadas que lo defienden.».

con más de treinta extensos poemas que, presentados en tres secciones –«Cartas a los amigos», «Gavilla de postales» y «Sonidos y colores»–, tienen como destinatarios primeros a amigos para tratar en ellos asuntos de la vida misma, la poesía y, por supuesto, el arte en el tono que exigen los amigos, esto es, sin altisonancias ni afectaciones. *Un girasol flotante* continúa el largo diálogo emprendido por Carvajal con los poetas desde la tradición áurea hasta nuestros días y, como señala con acierto José Manuel Ruiz Martínez en el prólogo puesto al mismo, puede hablarse del poemario como una culminación de lo hasta ahora conseguido por el poeta, sobresaliendo el tono reflexivo, sobre las artes y la poesía misma muy especialmente, y el diálogo epistolar (Ruiz Martínez, 2011: 11; v. 2013, donde se ocupa de la reflexión poética sobre la literatura y las artes en dicho libro). Se trata de, como escribe el prologuista, de aunar poesía, arte, amistad y vida,

Una propuesta que implica toda una lección de poesía para hoy, cuando ésta no ha conseguido aún salir del desconcierto en que la sumieron la vanguardia y la llamada posmodernidad. Una lección que nos habla de que se puede ser llano y coloquial sin ser vulgar. De que la verdad y la propia vida, la intimidad y los sentimientos, pueden ser materia de la poesía sin necesidad por ello de airear la privacidad, y ser obsceno o indecoroso. De que se puede hacer poesía a partir de la experiencia sin incurrir en el cinismo o el desencanto, y mantener intactas la caridad para con los semejantes, la esperanza en el porvenir y la fe en la poesía, en el poema. (Ruiz Martínez, 2011: 19).

A tan reconocido libro ha seguido *El fuego en mi poder* (2015), cuya poesía, acompañada a su vida, desarrolla toda la sabiduría creadora de su autor, con rigor y juego, con ironía y verdad. Otro fulgor de brasa.

CAPÍTULO QUINTO

Discurso poético y significación en Antonio Carvajal

ORGANIZACIÓN TEXTUAL MÉTRICA Y SEMANTIZACIÓN POÉTICA

Si no perdemos de vista que la semiótica viene a ser una estrategia interdisciplinaria para estudiar la producción de sentido, esto es, lo que de lenguaje, sin reduccionismos, hay en toda manifestación de cultura, el estudio de las cuestiones métricas a propósito de la poesía en general o a propósito de cualquiera de sus manifestaciones –como en el caso de la poesía de Antonio Carvajal– resulta necesario en el seno de este ámbito de conocimiento. Cualquier razonamiento o argumento que se exponga supondrá llover sobre mojado si tenemos en cuenta la larga serie de estudios métricos aportados por la semiótica de procedencia eslava –piénsese en Lotman, por citar ahora un único caso concreto–, o las reflexiones generales expuestas al respecto por uno de los mejores conocedores españoles de la métrica, José Domínguez Caparrós, en su libro *Métrica y Poética. Bases para la fundamentación de la Métrica en la Teoría Literaria Moderna*, de 1988, al que remito, o en su artículo «Semiótica de la poesía», de 1992. Conviene tener en cuenta además que el análisis de los aspectos métricos en la organización textual del signo poético conduce necesariamente a un estudio de su semantización. Se trata en definitiva de estudiar cómo los elementos propios del nivel fónico se convierten en condición material de la significación.

En el caso del estudio del discurso poético de Antonio Carvajal, el análisis de los aspectos métricos es inexcusable dado el alto empleo que hace de recursos en este sentido. No en balde ha dejado escrito Domínguez Caparrós de su poesía que no sólo se trata de una reinterpretación del pasado, donde se produce el milagro de la expresión original y la revitalización de recursos, sino que es «el más amplio y original registro de recursos técnicos del verso en la poesía española actual» (Dominguez Caparrós, 2003: 18).

No extrañará al lector saber que la crítica ha venido hablando de las excelencias del poeta en cuanto a, entre otros aspectos, su conocimiento teórico y empleo práctico de la métrica (v. Prat, 1983; Villarreal, 1988a, 1988b; Mercado, 1996 y 2015; Martínez Fernández, 2001, 2003a, 2003b, 2010, 2013; Domínguez Caparrós, 2003, 2013; Márquez, 2013; Paraíso, 2013, entre otros), constituyendo éste uno de los signos más visibles de su originalidad, como ha quedado dicho, en el panorama poético español del último medio siglo en el que tanto ha sobresalido el empleo del versolibrismo. Es más, Domínguez Caparrós resumía recientemente algunos rasgos específicos de su métrica en los siguientes términos:

las personales modificaciones en formas tan canónicas como el soneto, la décima, la sextina, las matizaciones de la sintaxis en la estructura métrica, los ejercicios de libertad sobre formas tradicionales, la tensión entre lo viejo y lo nuevo en la rima (*rima en caída*), los muchos matices personales de la morfología rítmica del verso, o la organización de la masa sonora (uso intencionado de la diéresis, paronomasia, armonía vocálica, por ejemplo). En resumen, hay una fascinación por el significante. (Domínguez Caparrós, 2013: 73).

Así y tras ocuparse de estudiar sus usos de estrofas como, entre otras, el soneto, la décima, la sextina, la lira, la silva; o de la rima, y en ella de la *rima en caída*; del encabalgamiento; además de versos emblemáticos como el endecasílabo y el alejandrino, así como los *versos de cabo doblado*; puede concluirse de su primer estudio que la métrica de Carvajal rompe la organización métrica por la estructura sintáctica; que le otorga un papel dominante al ritmo, llegando a imponer una segmentación rítmica particular a la cadena fónica; que hay organización de la masa sonora dentro del verso (polisíndeton, sinalefas, armonía de las vocales repetidas, diéresis, paranomasias y aliteraciones); y que hay tal fascinación por el significativo en su poesía que llega a inventar rimas como, por ejemplo, en *énix*. En definitiva, termina diciendo,

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. (Domínguez Caparrós, 2003: 27).

Así pues, su extensa obra habla por sí misma; así como sus estudios al respecto, tal como evidencia la publicación basada en la que fue su tesis doctoral, *De métrica expresiva frente a métrica mecánica (Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe)* (Carvajal, 1995a; y 2001d, 2002a, 2006), con la original aportación del concepto de *rima en caída*, entre otras que aún habrían de llegar, tales como el estudio de los *versos de cabo doblado*, la definición con criterios métricos y estéticos de la cadencia del verso y la recuperación de los silencios como factores estéticos

dominantes en la configuración sonora del poema. (Carvajal, 2004b: 24).

Ahora bien, aunque planteada esta excelencia e incluso estudiada con detalle (Prat, 1983; Villarreal, 1988^a, 1988b, entre otros), insistiré en señalar, de acuerdo con la argumentación anterior, que los conocimientos métricos de Carvajal y su indudable pericia creadora no deben pensarse accesoria o externamente en relación con el conjunto de su obra y global proyecto poéticos. El lector debe hacer un esfuerzo por evitar todo reduccionismo al respecto que pueda conducirlo a formarse un juicio previo o incluso un prejuicio acerca de su producción como una elaboración artificiosa resultado final del pragmatismo de ciertas operativas destrezas técnicas. Máxime si tenemos en cuenta que Antonio Carvajal no sólo es poeta, sino también un infatigable lector, lo que le ha permitido tener conciencia de ciertas estructuras mentales rítmicas que condicionan y terminan fraguando convenientemente en una dirección los discursos poéticos, lo que subraya otro rasgo sobresaliente de su obra: el fecundo e intenso diálogo que establece con la tradición literaria, algo de lo que venimos hablando en este libro y que no me cansaré de repetir. Por esta razón, ha afirmado alguna vez que la forma métrica no es resultado de una imposición arbitraria, sino de su conveniencia, poniendo de ejemplo en una ocasión las distintas soluciones métricas empleadas por Lorca, adecuada, y Alberti, inadecuada, en sus respectivos poemas que se ocupan de un mismo asunto, «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías» y «Verte y no verte» (Carvajal, 1997d). Así pues, para Carvajal, cada poema nace por su forma y con ella, siendo resultado más de una necesidad expresiva que de un capricho (Carvajal, 1997e). En este sentido, la

justificación que efectúa de la elección del sexteto, frente a otros modelos estróficos posibles, como la estrofa más adecuada, y del verso endecasílabo, por su capacidad de registros, para desarrollar el poema *Casi una fantasía* no dejan lugar a dudas. Lo elige por su agilidad para contar –tégase presente su radical epicidad– y por ser «pareados que se van alternando con versos que generan un eco, lo que le proporciona mucha más fluidez a la estrofa» (Carvajal entrevistado por Valls, 1995: 169-170).

En este sentido, los estudiosos de su obra no albergan ninguna sombra de duda al respecto. Todo lo contrario. Valgan como botón de muestra algunas valoraciones espigadas al azar. Por ejemplo, José Mercado afirma del aspecto métrico a propósito de *Extravagante jerarquía* lo siguiente:

No obstante me atrevo a afirmar que un aspecto notable consiste en la recuperación de la métrica de la que hace oficio de maestría Antonio Carvajal. Con la vuelta, vuelta revolucionaria y renovadora de la preceptiva clásica, el autor se somete a la dura prueba de la pericia, del dominio del oficio. Lo consigue pues el conocimiento seguro de los resortes que articula el verso lo incita y no se deja llevar por prosaísmos poetizados [...] Una proeza que pone a prueba el portentoso dominio del verso lo manifiesta en la hábil utilización del encabalgamiento. Su verso adquiere una candenciosa ductilidad, lima las asperezas que pueden crear las aristas de la rima y le hace fluir cálido, ardoroso, casi táctil, por supuesto musical, acreciendo el ritmo. (Mercado, 1996: 15; v. 2015).

Por su parte, Sánchez Ibáñez hace una suerte de síntesis valorativa al respecto que no me resisto a citar:

Se equivocaría quien considerara todo ese entramado [se refiere a su pericia técnica y recursos expresivos]

como mera pirotecnia ornamental. Nada tan lejos de la realidad. Carvajal opera por *aemulatio* antes que por simple *imitatio*, estableciendo así un vivificante diálogo con sus modelos y referentes literarios [...], que son básica aunque no exclusivamente los clásicos de lengua castellana, en un sentido lato. (Sánchez Ibáñez, 1996: 42-43).

Efectuadas estas consideraciones generales sobre la métrica y su métrica, conviene no olvidar lo ya expuesto en el apartado «De la poesía y de su materialización en el poema», del capítulo tercero, con objeto de allegar medios de comprensión que permitan hacer significar la poesía de Carvajal de acuerdo con lo que viene siendo su proyecto creador, puesto que al fin y al cabo el funcionamiento del signo poético va ligado a un proceso comunicativo pudiendo provocar resultados distintos según sus receptores y sus destrezas lectoras.

Pero es más, tampoco conviene olvidar que incluso sus poemas en prosa no escapan a ciertos ritmos y, más en su caso, al inconsciente o consciente versificatorio, lo que ha sido estudiado por José Cabrera para quien, frente al poema en prosa, «el oído dirá poesía, mientras el ojo, al velar la marca textual, reconocerá prosa» (Cabrera, 2013: 54), concluyendo que los poemas en prosa de Antonio Carvajal «fundan y ajustan el plano formal y el conceptual [...] solidificando una estructura poética indisoluble, construida al servicio de un compromiso e ideario ético y estético» (Cabrera, 2013: 55).

EL POEMA, UNA CANCIÓN VERBAL

A los anteriores rasgos de la métrica de Carvajal que hemos concluido tras la lectura del estudio de

Domínguez Caparrós (2003; v. 2013), conviene sumar algunas consideraciones particulares teniendo muy presente en todo momento que nuestro poeta prefiere la oralidad del poema a su visualización, aunque en absoluto desprecie esta última como puede comprobar el lector por ejemplo tomando entre sus manos la primera edición de *Casi una fantasía*, y que, para él, el metro es un recurso expresivo fundamental en función de ese principio estético, positiva o negativamente empleado, que es la armonía. En este caso, armonía sonora de los textos. Pues bien, si el verso es una frase musical, el poema resulta una canción. El poeta Carvajal elabora con cuidada paciencia ese elemento distintivo que hace de la poesía un arte autónomo frente a otras prácticas artísticas, esto es, un arte temporal, aunque mantenga una continuada atracción por el resto de las artes, llevándolas incluso al tamiz de su poesía lírica, verbalizándolas, aunque guste del sincretismo de las artes, tal como puede comprobarse fácilmente con la lectura de los numerosos poemas que dedica a las bellas artes de la música, pintura, arquitectura, escultura y fotografía, presentes en diversos planos en los textos y no sólo en los obvios planos temático y referencial. En este sentido, basta con el claro y contundente ejemplo de su largo y ambicioso poema «triplemente» musical –desde el título a la estructura y disposición internas, pasando por la radical musicalidad de los versos– *Casi una fantasía*, que se ofrece internamente en cinco partes musicales: Preludio, Tema, Adagio, Scherzo y Allegro. Así lo supo ver Ignacio Prat en uno de sus artículos sobre el poeta (Prat, 1983: 294-297), sentando el punto de partida de otras aproximaciones críticas a este poema, como la de Celma quien ha dejado escrito lo siguiente:

La musicalidad no está sólo en la estructuración formal del poema, sino también en el contenido –todo «suenan» en el poema– y en la materia expresiva, mediante un ritmo muy logrado y mediante frecuentes repeticiones de todo tipo (aliteraciones, anáfora, paronomasias...). (Celma, 1995: 464-465).

Esto explica la simetría interna de las tres partes últimas del poema, de dieciocho sextetos simétricos cada una, que siguen a los ocho sextetos también endecasilábicos del «Preludio» (v. Prat, 1983).

FORMAS MÉTRICAS

El empleo de determinadas formas métricas por parte de Carvajal es consecuencia, pues, de concretas necesidades expresivas y resultado a un tiempo de ese vivificador diálogo que mantiene con la tradición poética tanto finisecular como áurea. Así, tanto la poesía del ciclo clasicista como la que inicia la modernidad poética en nuestra lengua a finales del siglo XIX, poesía que Carvajal ha leído fruitivamente, le suministran ciertas estructuras rítmicas que actúan como moldes mentales a la hora de dar forma definitiva al magma prepoético de que se nutre el poema. No resulta extraño, pues, el protagonismo que alcanza por ejemplo el uso del soneto, con versos de tan larga andadura modernista como el alejandrino, en su primer libro publicado, *Tigres en el jardín*, algo oportunamente valorado por Elena Martín Vivaldi a poco de salir el poemario (Martín Vivaldi, 1969), ni extraña tampoco el uso de breves versos libres al comienzo de la parte tercera del libro junto a otras estrofas tradicionales. Esta apertura a todo molde rítmico y estrófico, ya sea de corte tradicional o moderno e incluso innovado, es uno de los rasgos

más sobresalientes del poeta en toda su producción por esa apertura radical a las necesidades expresivas propias de cada poema. En este sentido, la combinación en un mismo libro de recursos métricos que van desde las estrofas tradicionales a las series de versos libres que llegan incluso al ritmo prosístico como en el caso del poema inicial de *Serenata y navaja* (Celma, 1995: 460), constituye uno de los más sobresalientes rasgos del poeta en este sentido, lo que tiene además una explicación por su parte al haber dejado dicho lo siguiente en su «Noticia de los poemas» con que abre la preciosa antología *Ciudades de provincia*:

Cualquier lector de mi poesía puede apreciar, con una simple mirada, la evidente quiebra de las formas, manifestación sensible de una subversión más honda: El acompasado fluir de los alejandrinos, los equilibrados endecasílabos, casi siempre unos y otros agrupados en sonetos [en *Tigres en el jardín*], se ven sustituidos en *Serenata y navaja* (1973) por una versificación generalmente abrupta, en que la melodía del verso y el fluir de los conceptos entran en colisión. La lira, la silva, otras estrofas polimétricas, delatan una nueva visión, alterada, deformada, del mundo (Carvajal, 1994b: 7).

En consecuencia, no extraña la variedad métrica de libros como *Siesta en el mirador*, una constante en su obra, coexistiendo el cultivo de silvas, setenas, sextinas, cuartetos, tercetos, romances heroicos, etc. junto a versos libres y versículos y modelos estróficos como las décimas, además de otros por él ensayados e incluso autoanalizados y autocriticados (v. Carvajal, 1995: *passim*). Tampoco extraña que esta actitud creadora de radical apertura le conduzca a romper muchas veces las inercias rítmicas de un poema con la inclusión de algún verso con acentuaciones

irregulares o que la misma afecte al uso de la lengua en los niveles morfosintáctico y léxico-semántico. La conciencia que el poeta posee de las radicales posibilidades expresivas de estos recursos métricos se puede comprobar no sólo en las citas transcritas, sino también en su artículo «Imagen de la luz», homenaje a Elena Martín Vivaldi, en el que el poeta explica el proceso de elaboración de un poema acróstico (Carvajal, 1997c), así como en el siguiente breve poema «Octava de consonancias en caída», en el que experimenta con las posibilidades expresivas de las rimas asonante y consonante *en caída* –según este criterio métrico no se cuenta la sílaba tónica para la rima sino la postónica y la final–, perteneciente a *De un capricho celeste*, que dedica a Ángel Crespo:

Desdeñan los halagos de la rima
 –sordos de corazón– quienes los ópalos
 del verbo no perciben: timbres, óptima
 caricia de la idea, vagos sándalos
 en cuyos humos se adormece última
 rosa de la creación: Sus tenues halos
 ángeles crespos son del labio herido,
 toque en el alma, bálsamo al sentido.

Con estas formas métricas, esto es, con estas formas de organización textual que acaban, como afirmaba Lotman, semantizándose, Antonio Carvajal ha recorrido un largo camino expresivo de sonidos, de significativos silencios y, en definitiva, para decirlo con él, de perplejidades que probablemente constituya el más fecundo camino métrico recorrido por la poesía española desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días, un camino felizmente inconcluso que en el tramo iniciado por *Testimonio de invierno* (1990) y seguido por *Silvestra de sextinas*

(1992), continuado ejemplo de magistral dominio en el manejo expresivo de esta no fácil estrofa, lo que ha sido estudiado con detenimiento por Isabel Paraíso (2013), *Miradas sobre el agua* (1993), con renovado protagonismo del soneto, *Raso milena y perla* (1996) y *Alma región luciente* (1997), parece abrirse a un ancho horizonte creador de libertad y experimentación métricas, algo que ocurre también en libros más recientes como *Los pasos evocados* (2004a), *Una canción más clara* (2008), *Pequeña patria huida* (2011a) y *Un girasol flotante* (2011b).

ASPECTOS DE LA LENGUA DE LOS POEMAS

No es fruto de ninguna ligereza –todo lo contrario– el hecho de que Antonio Carvajal haya sido calificado por la crítica, desde Ignacio Prat, como *il miglior fabbro* de la poesía española actual. Esta consideración crítica, que el propio poeta ha acabado haciendo suya como en «Elegías 8», de *Miradas sobre el agua*, tiene su fundamento en el tan demostrado como continuado dominio que el poeta posee de su oficio creador.

Su poética no deja lugar a dudas ni tampoco su dominio métrico, como el lector ha podido apreciar. Ahora bien, tales destrezas no deben valorarse restrictivamente. El proyecto poético de Carvajal es tan riguroso que su compromiso primero es con la calidad del propio discurso poético como medio de salvación, restitución y eficaz comunicación de hondas experiencias estéticas vividas. En este sentido es absolutamente consciente cuando dice que la apariencia más o menos artificiosa o clásica que su poesía pueda presentar se debe a un rigor ético, esto es, al rigor del oficio aprendido y asumido, lo que le

lleva a impedir por todos los medios que un poema pueda desmoronársele al igual que, pone de ejemplo, a un aparejador no se le puede desmoronar una casa (Carvajal, 1997e: 28). En este sentido, cabe hablar de él como de un poeta «formal», esto es, poeta de seriedad y compostura, con recursos expresivos y habilidades suficientes para lograr una buena forma poética, condición valorativa de lo que se quiere decir. Por eso y para él, todos los elementos que concurren en el proceso de poetización no poseen valor por sí mismos, sino que acaban sirviendo instrumentalmente a una superior finalidad poética. De ahí que le dijera a Valls lo siguiente:

Hay una cosa que sí quisiera plantear, es ese calificativo de *il miglior fabbro*. La técnica por la técnica se queda en algo simplemente lúdico, si no está al servicio de lo que se quiere decir. A mí no me sirve para nada. (Carvajal, entrevistado por F. Valls, 1995: 179).

A partir de aquí, se comprende, por ejemplo, que para nuestro poeta, contrario a todo *flatus voci*, un recurso tan frecuente y tan básico en poesía como el de la metaforización, al igual que los de los restantes tropos, valga simplemente en cuanto que sirva para cumplir con eficacia una determinada función de intensificación estética, de eufemismo o de vía de comunicación que palie carencias del lenguaje, entre otras, no interesándole la «caza deportiva» de metáforas (Carvajal, 1997b: 40) ni importándole, llegado el caso, el uso de metáforas aparentemente gastadas si llegan a cumplir su finalidad estética y consiguen establecer un eficaz diálogo con la tradición poética, revaluando unos modos poéticos, lo que ocurre sobre todo con las metáforas que emplea para lo sensorial, aunque usa metáforas de mayor novedad, para lo

conceptual. Recordemos en este sentido los versos finales de su citado poema «Servidumbre de paso»:

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.

De igual manera, usa con frecuencia esa suerte de metáfora devaluada que es el símil como un medio constructor básico de la imaginería de sus libros, brazo intelectual-sensible que, en su generalidad, huye del hermetismo, pretendiendo facilitar la comunicación estética de un conocimiento y experiencia de la realidad, poniendo para ello casi siempre en uno de los planos de la comparación el referente de la vida natural en sus más esenciales, desnudas, simples y más próximas –granadinas– formas, lo que le resulta tan grato como eficaz al poeta: la suave brisa, los frutos en el árbol, el transcurrir de un río, una planta que florece, las sucesivas luces del día, los aromas, los rumores y diversos estados del agua, la noche, la luna, los pequeños animales, por citar sólo algunas de ellas presentes en el cancionero *Miradas sobre el agua*, uno de sus libros.

Esto explica también que no sólo se cuide de elegir o desarrollar rítmicamente determinada estructura métrica, sino que trabaje lo que es el *tempo* interior del poema, esto es, su velocidad sonora en función de lo que quiere decir/hacer con el poema (véase Carvajal, 1997b: 28). Proceder de este modo, por otra parte, es consecuencia –así ha sido explicado por Lanz a pro-

pósito de *De un capricho celeste* (Lanz, 1994: 174)– de la vinculación que el poeta mantiene con el mundo de la música y más concretamente con el ansia de representar en el texto, según la tradición pitagórica y los ecos modernistas, la música del universo. De igual modo, que trabaje los versos internamente con estructuras paralelísticas, por lo general, trimembres o plurimembres.

Por eso, coexisten usos expresivos de muy diferente proyección y alcance, como el empleo de numerosos arcaísmos (el poema «Corónica angélica» es un vivo ejemplo de ello), de un léxico preciso y raro, riquísimo para nombrar poéticamente la vida natural, e incluso formas verbales desusadas (es el caso del futuro de subjuntivo) junto al de neologismos y otras palabras de escasa o nula tradición poética («Déjame que consiga tu insomnio de taberna, / chófer de los ocasos amansados del vino», los dos primeros versos del soneto «San Gabriel», de *Tigres en el jardín*), esto es, expresiones coloquiales que llenan libros como, por ejemplo, *Siesta en el mirador* en fecundo diálogo con un léxico escogido (véase Celma, 1995: 467; y Prat, 1984): «Vierto de verbo cosmético y bárbaro / lo que aprendí y nunca he olvidado», además de en *Un girasol flotante*, por nombrar al libro más reciente. Resulta también muy frecuente el uso de paralelismos y, en concreto, el de paralelismos cruzados o quiasmos que, en el caso de *Casi una fantasía*, como explicó Prat, se alzan como el mejor medio figurado para testimoniar la tensión de los contenidos. Llama la atención también el uso de adjetivos pareados al modo clásico, es decir, sin pausa interpuesta y sin coma. Son muchos los recursos retórico-expresivos que nuestro poeta emplea, por lo que dar cuenta particular de todos y cada uno de ellos no resulta

posible. En todo caso, no se olvide que éstos están en función instrumental para coadyuvar en la consecución de un efecto significativo del poema (véase la lectura que efectúa Rosa Navarro del poema «Dos cúpulas: Granada», de *Alma región luciente*, 1998: 127-132, sirviéndose del análisis retórico). Por eso, el uso de las aliteraciones presentes en, por citar un poema en concreto, «La tormenta», perteneciente a *De un capricho celeste*, con la calculada repetición de los fonemas alveolares vibrantes, simple y múltiple, se debe al deseo de provocar el efecto fónico de una tormenta subrayando de este modo la intensa significación del soneto, lo que Lanz ha valorado como una de las cimas de la habilidad formal del poeta granadino (Lanz, 1994: 178). Así viene a ser todo en el caso de nuestro poeta: el empleo de personificaciones o prosopopeyas magistrales (un ejemplo cabal lo constituyen los poemas de *La presencia lejana*, en los que el poeta *dialoga* con la Alhambra) o el sabio uso de las interrogaciones retóricas (repárese en la contundente pregunta del poema «Ciudades de provincia») o el de la enálage (el poema «Cantar de amigo», de *Servidumbre de paso*, alcanza su mayor intensidad con el cambio de función morfosintáctica de los adjetivos finales de estos versos, pues al funcionar como adjetivos adverbiales están indicando significativamente el modo cómo se encuentra el amigo en la orilla del mar: *tranquilo* y *callado*, esto es, muerto):

Di, noche, amiga de los oprimidos,
di, noche, hermana de los solidarios,

¿dónde dejaste al que ayer fue mi amigo,
dónde dejaste al que ayer fue mi hermano?

–Verde le dejo junto al mar tranquilo;
joven le dejo junto al mar callado.

No voy a insistir en otros aspectos significativos como la red de símbolos –el agua, en su forma de río sobre todo, el espacio y las criaturas celestes como el ángel, los pájaros, las flores, las ventanas, etcétera–. Tampoco insistiré en la recurrente presencia de las estructuras septenarias en su poesía, cuyo simbolismo resulta tan variado como complejo en nuestra cultura (v. Chicharro, 1994) ni, para terminar, en la serie de desdoblamientos y entrecruzamiento de voces poéticas que, como en la tanda de poemas *Vísperas de Granada* producen un sorprendente efecto dialógico.

ASPECTOS DE LA SIGNIFICACIÓN DE LOS POEMAS

A la hora de abordar algunos aspectos relacionados con la significación de la poesía de Antonio Carvajal, me serviré de lo que al respecto expuse en mi estudio previo a la antología *Una perdida estrella*, dado que la misma obedece sobre todo a un criterio temático, lo que me obligó a prestar atención a una alta muestra de su obra. Para empezar, propuse una ordenación de los poemas en diez secciones temáticas, ordenados éstos internamente de modo cronológico, amparados todos ellos por el título tomado del poema «Una perdida estrella», hermoso homenaje a la poesía de Bécquer, eco verbal de un himno gigante y extraño que el poeta conociera, y a la poesía toda, cuyas palabras reverdecen intertextualmente en el mismo, en el que el poeta emplea el continuado símbolo de la luz para nombrar y salvar al mismo tiempo una superior experiencia estética vivida. 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. Por eso, muestra repetidamente su deseo de que solo viva esta luz –la luz de la poesía– y de que todo sea por ella soportado, una superior manera humana de vivir hondas experiencias estéticas.

Pero, volviendo a los núcleos temáticos, podemos afirmar que el primer grupo de poemas incide significativamente en recurrentes visiones, representaciones y preocupaciones del poeta acerca de su propio medio natural, de su paisaje y de la elemental vida que le rodea, para continuar con la mostración de lo que es un paisaje no menos importante, el interior paisaje de la memoria en el que el poeta escudriña con temblorosa mano lírica. Los poemas que nutren el primer bloque de la antología titulado «De la naturaleza, el paisaje y vida elementales» tienen en común ser fruto no sólo de una primaria alegría vital, la de sentirse vivo, sino que son resultado de una comprensión estética del mundo natural y de un diálogo con él en clave de autenticidad. Por eso, los poemas no crean poéticamente ningún espacio natural mítico, sino que se demoran, a partir de un mundo referencial inmediato al poeta, en nombrar poéticamente una realidad, una realidad por lo demás que Carvajal reconoce en sus más mínimos detalles y capacidad simbólica (así, la diversidad de flores nombradas en el poema «Aparición», en el amarillo simbolismo de los narcisos en el poema así titulado o en el ambiente otoñal en «Otoño ante el sentido»). Esto explica que el poeta preste su atención no pocas veces a las granadinas formas de la vida natural, al paisaje de la vega –el mismo paisaje infantil de Lorca, por ejemplo, en «Vega de Zujaira»–, a sus frutos, a sus

ríos –el Genil en «Ante un río»–, a las impresionantes montañas. Así pues, un simple membrillo será objeto, mediante el recurso de la personificación, la larga andadura de los alejandrinos y la cabal estructura del soneto –«Membrillo», de *Tigres en el jardín*–, de la atención del poeta que ve en él, en su simplicidad, la concreción y anuncio de un mundo natural complejo, de un mundo de materia nutrido a su vez por los cuatro elementos básicos: el agua, el aire, la tierra y el fuego (la luz), los mismos elementos presentes en el poema «Cantarillo» –poéticamente nombrados como «barro», «río», «hogueras» y «brisa»–, los mismos elementos que tanto nos conforman a los seres humanos como a un simple y humilde objeto destinado a saciar nuestra sed. «Cantarillo» es uno de sus sonetos más frescos, a decir del poeta, por la ingenua participación del materialismo elemental presocrático, además de por el alarde retórico de las enumeraciones combinadas con juegos anafóricos, las metáforas, etcétera. Su reacción frente al mundo natural abarca también el lento paso de las estaciones con su tan contundente como extendido simbolismo.

La memoria constituye el eje del siguiente grupo de poemas de la antología, poemas de perfil autobiográfico pertenecientes por lo demás a libros suyos que traspasan el horizonte jubiloso de *Tigres en el jardín*. Son poemas dedicados al emocionado recuerdo del padre, «Noviembre» –poema de *Serenata y navaja*, el menos rupturista del libro a decir del poeta, en el que logra con no poco esfuerzo que la verdad estética traduzca la verdad del sentimiento del patetismo de la soledad filial (Carvajal, 1997c: 41)–, y de la madre «Salmos, 3»; del peregrinaje vital de su infancia en los poemas 2 y 3 de «Páginas incompletas de mi historia social» y del encuentro del adulto con el recuerdo

del niño que fue a partir de la evocación de estirpe proustiana suscitada por una mancha de color en la mano. Son poemas dedicados a tomar conciencia de las asistencias que nutren su memoria literaria y vivifican su quehacer poético como en «Caballeros de espuma» o a evocar recuerdos de tintes machadianos, con su proyección futura, en «Testimonio de invierno».

En no pocos de sus poemas, Antonio Carvajal 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 incluso 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. En este sentido, la sección se abre con tres sonetos de *Sitio de ballesteros* de espléndida factura petrarquista, en los que el sujeto poemático reflexiona con humana desnudez y en soledad sobre la vida y su sentido, sobre sus 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. Precisamente, un intertextual canto de la vida que se inaugura con la mañana constituye la oda «Carne de espejo ofrece la mañana» (v. López, 1989: 221-223), ejemplo de fusión vivificadora de la tradición áurea gongorina en metro, léxico y sintaxis con la visión de la vida inmediata en que se halla el poeta, lo que permite comprender que la misma forme parte del libro *Servidumbre de paso*, paradigma de fecundo diálogo intertextual, como sabemos, al que también pertenece el poema «Para ti, que eres lluvia», letrilla-dedicatoria de ecos elegiacos escrita en memoria de Ignacio Prat.

«Secuencia del sentido», una sextina, es una invitación a vivir intensamente con los cinco sentidos

las experiencias inmediatas, para lo que establece en cada una de las estrofas todo un programa de acción vital para cada sentido respectivo. Este tono de profundo amor a la vida en sus manifestaciones más simples y materiales se continúa, pues, en no escasos poemas suyos. No otra lección se desprende de la lectura de «Instrucciones para estar como una rosa», poema que surge a partir de la observación de una fotografía de una rosa cortada del fotógrafo Francisco Fernández, llegando a constituirse en un pequeño tratado poético de felicidad cotidiana en compartida amistad con el contrapunto de la sensación de radical soledad y de la necesidad de la creación poética.

Ahora bien, 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: por la brutal certeza de la muerte, la gran cuestión y tema de toda literatura. Esto explica el tono angustiado del soneto «Y abriré, como siempre, la ventana», así como que recurra no sólo al empleo de un intertexto juanramoniano, sino al de la idea básica del famoso poema «El viaje definitivo». Se comprende, por otra parte, la latente desesperanza que fluye por el poema todo titulado «Del viento en los jazmines», poema liminar del libro del mismo título, ante la certeza de la muerte del amigo –la muerte de Ignacio Prat en plena madurez impactó al poeta–, de su ausencia definitiva y la imposibilidad de que pueda oír el rumor del viento en los jazmines, lo que es signo al mismo tiempo de su pasión por la vida (v. López, 1989). Por su parte, «Glosa» es un soneto de *Noticia de setiembre* en el

que el sujeto poemático se pregunta por los efectos del paso del tiempo y por el sentido de la pena. «Señor y perro», poema de título pictórico en dos extensas partes, es ciertamente, según Antonio Carvajal (1994b: 11), «un poema desolado con citas expresas o camufladas del *Libro de Job* traducido por Fray Luis de León y recuerdos del García Lorca más triste». Es una poética reflexión desnuda acerca de la miserable naturaleza y condición humanas. El yo poético reacciona vivamente al ver a un viejo definitivamente vencido con un perro pequeño entre los pies que, con idéntica mirada, dirigen sus ojos al transeúnte que, para combatir tal grado de turbación, imagina a otro señor, éste joven, y a otro perro, éste feliz, imagen que le resulta difícil mantener ante el recuerdo imborrable y constante de aquella doble y en esencia única mirada, mirada que le adelanta su porvenir de hombre desolado y vencido. La segunda parte, no menos desoladora que la anterior, en la que el transeúnte es adoptado por un perro que lo sigue sabedor de su radical soledad, es una estremecedora reflexión poética sobre la radical soledad del ser humano, al que no le sirven los amigos de ocasión ni mirar hacia un cielo negado. En este mismo sentido, «Rimas de Santafé, 1», por ejemplo, es un desolado poema en el que el sujeto poético se mira especularmente en un oscuro ancho río –el Danubio le sirvió de referente– al modo damasiano de «A un río le llamaban Carlos». En el soneto «Elegías, 5», el poeta palpa en su madurez creadora el paso del tiempo y sus estragos, empleando una grave red de símbolos.

Pero el hecho de vivir, aparte de otros ecos discursivos, provoca algo tan al mismo tiempo único como común de escudriñar poéticamente en el sentido de

la existencia y de sus límites y, en consecuencia, en su proyección tras la muerte, mostrando su «afán de durar», lo que lleva al poeta a preguntarse por la divinidad e incluso a interpelarla directamente, obteniendo como toda respuesta un inmenso y azul silencio celeste. En algunos de sus poemas cobra gran importancia el empleo de toda la simbología celeste que la cultura religiosa católica le ha proporcionado al poeta, lo que llena su poesía de elementos simbólicos como el del ángel, arcángeles y demás criaturas del cielo que habitan tan simbólico espacio, *extravagante jerarquía* gracianesca, lo que está en el origen del título de su conocido libro de libros, tal como ha sabido ver Ordovás (1996: 6). Repárese, por ejemplo, en el complejísimo soneto «Teoría» (v. Valverde, 1986), que es fruto del deseo de celebrar el nacimiento de un niño, un ángel, como suele decirse, cuyo nombre reza en la dedicatoria, plantea en los dos primeros cuartetos la teoría de las esferas angélicas basándose en Santo Tomás, aunque contradiciéndolo para su superior propósito poético, por lo que distingue la esfera de los ángeles buenos, la esfera inversa de los ángeles malos, si bien por voluntad divina, y la de los hombres con su cuerpo y su alma. Esta poética explicación *teórica* se rompe al haber nacido un niño-ángel que viene a instaurar una nueva jerarquía: la integrada por un espíritu no alado y por una materia o cuerpo destinada a mayor vida, al vuelo, plena de esperanza y de alegría en su infantil pureza.

En el poema que comienza con el verso «Capaz de Dios se dijo que es el hombre», iniciada con el paratexto «Patio de los arrayanes. Alhambra», el poeta repara en el rectangular estanque o alberca central del patio –«que es trasunto del cielo y no mentira», dirá en un verso– para plantear paradójicamente,

en un recinto que repite en sus paredes el nombre de Dios incansablemente y que fue habitado por un hombre que soñó recibir el poder de su divinidad, su radical silencio.

Los sonetos «Salmos, 4» y «Tengo sed» pertenecen a *Miradas sobre el agua*. En el primero, el sujeto poemático interpela directamente a Dios para decirle que, habiéndolo necesitado, no lo ha encontrado en ningún sitio, por lo que deduce que es el resultado o fabricación de una humana necesidad. El segundo pertenece a la sección «Paráfrasis de las Siete Palabras de Cristo en la Cruz», constituyendo una glosa de la quinta palabra que toma por título, «Tengo sed», en la que plantea desgarradamente, en su pulcritud formal –la estructura paralelística del texto, las dos partes en que se divide, coincidentes con los cuartetos y tercetos, el ritmo *in crescendo*, etc.– la contradicción que surge del deseo o sed de trascendencia y de la conciencia de que nada hay fuera de la vida misma, esto es, conciencia de la inanidad celeste. El poeta emplea en su agnosticismo los materiales de la tradición cristiana, humanizando hasta el extremo, al modo machadiano, la figura de Cristo que, agonizante en la cruz, palpa su humana y definitiva soledad ante la muerte, para lo que usa el macrosímbolo del agua para referirse a la trascendencia, agua que ni siquiera está presente en el cuerpo de ese hombre crucificado, pues se ha quedado ya sin lágrimas y la sangre mana de su cuerpo.

«En la Asunción», un poema útil, como apuntaba Carlos Villarreal, al menos en su primer e inmediato destino: ser leído para cerrar un sermón en una misa, construye intertextualmente con textos bíblicos y devocionales que terminan por presentar dos contrapuestas imágenes poéticas de una divinidad, la

Virgen, sólo nombrada con el sustantivo 'madre' en todo el poema, siendo esta imagen humanizada de la misma, la imagen de una madre fuente de paz y esperanza, la que prefiere el poeta.

«Salmos del peregrino» es un poema en el que, lejos de cantar alabanzas a la divinidad, el poeta plantea con eficacísimo desgarramiento textual la inexistencia de Dios, estrella ausente, y el proceso de su búsqueda y entrega por parte del peregrino, estrella errante, solo finalmente en medio de la noche.

Otra inquietud humana es, sin más justificación ni comentario alguno por nuestra parte, la del amor, vía de humana salvación. Así pues, el amor que se posee, se añora o desaparece, el amor-pasión, el amor-amistad, el desamor o el hueco que deja su ausencia pueblan masivamente en su matizada diversidad la poesía de Antonio Carvajal, lo que viene a ser signo de una constante en su poesía al tiempo que nos habla de que el hecho de ocuparse poéticamente de él, es el modo que el poeta emplea para entenderlo esencialmente. Su presencia en *Tigres en el jardín* es muy alta. Así «Anunciación de la carne», perteneciente al igual que el titulado «San Miguel» a la primera sección de dicho libro «Retablo con imágenes de arcángeles», tiene su núcleo significativo en el recuerdo del sujeto poético del descubrimiento de la aptitud de su cuerpo para el amor en el amanecer del día y en el amanecer simbólico de la adolescencia. Por su parte, en «San Miguel» el poeta simboliza el amor en este arcángel en su doble vertiente antitética del amor como agresión –espada de dos filos– que busca su complemento en otro yo, irreductible en su identidad, y del amor como dulzura –boca de dos labios– más poderoso que el primero al reconocérsele a la palabra el poder de

convicción capaz de vencer al hombre quebrando su irreductibilidad (v. Valverde, 1986). El amor alcanza, en su dimensión erótica, un simbolismo de mayor alcance en «Pasión» o «Sierpe profana» o como triunfo sobre la muerte en «Poemas de Valparaíso, XV»; también, el amor como joya trabajada, como cuidada labor humana siempre en peligro en «Engastado diamante»; o el amor como total entrega y absoluta dependencia del ser amado en el poema «*Es el pagaros gloria tan subida*», mudanza sobre un tema de Soto de Rojas perteneciente a *Servidumbre de paso*, al igual que pertenece a este libro el poema «O no suspires por su nombre», en el que amor es tratado en sus efectos contradictorios según la tradición áurea. En «Capricho», perteneciente a *De un capricho celeste*, el amor se presenta como superior elemento de salvación humana una vez perdido el paraíso por un capricho celeste y en el soneto «A veces el amor tiene caricias» se define positiva y negativamente en su elementalidad. A veces, el amor es sentido negativamente al vivir estrechamente una experiencia ajena, como ocurre en «Correspondencia, 5» o palpa el poeta, en plena soledad, su ausencia como en «Nevando está en la sierra de María». Por su parte, «El deseo es un agua» es un extenso poema de madurez y tono grave, de insólita fuerza desgarradora, en el que el sujeto poético va desgranando meditaciones sucesivas en torno a ese movimiento enérgico de la voluntad no cumplida orientada hacia la posesión o el disfrute. El poeta se ve arrastrado a ciertas perplejas honduras en las que se mezclan contradictoriamente el nutricio espacio del deseo que en su fluir todo lo llena –el luisiano «alma región luciente» o el espacio celeste que nos nutre no es sino un intertexto que el poeta

usa para nombrar con él el espacio del deseo que todo lo guía– y su relación con lo real.

De lo hasta aquí expuesto, puede deducirse que los núcleos temáticos no son en realidad numerosos. Antes al contrario, parecerían resultar escasos si nos dejáramos calar por la afición taxonómica de la tematología tradicional. Pero no es ése nuestro caso, máxime cuando operamos casi siempre con poemas líricos. Pues bien, si en esta ocasión hacemos nuestro el razonamiento de Antonio Carvajal y aceptamos que un poema se escribe, entre otras finalidades, para entender lo que nos dicen las cosas esenciales, siendo éstas en el caso del poema lírico muy pocas, de lo que la poesía termina hablando es del «amor y desamor, la vida y la muerte, el hombre y el paisaje. Y poco más» (Carvajal, 1995b: 7). Así es en efecto en el caso de su poesía: la naturaleza y el rostro de su paisaje, la vida y la muerte, el amor y el desamor y las trascendentes cuestiones esenciales más de todo punto inexcusables.

Ahora bien, podemos preguntarnos, en qué consiste ese «y poco más». La respuesta no se hace esperar: el propio discurso de la poesía y su autorreferencialidad, de lo que hemos tratado en el capítulo tercero; las bellas artes –no se olvide la dimensión cultural de esta poesía–; la dimensión social de la vida humana o la vida humana en su proyección social, una preocupación no menor del poeta; y el envolvente espacio de la ciudad, además de la memoria histórica.

Referencias bibliográficas

- ACUYO, Francisco (2003), «El tiempo en la palabra: Teoría del tiempo poético. Apuntes sobre *Metáfora de las huellas, estudios de métrica*, de Antonio Carvajal», *Jizo de Humanidades*, 1, pp. 69-83.
- ALLAIN-CASTRILLO, Monique (1995), *Paul Valéry y el mundo hispánico* (Prólogo de Carlos Bousoño; epílogo de José Hierro), Madrid, Gredos.
- ALMELA BOIX, Margarita (1989), «Retablo con imágenes de arcángeles, de Antonio Carvajal, veinte años después», *Epos. Revista de filología*, 5, enero, pp. 253-270.
- ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Concepción (2013), «Introducción. Cuerpo lento del tiempo. La poesía de Antonio Carvajal», en CARVAJAL, Antonio (2013), *Cuerpo lento del tiempo. Antología*, Sevilla, Point de Lunettes, pp. 7-66.
- BALLESTEROS, Rafael (1969), «Antonio Carvajal: Tigres en el jardín», *Si la píldora bien supiera no la doraran por defuera. Revista exterior de poesía hispana*, año II, 5, enero-abril.
- BLESA, Túa (2012), «Dos citas juanramonianas en la crítica de Ignacio Prat», *Barataria*, 33, junio-diciembre, p. 15.
- CALVO REVILLA, Ana (2013), «Fray Luis de León en Antonio Carvajal: *Emulatio* en “Dos cúpulas: Granada”», en CHICHARRO, Antonio y SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (eds.) (2013), pp. 59-66.
- CARVAJAL, Antonio (1965), [«Mirarse en Dios, volcado en la mirada,»], en *Once poemas granadinos en el Centenario de Ganivet*, Granada, Casa de América, Instituto de Cultura Hispánica.
- (1967), «Tres poemas a luces diferentes», *Ínsula*, 246, mayo.
- (1968), *Tigres en el jardín*. Madrid, Ciencia Nueva, col. El Bardo.
- (1969a), «Del lado de la vida», en *Homenaje al Che Guevara*, La Habana.
- (1973), *Serenata y navaja*. Barcelona, Saturno, col. El Bardo.
- (1975), *Casi una fantasía*, Granada, Universidad de Granada, col. Silene.
- (1979), *Siesta en el mirador*, San Sebastián, Ediciones Vascas, col. Ancia.

-
- (1981a), *Sitio de ballesteros*, Madrid, Francisco Rivas, La Ventura.
- (1982a), *Servidumbre de paso*, Sevilla, Calle del Aire.
- (1982b), «[Te hizo el alba cuatralbo de galeras]», *TRAMES. Poesía*, o, mayo, p. 7. Número de homenaje a Rafael Alberti: «18 poemas en Granada para Rafael Alberti» (Ilustraciones de Manuel Ángeles Ortiz).
- (1983a), *Extravagante jerarquía (1968-1981)* (Epílogo de Ignacio Prat), Madrid, Hiperión.
- (1983b), *Sol que se alude*, en *Extravagante jerarquía (1968-1981)* (Epílogo de Ignacio Prat), Madrid, Hiperión, pp. 231-260.
- (1984a), *Del viento en los jazmines (1982-1984)*, Madrid, Hiperión.
- (1984b), *Noticia de setiembre*, Córdoba, Antorcha de Paja.
- (1988), *De un capricho celeste* (Notas de Carlos Villarreal), Madrid, Hiperión.
- (1990), *Testimonio de invierno*, Madrid, Hiperión.
- (1991), *Poemas de Granada* (Presentación de Antonio Jara Andréu), Granada, Ayuntamiento de Granada.
- (1992), *Silvestra de sextinas*, Madrid, Hiperión, col. Los cuadernos de la Librería.
- (1993), *Miradas sobre el agua*, Madrid, Hiperión.
- (1994a), *Rapsodia andalusa. Antología di liriche scelte* (Tradotte e curate da Rosario Trovato; introduzione di Tito Furnari), S. Maria di Licodia, Il Fauno.
- (1994b), *Ciudades de provincia*, Jaén, Diputación Provincial.
- (1995a), *De métrica expresiva frente a métrica mecánica (Ensayo de aplicación de la teorías de Miguel Agustín Príncipe)*, Granada, Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, Universidad de Granada.
- (1995b), «Glosas» [prólogo], en JUÁREZ, Rafael, *Aulaña (1992-1995)*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, pp. 5-12.
- (1996a), *Raso milena y perla*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- (1996b), *La florida del ángel*, Montilla, Aula Poética Inca Garcilaso.
- (1997a), *Alma región luciente* (Prólogo de José Antonio Muñoz Rojas), Madrid, Hiperión.
- (1997b), «Antonio Carvajal», *El Ciervo*, diciembre.
- (1997c), «Imagen de la luz», *Extramuros. Revista Literaria*, núms. 5-6, marzo, p. 79.

-
- (1997d). «Entrevistas, Antonio Carvajal», por Belén Juárez y Pedro Enríquez. *Ficciones. Revista de Letras*, 2.^a Época, Primavera, 4-11.
- (1998b), *El deseo es un agua* (= *O desejo é uma água*) (Traducción al portugués de Zetho Cunha Gonçalves; serigrafías y dibujos de Antonio Jiménez), Lisboa, Prates.
- (1999), *Una perdida estrella* (*Antología*) (Selección, edición y estudio previo de Antonio Chicharro), Madrid, Hiperión.
- (2001a). *Tigres en el jardín seguido de Casi una fantasía*. Madrid, Hiperión.
- (2001b), «Carta gratulatoria a José María Castellet», en Eduardo A. Salas Romo (ed.), *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet*, Barcelona, Península, pp. 17-24.
- (2001d), «Algunas consideraciones sobre métrica española», en GARCÍA BRIZ, Micaela (ed.) (2001), *Actas del VI Simposio Regional de Actualización Científica y Didáctica de la Lengua Española y Literatura: «Bases lingüísticas y literarias de la enseñanza entre dos siglos»* (Jaén, 16-19 de marzo de 2000), Jaén, Asociación Andaluza de Profesores de Español «Elio Antonio de Nebrija», Diputación Provincial de Jaén, pp. 43-56.
- (2002a), *Metáfora de las huellas* (*Estudios de métrica*), Granada, Método, Jizo de Literatura Contemporánea.
- (2002b), «Una reflexión sobre la poesía», *Extramuros. Revista Literaria*, 25, Año VII, marzo.
- (2003), *El corazón y el lúgano* (*Antología plural*) (Edición, coordinación, introducción y bibliografía de Antonio Chicharro), Granada, Universidad de Granada.
- (2004a), *Los pasos evocados*, Madrid, Hiperión.
- (2004b), «Propósitos poéticos», en *Antonio Carvajal*, Madrid, Fundación March.
- (2004c), *Diapasón de Epicuro* (Selección e introducción de Juan Carlos Fernández Serrato), Huelva, Fundación El Monte, Cuadernos literarios La Placeta.
- (2005a), *Si proche de Grenade. Édition bilingue* (Traduit de l'espagnol avec la participation de Claude Couffon, sur une idée originale d'Adélaïde de Chatellus, en collaboration avec Joëlle Guatelli-Tedeschi; préface par Adélaïde de Chatellus; postfaces par Joëlle Guatelli-Tedeschi et Claude Couffon), Paris, Seghers.
- (2006), *La cadencia en el verso. Discurso pronunciado por el Ilmo. Sr. Don Antonio Carvajal Milena en su recepción pública*

- y contestación de la Ilma. Sra. Doña Julia Olivares Barrero. Acto celebrado en el Paraninfo de la Universidad de Granada el día 11 de diciembre de 2006.* Granada, Academia de Buenas Letras de Granada.
- (2007), *Costumbre sana (2005-2006)* (Selección e introducción por Dionisio Pérez Venegas), Salobreña, Alhulia, Mirto Academia.
- (2009), *Vuelta de paseo. Artículos de periódico (1990-2003)* (Selección e introducción de Manuel García), Sevilla, Point de Lunettes.
- (2010), *Del condestable cielo* (Estudio preliminar de Antonio Chicharro), Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, Diputación Provincial de Jaén, 2010, pp. XLXI+96.
- (2011a), *Pequeña patria huída*, Valladolid, Diputación de Valladolid, Ámbito.
- (2011b), *Un girasol flotante* (Introducción de José Manuel Ruiz Martínez), Oviedo, KRK.
- (2013a), *Sol que se alude seguido de otros poemas afines y Cuaderno de Castilla*, Málaga, Diputación Provincial.
- (2013b), *Cuerpo lento del tiempo. Antología* (Selección de poemas e introducción de Concepción Argente del Castillo Ocaña), Sevilla, Point de Lunettes.
- (2015), *El fuego en mi poder*, Madrid, Hiperión.
- CASTELLET, José. M.^a (1970), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Seix-Barral; Barcelona, Península, 2001 [incluye Apéndice Documental].
- CELMA VALERO, María Pilar (1995), «Antonio Carvajal», en CELMA VALERO, M.^a Pilar (coord.), *Mundo abreviado. Lectura de poetas españoles contemporáneos*, Valladolid, Ámbito, pp. 455-474.
- (2003), «*Tigres en el jardín*» [selección y estudio], en CARVAJAL, Antonio (2003), pp. 29-44.
- CHIAPPINI, Gaetano (1993), «Tres poetas sobre un poeta (Antonio Carvajal, José Agustín Goytisolo y Luis Antonio de Villena sobre Antonio Machado)», en ISSOREL, Jacques (ed.), *Machadianas*, Perpignan, Université de Perpignan, Marges, 12, pp. 37-50.
- CHICHARRO, Antonio (1994), «Siete veces siete (acerca de la poesía última de Antonio Carvajal)», *Zurgai (Euskal Herriko Olerkiaren Aldizkaria/Poetas por su Pueblo)*, Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao, diciembre, número especial «Poesía Andaluza», pp. 14-19.

-
- (1995), «[Nota a] Seis poemas, de Antonio Carvajal», *Revisita Atlántica*, 9, Cádiz, pp. 85-86.
- (1999), «Selección, edición y estudio previo», CARVAJAL, Antonio (1999), *Una perdida estrella (Antología)*, Madrid, Hiperión.
- (2000), «Organización textual métrica y semantización en la poesía de Antonio Carvajal (Aspectos generales)», en SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio, GRANDE ROSALES, M.^a Ángeles y SÁNCHEZ MONTES, M.^a José (eds.) (2000), *Miradas y voces de fin de siglo. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Granada, 15-18 de diciembre de 1998)*, Granada, Asociación Española de Semiótica, pp. 335-341.
- (2002a), «La poética conviviente de Antonio Carvajal», *Studi Ispanici*, 2002 («Poética y poéticas en España e Hispanoamérica»), pp. 207-224. [Versión digital en línea: <http://www.libraweb.net/articoli.php?chiave=200202801&rivista=28>]
- (2002b), «Luces poéticas y ecos antoniomachadianos en la poesía de Antonio Carvajal», en MONTERO PADILLA, Juan y MONTERO REGUERA, Lola (Coords.), *Actas del congreso Internacional sobre Antonio Machado. Vida y obra. Segovia 6, 7 y 8 de abril de 2000*, Segovia, Real Academia de Historia y Arte de San Quirce-Junta de Castilla y León, pp. 181-191.
- (2003), «Edición, coordinación, introducción y bibliografía», en CARVAJAL, Antonio (2003), *El corazón y el lígano (Antología plural)*, Granada, Universidad de Granada.
- (2004), «Introducción a la *muy nueva* poética de Antonio Carvajal», CHICHARRO, Antonio (2004), *Para una historia del pensamiento literario en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 249.257. Anejos de Revista de Literatura, núm. 64.
- (2010), «Estudio preliminar», en CARVAJAL, Antonio (2010), *Del condestable cielo* (Estudio preliminar de Antonio Chicharro), Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, Diputación Provincial de Jaén, 2010, pp. VII-XLXI.
- (2013), «Biografía y cronología esenciales del poeta y profesor Antonio Carvajal», en CHICHARRO, Antonio y SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (eds.) (2013), pp.13-30.
- CHICHARRO, Antonio y SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (eds.) (2013), *Júbilo del corazón. Homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal*, Granada, Editorial Universidad de Granada.

- CIFUENTES ALDUNATE, Claudio (2003), «Con palabra heredada» [selección y estudio], en CARVAJAL, Antonio (2003), pp. 293-301.
- DADSON, Trevor J. (2003), «El arte de glosar: las «mudanzas» de Antonio Carvajal y la tradición barroca andaluza», en DADSON, Trevor J. y FLITTER, Derek W. (eds.) (2003), *La poesía española del siglo XX y la tradición literaria. Artículos presentados en el III Simposio celebrado en Birmingham en marzo de 2001*, Birmingham, The University Of Birmingham, University Press, pp. 125-153.
- DARÍO, Rubén (2004), *Sonetos. De azul a otoño* (Comentados por Antonio Carvajal), Madrid, Hiperión.
- DEHENNIN, Elsa (2003), «Los pasos evocados y Una canción más clara» [selección y estudio], en CARVAJAL, Antonio (2003), pp. 303-326.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1988), *Métrica y Poética. Bases para la Fundamentación de la Métrica en la Teoría Literaria Moderna*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- (1992), «Semiótica de la poesía», en Sánchez Trigueros, Antonio y Valles Calatrava, José R. (1992), *Introducción a la Semiótica*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 73-96.
- (2003), «Estudio preliminar: Notas sobre la métrica de la poesía de Antonio Carvajal», en CARVAJAL, Antonio (2003), pp. 15-27.
- (2003), «Paladear los sonidos», en CHICHARRO, Antonio y SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (eds.) (2013), pp.73-77.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus (1988), *Mediocridad y delirio*, Barcelona, Anagrama, 1991.
- ESPADA, José (1997), «Antonio Carvajal», *Extramuros. Revista Literaria*, núms. 5-6, marzo, pp. 105-107.
- FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos (1997), «Conversación con Antonio Carvajal», *Asi Roithamer*, núm. 5, noviembre, pp. 45-47.
- (2003), «Diapasón de Epicuro» [selección y estudio], en CARVAJAL, Antonio (2003), pp. 327-349.
- FUENTES GARCÍA, José Manuel (2013), «Antonio Carvajal. Bibliografía (Ensayo de una guía descriptiva)», en CHICHARRO, Antonio y SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (eds.) (2013), pp. 241-378.
- GARCÍA, Manuel (1999), «Entrevista a Antonio Carvajal», *Los Papeles Mojados de Río Seco. Revista de Letras*, núm. 1, junio, pp. 32-36.

- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1993), «Miradas sobre el agua. Antonio Carvajal», *ABC Literario*, 12, noviembre, p. 8.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (1992), «Poetas de los sesenta o poetas ¿descolgados? (Notas para una nueva revisión)», *Ínsula*, 543, pp. 7-9.
- GUATELLI-TEDESCHI, Joëlle (2000), *Comme le fruit se fond en jouissance: Fruición de lo francés en Antonio Carvajal* [Tesis doctoral], Granada, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras.
- (2002), *Fruto cierto* (Prólogo de Antonio Sánchez Trigueros), Granada, Fundación Francisco Carvajal.
- (2004), *La poesía de Antonio Carvajal. Consonante respuesta*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- (2013), «La vitalista y sávida «hora francesa» de Antonio Carvajal», en CHICHARRO, Antonio y SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (eds.) (2013), pp. 79-97.
- LANZ RIVERA, Juan José (1994), «La conformación de lo barroco: *De un capricho celeste*, de Antonio Carvajal», en *La llama en el laberinto (Poesía y poética en la generación del 68)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, pp. 173-181.
- LÓPEZ, Ignacio-Javier (1989), «Entre dos lecturas: *Del viento en los jazmines*, de Antonio Carvajal», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIII, 2, pp. 215-229.
- MALCUZYSKI, Pierrette (1994), «El campo conceptual del (neo) barroco (Recorrido histórico y etimológico)», *Criterios*, núm. 32, pp. 131-170.
- MÁRQUEZ, Miguel Ángel (2013), «Acentos contracadentes en *Pequeña patria huida*», en CHICHARRO, Antonio y SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (eds.) (2013), pp. 99-108.
- MARTÍN PARDO, Enrique (1970), *Nueva poesía española*, Madrid, Scorpio.
- (1990), *Nueva poesía española, (1970). Antología consolidada, (1990)*, Madrid, Hiperión.
- MARTÍN VIVALDI, Elena (1969), «Tigres en el jardín, de Antonio Carvajal», *Árbol de fuego*, enero 1969, p. 26.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001), «Final de verso en partícula átona (tradición e innovación métrica en la poesía de Antonio Carvajal)», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 10, pp. 295-311.
- (2003a), «Modulaciones de la lira en la obra de Antonio Carvajal», *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, 1, pp. 183-205.

-
- (2003b), «*Serenata y navaja*» [selección y estudio], en CARVAJAL, Antonio (2003), pp. 45-70.
- (2010), «Encabalgamientos forzados: encabalgamiento léxico y final de verso en partícula átona», en MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2010), *La voz entrecortada de los versos. Nuevos estudios sobre el encabalgamiento*, Barcelona, Davinci, pp. 157-167.
- (2013), «La estrofa sáfica y sus variantes en la poesía de Antonio Carvajal», en CHICHARRO, Antonio y SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (eds.) (2013), pp. 109-125.
- MAS FERRER, Jaime (1993), «Huellas y raíces hernandianas en la poesía de Antonio Carvajal», en ROVIRA, José Carlos (coord.) (1993), *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*, Alicante-Elche-Orihuela, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, t. II, pp. 915-925.
- MERCADO, José (1996), «Informe extravagante para una *Extravagante jerarquía*», *Poesía en el Campus: Antonio Carvajal*, núm. 34, Zaragoza, pp. 12-15.
- (2015), *Piezas de armar* (edición, revisión del texto y notas de José Luis López Bretones. Introducción de Antonio M. Garrido Moraga), Málaga, Diputación Provincial de Málaga.
- MIRÓ, Emilio (1969), «*Tigres en el jardín*» de Antonio Carvajal, *Ínsula*, 270, mayo, p. 6.
- MORENO PEDROSA, Joaquín (2004), «Compromiso social y estética barroca. Algunas notas a la poesía de Antonio Carvajal», en HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio *et alii* (eds.) (2004), *Oratoria y literatura. Actas del IV Seminario Emilio Castelar*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura, Universidad de Cádiz, pp. 145-152.
- (2008), «Algunos ejemplos de influencia modernista en la Generación del 70», *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, 5-6, pp. 157-171.
- (2009), «Poesía y revelación en Antonio Carvajal», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, XII-2, pp. 75-88.
- MUNÁRRIZ, Jesús (2003), «*Sol que se alude*» (Selección y estudio), en CARVAJAL, Antonio (2003), pp. 123-143.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (1998), «Antonio Carvajal: *Alma región luciente*», *Extramuros. Revista Literaria*, núms. 9-10, abril, pp. 139-140.
- ORDOVÁS, Miguel Ángel (1996), «De algunos caprichos celestes», *Poesía en el Campus. Revista oral de poesía*, 34, pp. 3-8.

- ORTIZ, Fernando (1982), «El paraíso y los jardines abiertos para muchos de Antonio Carvajal», en *La estirpe de Bécquer (Una corriente central en la poesía andaluza contemporánea)*, Jerez de la Frontera, Ayuntamiento de Jerez de la Frontera, col. Fin de Siglo, pp. 195-198; Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, 259-263.
- PARAÍSO, Isabel (2013), «*Silvestra de sextinas*, de Antonio Carvajal: proeza y heterodoxia», en CHICHARRO, Antonio y SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (eds.) (2013), pp.155-177.
- PÉREZ VENEGAS, Dionisio (2006), «Leopardi en Carvajal», *Revista de la Sociedad de Estudios Italianistas*, 4, pp. 149-173.
- (2013), «Del taller del poeta (Anotaciones a *Tigres en el jardín*)», en CHICHARRO, Antonio y SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (eds.) (2013), pp. 179-189.
- PÉREZ VENEGAS, Dionisio, GARCÍA, Ricardo y CABRERA MARTOS, José (eds.) (2012), *40⁺⁴ años de Tigres en el jardín. Conmemoración de la publicación del primer libro de poesía de Antonio Carvajal*, Sevilla, Point de Lunettes.
- PIEDRA, Antonio (2005), «Tigres en el jardín», *Quimera. Revista de literatura*, 261, septiembre, pp. 33-38.
- PRAT, Ignacio (1982), «La página negra (Notas para el final de una década)», *Poesía*, 15, verano, 115-122.
- (1983), «Epílogo. Cuatro artículos de Ignacio Prat», en CARVAJAL, Antonio (1983), *Extravagante jerarquía (1968-1981)*, Madrid, Hiperión, pp. 293-307.
- PULIDO TIRADO, Genara (2004), «Surgimiento y consolidación de otra poética de los setenta: sobre *Tigres en el jardín*, de Antonio Carvajal», *Revue Romane*, 39, 2, octubre, pp. 278-295.
- REVISTA *Jizo de humanidades* (2008), año III, 6-7, primavera-verano [«Ignacio Prat»].
- RUIZ MARTÍNEZ, José Manuel (2011), «Introducción», en CARVAJAL, Antonio (2011), *Un girasol flotante*, Oviedo, KRK, pp. 9-19.
- (2013), «La reflexión poética sobre la literatura y las artes en *Un girasol flotante*, de Antonio Carvajal», en CHICHARRO, Antonio y SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (eds.) (2013), pp. 213-222.
- SÁNCHEZ IBÁÑEZ, José Ángel (1996), «El texto y sus escolios: Bibliografía de Antonio Carvajal», *Poesía en el Campus: Antonio Carvajal*, núm. 34, Zaragoza, pp. 40-45.
- SÁNCHEZ TORRES, Leopoldo (1993), *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (1981), *En la sesión de investidura del poeta granadino Antonio Carvajal Milena como «Doctor Honoris Causa» por la Universidad de Riddle Park (USA)*, Granada, Editorial Don Quijote.
- (2003), «*Siesta en el mirador* [selección y estudio]», en CARVAJAL, Antonio (2003).
- (2013), «Recuperación de una laudatio apócrifa en honor de Antonio Carvajal», en CHICHARRO, Antonio y SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (eds.) (2013), pp. 31-38.
- SANTOS, Dámaso (1969), «Tigres en el jardín», *Pueblo Literario*, suplemento cultural del diario *Pueblo*, pp. 9-11.
- TALENS, Jenaro (1969), «Consideraciones acerca de la poesía de Antonio Carvajal», *Patria*, 20, abril, pp. 8, 10.
- TOBAR, María Luisa (coord.) (1995), «Incontro con il poeta spagnolo Antonio Carvajal», *Atti Accademia Peloritana dei Pericolanti. Classe di Lettere. Filosofia e Belle Arti*, volume LXIX, Messina, pp.167-203.
- TORRES LOZANO, Ana Isabel (2009), *La poesía interartística de Antonio Carvajal. Aproximación a una estética vitalista* [Tesis doctoral codirigida por Antonio Chicharro Chamorro e Ignacio Henares Cuéllar], Granada, Universidad de Granada. [Versión digital en línea: <http://o-hera.ugr.es.adratea.ugr.es/tesisugr/17942068.pdf>, 11/08/2015].
- TORTOSA LINDE, M.^a Dolores (1984), «La huella de Soto de Rojas en un poeta contemporáneo», en *Al ave el vuelo. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Literatura Española, pp. 158-167.
- UMBRAL, Francisco (1969), «Tigres en el jardín, de Antonio Carvajal», *Poesía Española*, 194, pp. 3-5.
- URBANO, Manuel [PÉREZ ORTEGA, Manuel Urbano] (2003), «*Sitio de ballesteros* [selección y estudio]», en CARVAJAL, Antonio (2003), pp. 105-122.
- VALLS, Fernando (1995), «Vida y tradición: la poesía de Antonio Carvajal», *Turia. Revista cultural*, 34 (octubre), pp. 163-188.
- VALVERDE VILLARREAL, Rafael (1986), *Aproximación al ángel en la poesía de Antonio Carvajal* [Memoria de licenciatura], Granada, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (2003), «*De un capricho celeste* [selección y estudio]», en CARVAJAL, Antonio (2003), pp. 177-193.

- VILAS, Manuel (1996), «El poeta Antonio Carvajal, el crítico Ignacio Prat y los nueve novísimos, un episodio de historia literaria», *Poesía en el Campus, Antonio Carvajal*, 34, Zaragoza, pp. 16-24.
- VILLARREAL, Carlos (1986), «Noticia para un itinerario», *Poesía*, 26, pp. 86-88.
- (1988a), «Notas», en Antonio Carvajal, *De un capricho celeste*, Madrid, Hiperión, pp. 81-92.
- (1988b), «*De un capricho celeste*», en Antonio Carvajal, Málaga, Diputación Provincial, Centro Cultural de la Generación del 27.
- (1989), «Nota previa», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, año III, 5, pp. 79-80.

Fulgor de brasa.
La poesía y poética de Antonio Carvajal,
de Antonio Chicharro,
número 59 de la colección
Mirto Academia,
se acabó de imprimir
el día 3 de diciembre de 2015,
en los talleres de Kadmos



