

Fundación Juan March

poética y POESÍA

ANTONIO CARVAJAL

Madrid MMIV



ANTONIO CARVAJAL



Fundación Juan March

Madrid MMIV

Cuadernos publicados:

1. Antonio Colinas
2. Antonio Carvajal

poética y POESÍA

18 y 20 de Mayo de 2004

Edición al cuidado de Antonio Gallego

© Antonio Carvajal

© de esta edición Fundación Juan March

Depósito Legal: M-23234-2004

Imprime: Estudios Gráficos Europeos, S.A.

Preludio para Antonio Carvajal

*L*a nueva actividad cultural que con el rótulo de *Poética y Poesía* comenzamos el pasado mes de febrero continúa ahora con la participación del granadino Antonio Carvajal. Nacido en Albolote en 1943, es Profesor Titular de Métrica en la Universidad de Granada, ciudad a la que ha cantado innumerables veces con palabras y que le ha correspondido con la Medalla al Mérito de la Ciudad de Granada (2001). Tiene también la Medalla de Honor de la muy granadina Fundación Rodríguez-Acosta y otros honores más o menos locales..

Pero si hoy está aquí, honrándonos con su presencia, con su magisterio y con sus poemas, no es por granadino ilustre. Es fácil, a poca facilidad y sensibilidad que se tenga, cantar a Granada, cuyos prodigiosos paisajes vienen siendo pasto de poetas desde hace siglos. Lo difícil es hacer, con esos y otros mimbres, arte que trascienda las fronteras de lo local, que conmueva incluso a quienes no han visto nunca la Alhambra ni el Albaicín. Y, por supuesto, los poemas no granadinos de Antonio Carvajal son mucho más numerosos aún. Su valor fue reconocido muy pronto, y nuestro poeta, con apenas un libro publicado (*Tigres en el jardín*, 1968) ya era incluido un par de años más tarde en la antología de Enrique Martín Pardo titulada *Nueva poesía española*, junto a Pedro Gimferrer, José Luis Jover, Antonio Colinas, Guillermo Carnero y Jaime Siles. En aquel libro, que las recientes generaciones pueden volver a ojear junto a la nueva *Antología consolidada* de la editorial

Hiperión (1990), leímos muchos por vez primera a estos poetas, algunos de ellos incluidos en otra antología del mismo año 1970, la mucho más famosa de los *Nueve novísimos* de Castellet, aunque más desigual, menos coherente. Carvajal no estaba en esta última, pero desde entonces hemos estado esperando los libros que poco a poco, pero sin desmayo, nos ha ido regalando a sus cada vez más fieles lectores. Por uno de ellos, *Testimonio de invierno* (1990), recibió en 1991 el Premio Nacional de la Crítica. Desde entonces, y hasta *Los pasos evocados* que Hiperión ha editado en este mismo 2004, Carvajal ha publicado ocho poemarios más: No podemos quejarnos sus admiradores..

En su segundo libro de poemas, *Serenata y navaja*, publicado como el primero por la prestigiosa colección barcelonesa El Bardo, aunque ya con otra editorial, en 1973, incluyó el poeta, tras una dedicatoria a su amigo Carlos Villarreal, un texto en prosa en el que expresa con suma claridad sus propósitos poéticos: Es un texto que debe gustarle aún, puesto que ha permitido que encabece la Antología plural que la Universidad de Granada le dedicó el año pasado, *El corazón y el lúgano*. No entro ahora ni salgo en la deliciosa disquisición que allí nos plantea Carvajal sobre si el corazón es o no es lúgano, aludiendo a ese pajarillo cantor de nuestra tierra, de plumaje verdiamarillo y canto melodioso, que puede criarse en jaula y suele imitar el canto de otros pájaros como la calandria, el estornino, el pinto, el jilguero o el mirlo. Por si hay algún interesado en la sala, se trata del *carduelis spinus*. Pero me fijo en esta frase que abre el segundo párrafo: “También canta la

razón, desde la cima de los sentidos. He buscado aliar, en estos poemas, la melodía de la voz y la melodía de la idea.”

Ahora, en la conferencia, nos hablará con más calma sobre esta fecunda alianza, clave para entender y para paladear, para escuchar la poesía de Antonio Carvajal. Se trata, en suma, de la persistencia moderna de una vieja idea humanística que recorre transversalmente toda la cultura occidental, desde la bellísima metáfora del sueño de Escipión, que la codifica y nos transmite con éxito ideas aún más antiguas, hasta hoy mismo, como vemos: Y como es una metáfora musical, he aquí su correspondencia en música, detectable tanto en tratados teóricos (Salinas, *De musica libri septem*, Salamanca, 1577) como en poemas (La *Oda* que dedica a Salinas su admirador Fray Luis) o en dedicatorias de música práctica: La música es el *número sonoro*, los *números concordés* de fraile agustino.

¿Cómo puede ser casual que el título del libro que estamos citando, *Serenata y navaja*, nazca de uno de sus poemas, el primero nada menos, subtulado entre corchetes [*Mozart y Salieri*]? Son muchísimas las veces que Carvajal edifica sus poemas sobre estímulos artísticos, como los poetas de su generación: Una pintura, un busto, una ciudad, un poeta que estima y a quien roba algún que otro verso, y no siempre español: “*Das Meer hat seine Perle*, recordaba” es el comienzo de un prodigioso soneto en el que toma tres versos de Heine, evocado “al cruzar el río Genil, ese día con aguas, camino de Santafé”, e incluido en *Miradas sobre el agua* (1993). Pero destacan con especial brillo los de tema musical, aunque pocas

veces se refieran a una música concreta, o incluso a un compositor determinado. ¿Excepción? El poema titulado “Una escena doméstica”, dedicado al viejo poeta Francisco Pino y publicado en libro de título tan schubertiano, *Testimonio de invierno* (1990), que comienza

Oigo a Beethoven –suyas
son estas variaciones para piano
y violoncelo sobre un tema
de Haendel en el *Judas Macabeo*–.

No, no es necesario ser tan preciso, porque Antonio Carvajal tiene de la música, del número sonoro, un concepto más amplio, más abstracto, más sensorial, que nace, sí, de la historia, de la historia de la música y de la historia de las ideas musicales y culturales, pero también de la naturaleza y de sus otras músicas. Pocos poetas tan sensibles a esa música natural de aves, álamos mecidos por el viento, aguas que fluyen y corretean por riachuelos, que harían interminable ahora su mera mención en poemas concretos. Me basta con remitir al posible interesado a la memorable “Oda a la música” dedicada al compositor Juan Alfonso García y publicada en el libro *Sol que se alude* (incluido como inédito en *Extravagante jerarquía*), o al poema sin título que comienza *Nunca saber podría* dedicado al pianista Guillermo González e incluido en *Raso milena y perla* (1996). Allí está claro.

No es extraño, pues, sino que completa muy bien el perfil de Antonio Carvajal, decir que este amor a la música, bien

visible en todos sus poemas –no sólo en los musicales–, es el origen de dos óperas de cámara, *Mariana en sombras*, con música de Alberto García Demestres, estrenada en Granada (2001) y publicada en Sevilla (2002), y *Don Diego de Granada* con música de Zulema de la Cruz. Que en sus actividades como recitador ha acompañado múltiples veces a Guillermo González con las *Iberias* de Albéniz, o a las músicas de Joseph Haydn en las gaditanas *Siete palabras de Cristo en la Cruz*, para cuyas audiciones compuso siete bellísimas *Paráfrasis* publicadas por vez primera en la antología *Poemas de Granada* (1991); y que sobre sus poemas han compuesto músicas el ya mencionado Juan Alfonso García, Antón García Abril, Alberto García Demestres, José García Román, y otros músicos que no se apellidan García.

Hay música, hay ritmo, hay números sonoros en sus poemas, incluso en los títulos de poemas, de secciones, de libros, como ya apuntó Ignacio Prat en un artículo publicado en *Insula*, en diciembre de 1977, sobre el tercer poemario de Antonio Carvajal titulado beethovenianamente *Casi una fantasía*. Hay, además, mucha reflexión, amor al idioma, mucho trabajo, un oficio perfecto. Alguien le llamó “*il miglior fabbro*” de la poesía española contemporánea, y él no lo oculta y lo agradece, pero añade matices en uno de los sonetos incluidos en *Miradas sobre el agua* (1993). El sustantivo italiano admite varias traducciones en español pero la más inesperada es la que elige el aludido: “Quizá de la poesía sea yo el mejor obrero.”

Es, sin embargo en los tercetos cuando este ser que hace un momento nos ha confesado que algo ha herido su alma “antes que poeta, antes que artista, que / domador del vocablo rebelde”, traza un prodigioso autorretrato, con el que termino:

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.

A. G.

Antonio Carvajal
Propósitos poéticos

En una sociedad tan hipócrita como la contemporánea, en la que ser joven no es un estado transitorio y sí un mérito, y en que la vejez no es otro estadio transitorio, sino un baldón, heme aquí sesentón, ya viejo, dispuesto a celebrar las bondades de mi edad y a hacer balance de mi poesía. Agradezco a la Fundación Juan March y, en concreto, a la deferente generosidad de Don Antonio Gallego, su valoración de mi obra que se concreta con mi presencia en este ciclo de poética y poesía. A ellos y a ustedes, que comparten este tiempo conmigo y me conceden el beneficio de su atención, mi agradecimiento sincero.

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*, 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. Pues en efecto, cuanto pueda decir de mi obra no surge de un juicio previo sobre

el ser de la poesía como una sustancia a la que debiera dar forma, sino que brota del frágil análisis de lo ya realizado, una manipulación de esa materia mostrenca que es la palabra común, trabajada para conseguir que entre sus sonidos y los silencios en que se envuelven se manifieste ese caprichoso fenómeno que llamamos poesía.

Y, más, cuando sentí la necesidad de expresar mi mundo, midiendo las palabras, sabía que me instalaba en un mundo de otros, dicho de muchas maneras y con distintas y diversas intenciones. Mi propio entorno personal estaba verbalizado de manera sublime, no sólo por Federico García Lorca –desde la casa de mis padres, en Albolote, se podían ver las choperas que ocultaban a la vista su pueblo natal y el tremendo barranco en el que se le dice enterrado–, sino por Luis de Góngora, Lope de Vega, José Zorrilla, Francisco Villaespesa, Manuel Machado 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, aparte los decires acumulados por fecunda tradición viva en lenguas varias, unas legibles y otras latentes: Tan fascinante como la sinuosa caligrafía árabe de la Alhambra me resulta la indescifrable toponimia granadina. Nombrar acumulados pueblos de mi entorno me ha servido para generar la angustia del vacío intelectual como respuesta a la incomunicación verbal mediante una enálage antes no usada en que los topónimos cumplen distintas e inapropiadas funciones gramaticales, en el poema “Paraleipómene”, y para celebrar los beneficios de la paz, por transitoria que sea, en una paráfrasis

reciente sobre versos de Baquílides. Sé que mi gusto por la toponimia brota del moroso paladeo de modelos previos, suministrados por Miguel de Unamuno y Gabriel Miró, y, por lo mismo, sé que tanto mis intenciones estéticas cuanto sus concreciones y resultados son otros, como sin duda fueron otra la intención y otro el resultado estético obtenido por el anónimo autor de aquel romance fronterizo que comienza:

Caballeros de Moclín,
peones de Colomera

donde se ayuntan el nombre del lugar adonde mi padre me condujo para vivir mi primera y única romería y el del pueblo nativo de mi madre. Sí, me gusta nombrar lugares y paladear el idioma. Como me gusta designar a los destinatarios de mis poemas, hechos sus nombres materia indisoluble de mi palabra, tantas veces en dedicatorias, algunas en títulos, frecuentemente en acrósticos vertebradores del texto, otras veces como un eco –así “Tarpia”, poema estructurado como un juego de variaciones sobre la dedicatoria “a I. Prat”, así “Cantar de amigo”, modulado en el eco suscitado por el apellido del joven Javier Verdejo, asesinado por las fuerzas del orden del desorden pasado–. Aduzco, a modo de ilustración, la primera estrofa de “Paraleipómena”:

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

estos versos de la paráfrasis sobre Baquílides:

Vienen de Ácula y El Turro, Fornes, Cacín y Tajarja,
Agrón, La Zahora, Escúzar, Jayena, Huelma y Alhama,
La Malahá, Dílar, Híjar, Otura, Alhendín y Játar,
El Bermejál, Los Ogíjares, Zafayona y Zafarraya.
Un albardán de Albolote y un albarrán de Molvizar
completan el joven coro con los de Gabia y Cozvíjar;

este fragmento de “Tarpia”:

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

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

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

y el “Cantar de amigo”:

Di, noche, amiga de los oprimidos,
dí, 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.

Pero debo volver sobre los comienzos de mi escritura y declarar, ya, que escribo porque leo: Otero, con su “Ángel fieramente humano” me llevó a Góngora; Hierro, “Con las piedras, con el viento”, me hizo transitar ampliamente por Lope de Vega; todos me remitían a Garcilaso y éste a Virgilio y Horacio. Rápidamente desanduve el camino, cuando con dieciocho años y un día le oí a Carlos Villarreal los versos iniciales de la “Canción a una muchacha muerta” de Vicente Aleixandre. El punto de ironía (admitiré un grado menos, el de socarrón), ya me lo inculcó mi padre con las fábulas de que tanto gustaba, y me lo reforzaron los modelos antes nombrados (Garcilaso, Lope, Góngora) y otros dos poetas que adoro: Cervantes y Valle Inclán. Juiciosa socarronería impuesta por la realidad vivida o, quizá, por la corrección del propio acontecer vital, pues al exquisito neoplatonismo o las delicias verbales del modernismo (creo en Rubén Darío, padre y maestro mágico), siempre opuse unos límites, mis límites, que puedo expresar con autoridad ajena:

Yo le he visto conversar
con los rábanos de Olmedo,
que un amante suele hablar
con las piedras, con el viento.

Evitar la conversación con los rábanos, procurando no confundir la realidad desde la que brota el amor con el sueño en que desemboca el deseo, sin por ello negar la virtud de las piedras y del viento, tales fueron mis límites aceptados. Contra lo que me sublevé desde muy joven fue contra la idea de pecado asociada a la poesía. Educado en un sistema irrespirable de rutina católica en la que pensar por cuenta propia estaba vedado, tuve que soportar la maldición celayesca de la poesía concebida como un lujo cultural y, aún peor, aquello de “nuestros poemas no pueden ser sin pecado un adorno”. ¿Por qué no?, me clamó el alma única que tengo, indivisible e indistinguible del único cuerpo que me hace quien soy. Aun los mismos poetas más sensoriales, entregados a las calideces de junio, no dejaban de tener un regustillo moral ligeramente molesto. 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. “Hagamos, porque es bello, el bien”, nos instó Rubén Darío, elevando a suprema categoría ética la

exigencia estética, coincidiendo, sólo que él transitando por la vía positiva, con el sabio decir popular cuando califica de fea toda mala acción. Para mí, el feísmo voluntario, buscado intencionadamente como fin en sí mismo, es una claudicación ante el mal; el otro feísmo, surgido de la incapacidad técnica del autor, no merece ni siquiera ser mencionado. Pues hay un precepto evangélico que adopté por divisa estética: “Sed perfectos como vuestro padre celestial es perfecto”. Sé que tal mandato traza ante nosotros un horizonte inalcanzable, siempre lejano, a igual distancia entre la parvedad de nuestros actos y la desmesura de nuestro propósito; pero es tan hermoso, consolador y vivificante iniciar el camino del bien que desconozco otra vía para llegar a nosotros mismos, así sea con la última caída. Y sobre esta divisa, la severa advertencia de Vicente Aleixandre: “En poesía, lo que no está bien dicho no está dicho”: decir bien el bien; lo demás es silencio.

De ahí la necesidad de conocimiento, y muy en especial, de las técnicas vicarias del poema. 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. Dicho con glosa a Goethe, si “el genio se reconoce en sus límites”, yo, que me sé muy limitado, procuro aprender los límites de la materia poemática, la usada y consabida palabra, para, en lo que me sea posible, desbordarlos y, así, alcanzar las difusas fronteras de la poesía. No es que yo sea *il miglior fabbro* de la poesía española contemporánea, sino que hay poetas de reconocido talento que son vagos y carecen de técnica. Y he sido y soy muy humilde con mis maestros.

Conocí a Vicente Aleixandre gracias a un soneto que le envié, mediado marzo del felicísimo 1963; cómo sería mi poema que me confundió con no sé quien, un preso antifranquista, entre Hernández y Otero. “¿De dónde sale Vd.?”, me preguntaba en su primera carta. Cuando me vio en persona, ya en setiembre de ese mismo año, nos echamos a reír. En esos meses de intervalo, Carlos Villarreal 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*. Los quemé todos e invertí el proceso: si hasta entonces procuré que mis poemas se parecieran a los modelos que admiraba, pero dejando traslucir mi propia visión del mundo, a partir de *Casi una fantasía* busqué un “dezir” personal donde las transparencias de mis modelos se incorporan como hechos de lengua; si el refrán o la frase hecha pueden nutrir un texto, el verso ajeno, como hecho de lengua –quien mucho lee, algo recuerda–, puede tener el mismo valor, de germen en unos

casos, de bella floración en otros. Pasé de la imitación a la emulación, y aquí me auxilió Góngora: no se trata de evitar lo que hacen otros, sino de hacerlo mejor. Parece que lo he conseguido; la crítica al uso me asigna regularmente una lista de filiaciones que más que en árbol genealógico da en registro de clientes de un hotel de carretera; pero esa misma crítica me atribuye una voz singular.

Como ya he dicho, encontré la singularidad de mi voz en la disciplina del estudio y en la aceptación razonada de los consejos de los mejores. Si un día quemé todo lo que no me sonaba villarrealinamente a mí, otro día me resonaron interiormente las palabras de Aleixandre: “No te ates a una idea previa del poema; si pide vuelo, déjate ir”. Su consejo no pudo ser más oportuno, pues me alcanzó en el momento en que se me extinguía el deslumbramiento que me produjo la *Métrica española*, de Navarro Tomás, que años antes me regaló Elena Martín Vivaldi: “Toma, niño; tú le sacarás a este libro más provecho que yo”. Navarro Tomás, que luego publicó un *Arte del verso*, buscaba la ciencia del metro. Mas la versificación provoca muy extraños fenómenos, de manera que versos correctos suenan mal y otros que no parecen ajustarse a las reglas suenan divinamente; la poesía no parece gustar de presentarse en la manipulación mecánica de las palabras, requiere algunas veces un punto de travesura o transgresión o desafío, sólo dable a quienes íntimamente dominan las reglas, pues sólo desde las reglas podremos valorar la magnitud del desvío. Recuerden la anécdota: Miguel Haynd le llevó a su

hermano José, el gran sabio, una partitura que el maestro leyó con avidez: “Esto es imposible que suene; pero si lo ha escrito Mozart, sonará”. Y sonó; era el Cuarteto de las disonancias. 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 podré 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. He tardado, es cierto, en dejar que la mano tradujera lo que me rondaba por la cabeza; mejor lo hiciera si más hubiere tardado, porque luchar contra hábitos adquiridos durante generaciones en la definición del ritmo del poema no crean que promete mucho bueno ni da los resultados apetecidos. Vayan dos ejemplos: Se confunde el ritmo con el golpeteo de la percusión, se dice que es muy

rítmico el poema sujeto a una acentuación fácilmente perceptible, del tipo:

Tanto bailé con la moza del cura,
tanto bailé que me dio calentura,

y no se dice del todo mal, porque se percibe muy claramente el compás uniforme, agrupadas las sílabas en grupos tónicos iguales; en cambio, se dice que sílabas contiguas acentuadas o que la falta de un acento esperable producen antirritmia; nada más falso: Nótese cómo las tónicas contiguas en el segundo y tercer verso y la falta de acento en el cuarto potencian las ideas contenidas en este cuarteto de Federico García Lorca y se convierten en imágenes del significante, según certera expresión de Dámaso Alonso:

Tengo pena de ser en esta orilla
tronco sin ramas. Y lo que más siento
es no tener la flor, pulpa o arcilla
para el gusano de mi sufrimiento.

Ritmo: despliegue coreográfico de la palabra dicha en el tiempo. Algo así intuyó el maestro sevillano Fernando de Herrera al comentar el tercero de estos versos de la Elegía primera de Garcilaso:

el caro hermano buscas, que solo era
la mitad de tu alma, el cual muriendo,
no quedará ya tu 'alma' entera

que un pensamiento sigue siendo sólo
en la perpetua soledá indivisa.
Horas de entrega dulce, horas de engaño largo y
[luz conforme.
Horas de silenciosa voz adormecida... (etc.)

o, cuando en el poema “Vida”, aprovechó el efecto del silencio combinado con la posición del acento:

¡Vivir, vivir! El sol cruje invisible,
besos o pájaros, tarde o pronto o nunca.

Como los conocía Juan Ramón Jiménez cuando versificó así en su “Lamento de primavera”:

¡Oh, ciego!, ¡oh, sordo!
¡oh, mudo!. Yo
te daba opio,
de daba bro—
muro, té, método,
libro y reloj
¡y estabas hecho
para el amor!

El aprendiz de poeta y el estudiante de métrica que sigo siendo no para de mirar y de admirarse ante esto que los pedantes llaman una “práctica de desvíos”, ni para de sorprenderse ante la pobreza de registros de tanto poeta contemporáneo, más o menos coetáneo, que suelta la manivela del endecasílabo de tres acentos, fijos los de 6^a y

10ª sílabas, acumula adjetivos y comparaciones, y expele cuanto se le viene a la boca hasta completar la tirada mínima de versos exigida en las bases del concurso; si necesita cuatro acentos, expande hacia el alejandrino, sin pensar en los resultados estéticos de dicha expansión (no todos somos Don Jorge Guillén ni sabemos aprovechar la dilatación versal de esta manera:

LOS BUITRES

Aves volaban altas, cielo altísimo.

¿Cómo se llamarán?

—Son buitres, nombre

Siempre siniestro. Cuando ya perciben
Olores, por olfato extraordinario,
De algún muerto, difunto de catástrofe,
Con su rapacidad irresistible,
Sin cesar orientada hacia la muerte,
Buscarán el cadáver delicioso.

Y volando seguían,
y suspensas las alas.)

Así que como soy el autor de un “Arte poética” cuya lección primera es “cuerda y tijera”, con los modelos citados y otros que no es necesario nombrar, he procurado dotar a mis poemas del número suficiente, así para arrancar con impulso solemne:

La majestad imperial del César Carlos
bajo especie de piedra se presenta
como Hércules infante. Así proclama
—superando los siglos, el olvido,
la ignorancia y los cómplices silencios
de quienes se avergüenzan de su historia—
un concepto del mundo y, en el mundo,
la asunción de su ser y su destino;

así, para que el aliento refuerce la expresada vehemencia:

ese cielo que enseñas,
música oscura si ve—
hemente pájaro que al cielo escribe
sus mensajes sombríos;

así, para jugar con la doble etimología, la culta y la popular, y
enriquecer el texto con semas imprevistos:

Bajo del conde—
stable cielo, ciegos
del reverbero de su gloria;

así, para conjurar una cursilada prosaria

¡Oh nube, cuánta calén—
dula en flor espera llu—
via que le niegas tan hu—
raña y avara sabien—
do que es el agua sostén

de la flor y la alegrí-
a de cuerpos y alma ardi-
dos! ¡No celes sol, y col-
ma la sed con unos gol-
pes generosos y flui-
dos de ti!

o sugerir un juego infantil en parque urbano:

Rosas, todas; y no son
la rosa. Todos los tí-
los, no la paz. El jazmi-
nero enlaza su canción
con la cal, con el balcón
pintado de verde. Fue
la dicha posible. ¡Qué
generosa la armoní-
a de flor y fruto y a-
gua clara, tan clara y cla-
ra que sólo canta: “Sí”!

Desliza una nube el vés-
pero por la quieta atmós-
fera sin pájaros; nos
roza la frente y, por pies,
gana una cima leja-
na, país de nieve ba-
jo los opulentos dí-
as que la sed tanto año-
ra. Y dice la tarde: “¡No!”
Y el agua repite: “¡Sí!”

Estos son los que he dado en llamar “versos de cabo doblado”, en contraposición a los famosos “versos de cabo roto” de nuestro buen Cervantes y compañeros de travesuras. Doblar el cabo del verso, pasar su sílaba o sílabas postónicas finales al verso siguiente, se ha venido llamando “encabalgamiento léxico” por unos; por otros, con palabra impronunciable, “tmesis”; el procedimiento, desarrollado por los teóricos franceses del siglo XIX para burlarse de quienes sostenían que la única diferencia real entre el verso y la prosa estribaba en la arbitrariedad de la pausa final delimitadora del verso, digo que el procedimiento es tan viejo como Píndaro e ilustre como Francisco Sánchez el Brocense y Fray Luis de León; Dante aportó el deslazamiento sirremático para las rimas al ojo. Señoras, señores: en poesía está todo inventado y todo por descubrir. Porque estamos siempre en un doble juego: si “a cada idea, su forma”, como demandó nuestro Manuel José Quintana, sabio y maltratado poeta, recordando a Horacio, quien a su vez reclamaba la autoridad de Aristóteles, cada forma consagrada (pensemos en la décima o el soneto) exige su prueba por diversos poetas para acreditar calidad. Pero no caigamos en la falacia de los reglamentistas, de los preceptistas tuertos o miopes: El soneto o la décima no pueden ser los crisoles donde se contraste la pureza y calidad de un poeta; son formas históricas, ambas hasta con fecha de nacimiento casi precisa. Por su lado, el verso libre, nacido de la necesidad de limpiar de escoria verbal los contenidos líricos, se llenó tan pronto de ripios y desmesuras que en algunas malas bocas no se distingue de la peor prosa conversacional. Y disponemos del poema en prosa, tan bien

cultivado, tan disfrutado por algunos como vilipendiado por otros. Tiene el poema en prosa, frente al texto en verso, un juego distinto de melodía y velocidad; suele hablarse de él como dominio del ritmo de pensamiento; decir eso y no decir nada viene a ser lo mismo; pues la inmensa mayoría de los poemas en prosa que conozco no están articulados por un conjunto de ideas trabadas con una sintaxis que responda a una lógica especial y sometidas a la dinámica del concepto; antes bien, dominan los afectos y la sintaxis se acomoda a la producción de enunciados sugestivos en los que suele ser sacrificada la exposición nítida del pensamiento en pro de un patetismo casi siempre convulso y avasallador. Quien quiera probar cuanto digo, relea un soneto cualquiera de Góngora y un poema en prosa de Juan Ramón Jiménez o de Vicente Aleixandre. Por cierto: Góngora es el poeta español que más acentos suele embutir por verso medido; a más acentos, mayor presencia de palabras con plenitud de contenido semántico; a mayor contenido semántico, mayor concepto. En la plenitud semántica, subrayada por juegos de intensidades, reside casi toda la dificultad del maestro cordobés, que exige rigurosa formación; otros problemas se resuelven con un buen diccionario, una buena información.

A lo largo de mis años de escritura poética he tentado muchas formas, de las que he roto bastantes e innovado en no pocas. Tengo fama de versificador apegado a la tradición. Tal fama es injusta y responde a una competencia desleal por parte de algunos poetas que, conscientes de su falta de preparación, tienen que vituperar a quienes trabajamos en serio para

hacerse ellos un cómodo hueco en el canon de la modernidad. Poetas coetáneos míos, considerados magistrales y con sobrado ingenio para otros menesteres, han venido al cabo de los años a dar por donde yo empecé; algunos, con sonetos trapaceros y serventesios al modo rubeniano, me resultan especialmente tristes, por su balanceo entre vacío de ideas y opresiones del corsé métrico; sordos de corazón, como escribió Don Miguel de Unamuno, no pasan de la mera reproducción del chinchín adquirido en lectura irrelevante, en la ejecución mecánica de poemas tomados por modelo y no desentrañados, con la humildad del aprendizaje, en su maravilloso decir.

Les queda el refugio de la metafísica y la cosmovisión. A lo primero no sé si debo contestar a la manera del rocín cervantino: “No puedo estar metafísico porque yo sí como”. A lo segundo, ¿cómo tener una visión inmutable de un mundo tan mudable como el que nos ha sido dado vivir? La memoria que tengo de mí muestra muy a las claras cuánto he mudado: lo mismo que hoy no quepo en el traje de la primera comunión tampoco el mundo que hoy vivo me cabe en los esquemas adquiridos en la infancia. No es que vaya quemando etapas: es que el mundo cambia y exige unas respuestas no menos cambiantes a sus mudanzas. Por aquí, más que por la analogía con determinadas composiciones musicales, creo que cabe explicar mi gusto por las variaciones, las mudanzas, las contrahechuras y las glosas a modo de acercamiento y expresión a unos temas cuya exposición desde un solo punto de vista ya supondría un no

entenderlos, una relación superficial con el mundo y sus incitaciones que me colocaría fuera de él y de mí mismo. Los múltiples puntos de vista quizá también expliquen mi repugnancia a aceptar la poesía lírica como el solo modo de creación mediante la palabra. Admiro la épica, que intenté con *Casi una fantasía*; me encantan las fábulas, me fascina la dramática, me divierten las sátiras malévolas y no atadas a la moral vigente. 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. Cambio de cosmovisión, sí: Cuando escribí *Tigres en el jardín*, el mundo me parecía bien hecho, sabía que el ser humano ha nacido para la muerte y que “el hombre, en muriendo, se acabó”, como se lee en Job, capítulo XIV, pero ese horizonte de muerte le daba a la vida un fulgor más rápido y gozoso en los momentos de plenitud. Hoy la muerte ajena –la propia no me preocupa– se me ofrece como una carnicería sin sentido, como un acto supremo de desprecio al prójimo, como una vejación anuladora de todo valor positivo; sin embargo, sigo en mi tarea de elaborar belleza con la palabra y de exaltar la belleza creada por mis semejantes, porque no podemos dejarles a las generaciones futuras la herencia tristísima del terror y la

explotación y la degradación física y moral en que estamos ahora instalados. De todos mis anhelos de juventud, uno persiste: Un día leí que Clemenceau propuso adquirir el conjunto de todas las “ninfeas” de Monet, que se ofrecería al pueblo francés como bálsamo para las heridas que sufrió en la Gran Guerra europea. El arte puro no como olvido del mundo sino como solución para sus males: ésa es la gran tarea, ésa es mi gran tarea: dar a los demás lo mejor de mí mismo de la mejor manera que sé hacerlo. Si vale poco, si mi poesía no logra la rara virtud de fundar una esperanza, una alegría, un consuelo, una certeza vital en algún corazón fraterno, sepan que se deberá a mi falta de talento, no a miseria moral o a nolandad en mi entrega.

Otura (Granada), Marzo del 2004

Selección de poemas

(Todos los textos seleccionados son inéditos en libro)

A RBOLES

El mineral oscuro,
felicísima el agua,
tensan los recios músculos
del tronco y de las ramas.
Suavísimos los aires
—almas a luz más limpia—
en verde esbelto se abren
a flor, nido y delicia.
Más altos, más subidos
a más subida gloria,
desnudos en los silbos,
la extrema estrella rozan.

*F*LORES DEL NORTE

Tersísima Teresa: Son las flores duraderas en Bremen y tardías; no temen ni el transcurso de los días ni el aire seco ni del sol rigores.

Generosas de pétalos, de olores son algo avaras: Tilos y petunias se dan enteros; mas las alegrías y las celindas y las rosas, pobres

o nulas de fragancia... La fragancia de esta hermosa ciudad es de otra suerte: Huele a riqueza bien administrada.

Si tú me acompañaras, esta estancia mía, tan breve, rica fuera y fuerte con tu expansión de rosa soleada.

A GONZALO MARTÍN CALERO

Clarísimo Gonzalo:

Lo que distingue al genio
no es inventar vacíos ni pronunciar la nada.
Es sorprender la luz no surgida y prenderla,
generosa cautiva, para engendrar la forma.

Como sopla el espíritu sin concreción alguna
y alguien, alerta el alma, fija su melodía
y resuelve la duda, la sombra, la ignorancia,
sobre una disonancia que engendra un nuevo acorde.

Como un trazo levísimo –tal vez hoja de hierba–
brota para que fije sus ámbitos el aire:
Allí la luz respira como color o música.

Es fruto del trabajo, pero es un don gracioso.
Cuida la débil brizna que la viola insinúa
como el paso de un ángel que busca a su elegido.

CANCIÓN DE UN ALTO GOZO

¿De qué sombra surgiste
tú, la palabra sola
que no llenó mi vida
de una esperanza? ¿Cómo
latiste, que mi pulso
no respondió? ¿De cuántos
silencios te nutrías?
Como flagelo o como llaga hubiera
percibido tu estar sobre mi lengua
momentos antes, cuando el sol nutría
su luz de olvido, su presencia de alas;
pero tu impulso súbito
ni amanecer ni sorprendido brote
pudiera señalar sobre mi pecho.

Tranquilo son sobre la luz tranquila,
me llenaste de ti, me recogiste
dentro de mí, como las nubes últimas
el sol recogen y lo extienden púrpura
en un cielo confuso, el horizonte
velo final sin soledad ni hastío.

En estas horas, dones
postreros de una dicha

que conformar no supe pero consta
como canción, como acunado gozo
donde el placer se alcanza
y es llamarada lenta si segura
de una brasa más prieta
que el fruto aquél dorado, consumido
con fruición, pero pronto devorado,
quiero guardarte en mí, no pronunciarte,
no darte a los demás como triunfo.
Comprende mi silencio,
único nombre que me cabe dentro
con igual plenitud que la ebriedad.

S EGUIDILLAS DIEZMAS

A José Luis Vidal

1.- *Primera seguidilla diezma.*

Con los soles recientes
me da la viña
los ojos sonrientes
de aquella niña
que lleva entre los dientes
zumo de sueño.
Zumo de sueño, dueño
de mi delirio.
Y yo le ofrezco un lirio
lento y sedeño.

2.- *Segunda seguidilla diezma.*

Con la mar fatigada,
cansado el día,
mi corazón, te pones
rojo de olvido.
Horizontes y nada:
Toda alegría
se me disuelve en sonos

de mar perdido.
Y esta lenta esperanza
que no me alcanza...

3 y 4: *Variaciones de tono*

Con la mar fatigada,
cansado el día,
ay, corazón, te pones,
rojo de olvido.
Horizontes y nada:
Toda alegría
se me disuelve en sonos
de mar perdido
y en la lenta esperanza
que no me alcanza.

Con la mar fatigada,
cansado el día,
mi corazón te pones
rojo de olvido.
Horizontes y nada:
Toda alegría
se me disuelve en sonos
de mar perdido.
...Y esta lenta esperanza
que no me alcanza.

SOLUCIÓN DEL CARMÍN

A veces un clamor, a veces nada.

Clama una gota de sangre, negada,
Anegada de lluvias o rocío:
Reclama luz y se le entrega un frío
Musgo de niebla entre la piedra helada.

Expande soledad, expande cada
Látigo de las nubes un desvío.

Otro silencio manará del río:
Tiene un clamor, si no un rencor, la nada.

Roto desde su brollador de vena,
El carmín de la gota se deshace,
Niebla también donde la rosa gime.

Amargo fue, mas delicado nace
De paladar de lluvia o de azucena
Otro carmín que la esperanza exprime.

T RINITARIA

A Joëlle Guatelli Tedeschi

He aquí la bella flor que desmiente mi invierno como
[imagen de muerte,
abierta en la luz fría, frente a la nieve hostil, junto a los
[lirios tímidos
que en las herrizas vírgenes proclaman agrupados el vigor
[de la vida.

Un discreto perfume, nunca el de la nostalgia, nunca
[el de los deseos,
sino el constante aroma de las hojas tenaces con su verdor,
[me acepta
con mi espeso ropaje de ceniza y de humos y mi opaco
[latido.

Cautivo de su ofrenda, su tersura, su brillo, su vigor, su
[gallarda
vinculación al aire, vigilo. Ahora la riego, de la escarcha
[la cubro,
me cubro con sus pétalos, con su mano piadosa que me
[tiñe de aurora.

*P*ATIO DE LA ACEQUIA

Vi tu rostro en las aguas,
vi en las aguas tu cuerpo
y en cada flor te vi.

Eras. No eras. Canta
el color tu silencio,
la fuente tu perfil.

La inquieta acequia traza
un mocárabe inverso
de estrellas en redil

que una rosa derrama,
que apresa un pensamiento,
que concreta un jazmín.

Quise mirar tu cara,
ver tus labios de besos:
quise beber de ti.

Surtidores y palmas
acunaban mi sueño
sin fin, sin fin, sin fin.

FÁBULA COLORIDA

A Juan Antonio Díaz

El orden de los campos es el orden
del poema y del cuadro: laboreo.
Ved estos verdes, ved los sienas, ved
la complexión campestre de los rojos
al azul entregados,
esa sierpe violeta que se asoma
sobre el mundo dormido,
los amarillos de un candor confuso,
y recordad los anchos olivares
por el cordel trazados; recordad
los surcos donde crecen alcachofas
de morado cabildo, nardos múltiples
de perlas ensartadas, los tomates
de un subido carmín entre campilos
y aromáticos tallos. Si se mullen
los verdes, ese arroz, todo humedades,
aquel maizal, el trigo limpio aquel
o la cebada aquella en la memoria;
rutilante, el centeno, tan esbelto
con su espiga y su brisa y su rumor.

También hay piedras que el color apresan
y lo vuelven mejor cuando talladas:

Todo la mar en un zafiro cabe;
la primavera, en la esmeralda; el sueño,
en el feliz diamante: Laboreo,
cálculo y talla y precisión y oficio.
No hay otro porvenir. Los arenales
desérticos, la nieve extensa, el bosque
de confuso rumor, son extravíos,
nunca abstracciones ni rumor de fuentes.
No cabe en ellos sol ni veladura
ni matiz ni desvío. Sólo el orden
mental para los ojos mentales perpetúa
la emoción del que, niño, fue feliz;
el verbo del que, adulto, canta y crea.

SONETO EN QUE DON SEGUNDO DE GÓNGORA
COMUNICA A SU BUEN AMIGO DON SANTIAGO DE LA
ESPADA EL VEJAMEN SUFRIDO EN LA MUY NOBLE,
LEAL, HEROICA, ILUSTRE Y QUASI CELESTE CIUDAD
DE GRANADA, A PIES DE UN GUARDAESPALDAS DEL
ALCALDE, LA NOCHE DE INAUGURACIÓN DEL
FERIAL, CORPUS A. D. MCMXCVI

Si burdo pie guiado contra el mío
me obligó a suspirar por mi entereza
y aún recelé pecados de torpeza
en guardaespaldas de volante pío

(ya que con su virote el ciego crío
tino buscó si no delicadeza,
y quien la espalda guarda la cabeza
y el ojo guarda de visión vacío),

no me dolió cuanto dolióme alcalde
en pretor transmutado o en cacique
que como siervos trata a ciudadanos.

Gusten otros la sal de su palique,
que nunca se me dio lamer de balde
y sólo como frutos de mis manos.

*D*ON SANTIAGO DE LA ESPADA CORRIGE LA MALA INFORMACIÓN QUE INTERESADOS POETAS LENGUARACES NOVÍSIMOS HICIERON LLEGAR AL PRÍNCIPE DE BARBANTES SOBRE EL TAMAÑO Y UTILIDAD DE LOS ATRIBUTOS PROPIOS DE CIERTO SACRO DOTOR.

Era Calamidador da Barcellona
el lenguaraz novicio que te dijo
ser el Dotor brevísimo de pijo
y émulo ruin del cipo de Archidona?

(Ariosto: *Orlando*)

(Vid. Canales y Cela,
correspondencia ad hoc)

¡Por el papa de Roma y su corona
triple, que te mintió! Yo sé de fijo
que, apenas iniciado el amasijo
carnal, bajóse el vate a La Mamona.

Como entre un labio y otro colorado
—siendo el Dotor de su veneno armado—
el glande grande apenas le cabía,
quedó al punto repleto y desquijado.

(Tal que parecen
versos de Góngora)

Eso, en cuanto al grosor. Porque medía
la entena más que alejandrino hipado
del triunfante mester de putería.

Bibliografía

Ediciones de la obra poética de Antonio Carvajal

1. Libros de poesía

Tigres en el jardín. Madrid–Barcelona, Ed. Ciencia Nueva, Col. El Bardo, 1968. (Reeditado, junto con *Casi una fantasía*, prólogo de Francisco Castaño, Madrid, Ed. Hiperión, 2001).

Serenata y navaja. Barcelona, Ed. Saturno, Col. El Bardo, 1973.

Casi una fantasía. Granada, Ed. Universidad de Granada, Secretariado de publicaciones, Col. Silene, 1975.

Siesta en el mirador. Bilbao, Ed. Vascas, Col. Ancia, 1979.

Sitio de ballesteros. Madrid, Ed. La Ventura, 1981.

Servidumbre de paso. Sevilla, Ed. Calle del Aire, 1981.

Extravagante jerarquía (Poesía 1968-1981), con epílogo de Ignacio Prat. Madrid, Ed. Hiperión, 1983 (recopilación de *Tigres en el jardín*, *Serenata y navaja*, *Casi una fantasía*, *Siesta en el mirador*, *Sitio de Ballesteros* y *Sol que se alude*, inédito como libro).

Del viento en los jazmines (1982-1984). Madrid, Ed. Hiperión, 1984 (incluye *Servidumbre de paso* y *Del viento en los jazmines*).

Noticia de setiembre. Córdoba, Ed. Diputación de Córdoba, Col. Antorcha de Paja, 1984.

De un capricho celeste, con notas de Carlos Villarreal. Madrid, Ed. Hiperión, 1988.

Rimas de Santafé, con serigrafías de María Teresa Martín Vivaldi. Granada, Ed. Diputación Provincial, 1990.

Rimas de Santafé. Segunda serie, con dibujos de María Teresa Martín Vivaldi. Madrid, Ed. Hiperión, Col. Los Cuadernos de la Librería Hiperión, 1990.

Testimonio de invierno. Madrid, Ed. Hiperión, 1990 .

Silvestra de sextinas. Madrid, Ed. Hiperión, Col. Los Cuadernos de la Librería Hiperión, 1992.

Miradas sobre el agua. Madrid, Ed. Hiperión, 1993 .

Raso, milena y perla. Valladolid, Ed. Fundación Jorge Guillén, 1996.

Alma región luciente, con prólogo de José Antonio Muñoz Rojas, dibujos de María Teresa Martín Vivaldi. Madrid, Ed. Hiperión, 1997.

Columbario de estío, con prólogo de Francisco Díaz de Castro. Granada, Ed. Diputación Provincial, 1999 (incluye *Con palabra heredada*, *Noticia de setiembre* y *Silvestra de sextinas*).

Mariana en sombras (Libreto de la secuencia lírica en un acto). Sevilla, Point de Lunettes, 2002.

Diapasón de Epicuro. Introducción y ordenación de J. Carlos Fernández Serrato, Huelva, Fundación El Monte, Cuadernos Literarios La Placeta, 2004.

Los pasos evocados. Madrid, Ed. Hiperión, 2004.

2. Antologías individuales

Poemas de Granada. (Prólogo de Antonio Jara, selección del autor). Granada, Ed. Ayuntamiento de Granada, 1991.

Ciudades de provincia. Selección y prólogo del autor. Jaén, Ed. Diputación Provincial, 1994.

Rapsodia andalusa. Antología di liriche scelte, tradotte e curate da Rosario Trovato; introduzione di Tito Furnari, S. Maria de Licodia, Il Fauno, 1994.

Una perdida estrella. Selección, introducción y notas por Antonio Chicharro Chamorro, Madrid, Ed. Hiperión, 1999.

El corazón y el lúgano (Antología plural). VV. AA. Ed. Universidad de Granada, 2003.

El nardo en tus ventanas. Selección y prólogo de Dionisio Pérez Venegas, dibujos de María Teresa Vivaldi, Ed. Ayuntamiento de Albolote, 2004.

3. Ensayos

De métrica expresiva frente a métrica mecánica. Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe. Granada, Ed. Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, 1995.

Metáfora de las huellas (Estudios de métrica). Granada, Ed. Método, 2002.

Rubén Darío. *Sonetos de Abril... a Otoño*. Comentados por Antonio Carvajal. Madrid, Hiperión, 2004.

Algunos estudios sobre la poesía de Antonio Carvajal

Además de los prólogos a libros y estudios contenidos en las antologías citadas, son básicos:

ALMELA BOIX, Margarita, “Retablo con imágenes de arcángeles, de Antonio Carvajal, veinte años después”, *Epos*, U.N.E.D., Vol.V, 1989 (pp. 253-270).

CELMA P., (en Pilar Celma et alii), *Mundo abreviado: lectura de poetas españoles contemporáneos*. Valladolid, Ed. Ámbito, 1995 (pp. 455-477).

CHICHARRO CHAMORRO, Antonio, *La aguja del navegante (Crítica y Literatura del Sur)*, Jaén, Ed. Instituto de Estudios Giennenses, col. “Estudios”, 2002 (recoge algunos de los artículos escritos por el autor acerca de Antonio Carvajal).

DÍAZ DE CASTRO, Francisco J., “Antonio Carvajal: Testimonio de invierno y Miradas sobre el agua”, en *Poesía española contemporánea: catorce ensayos críticos*. Málaga, Ed. Universidad de Málaga, 1997 (pp. 252-272).

GUATELLI-TEDESCHI, Joëlle, *Fruto cierto*. Prólogo de Antonio Sánchez Trigueros. Granada, Jizo ediciones, 2002, 665 pp.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, “Final de verso en partícula átona (tradición e innovación métrica en la poesía de Antonio Carvajal)”, *Signa* nº 10, Revista de la asociación española de semiótica, 2001 (pp. 295-311).

–”Modulaciones de la lira en la obra de Antonio Carvajal”, *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*, nº 1, 2003 (pp. 183-205).

PULIDO TIRADO, Genara, *Cinco poetas de Granada*. Granada, Ed. Ayuntamiento de Granada, 1992 (pp. 49-56, 77-80).

SORIA OLMEDO, Andrés, *Literatura en Granada (1898-1998)*, II, *Poesía*. Granada, Ed. Diputación de Granada, 2000. (pp. 99-104)

VILLARREAL, Carlos, “Nota previa a ‘Con sagradas palabras’ de A. Carvajal”, *Boletín de la Fundación García Lorca* nº 5, 1989 (pp. 79-90).

VV. AA. , sección monográfica “Haber llevado el fuego un solo instante”, dedicada a Antonio Carvajal, *Canente*, 3-4, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2002 (pp. 473-517).

ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
Preludio para Antonio Carvajal (A.G.)	5
Propósitos poéticos	13
Selección de poemas (inéditos)	36
Árboles	39
Flores del Norte	40
A Gonzalo Martín Calero	41
Canción de un alto gozo	42
Seguidillas diezmas	44
Solución del carmín	46
Trinitaria	47
Patio de la acequia	48
Fábula colorida	49
Soneto en que Don Segundo de Góngora comunica a su buen amigo Don Santiago de la Espada el vejamen sufrido en la muy noble, leal, heroica, ilustre y quasi celeste Ciudad de Granada, a pies de un guardaespaldas del alcalde, la noche de inauguración del ferial, Corpus A. D. MCMXCVI	51
Don Santiago de la Espada corrige la mala información que interesados poetas lenguaraces novísimos hicieron llegar al Príncipe de Barbantes sobre el tamaño y utilidad de los atributos propios de cierto sacro doctor	52
Bibliografía	53
Ediciones de la obra poética de Antonio Carvajal	55
Algunos estudios sobre la poesía de Antonio Carvajal	59

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica. Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca. En el ámbito de la sociología y la biología, a través de sendos Centros, promueve la docencia y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.

PYP

[2]



Fundación Juan March