

***CANTA EL COLOR TU SILENCIO: LA CALLADA MÚSICA DE
ANTONIO CARVAJAL
(CON HUELLAS DE S. JUAN DE LA CRUZ Y EVOCACIÓN DE
ALBÉNIZ POR J. R. JIMÉNEZ)***

**SING THE COLOR YOUR SILENCE: THE QUIET MUSIC BY
ANTONIO CARVAJAL
(WITH TRACES OF S. JUAN DE LA CRUZ AND EVOCATION OF
ALBÉNIZ BY J. R. JIMÉNEZ)**

Francisco Javier Escobar Borrego¹

Lucia Ballesteros-Aguayo²

Universidad de Sevilla

Resumen: La variada y amplia obra poética de Antonio Carvajal (1943-) ofrece características y señas de identidad que le han permitido la posibilidad de experimentar y transitar la vida desde la ficción, en palabras del propio escritor. Ha sido así, no obstante, gracias a su granada asimilación crítica de modelos poéticos *ejemplares* desde nuestros clásicos del Siglo de Oro hasta preclaros autores de la modernidad y contemporaneidad literaria. Dicha atalaya privilegiada, en la que se maridan tradición y experimentación renovadora, viene a explicar que sus versos, entre la vida y la literatura, atesoren una visible dimensión ontológica y filosófico-existencial conforme a los universales del sentimiento, en términos machadianos, como el amor, la vida o la muerte. Asimismo, del conjunto de su producción se colige su decidida voluntad de compromiso y vocación

¹ ORCID: 0000-0001-5400-2712

² ORCID: 0000-0003-1191-4070

desde la ética y la estética, a menudo, con pátina humorística, ironía y continuos guiños cómplices al lector.

Palabras clave: poesía, Antonio Carvajal, estética, Albéniz

Abstract: The varied and ample poetic work of Antonio Carvajal (1943-) offers characteristics and signs of identity that have allowed him the possibility of experiencing and transiting life from fiction, in the words of the writer himself. It has been so, however, thanks to his great critical assimilation of exemplary poetic models from our classics of the Golden Age to precluded authors of modernity and literary contemporaneity. This privileged vantage point, in which tradition and renovating experimentation are combined, explains why his verses, between life and literature, treasure a visible ontological and philosophical-existential dimension in accordance with the universals of feeling, in Machadian terms, such as love, life or death. Likewise, from his production as a whole, one can deduce his decided will of commitment and vocation from ethics and aesthetics, often with a humorous patina, irony and continuous complicit winks to the reader.

Keywords: poetry, Antonio Carvajal, aesthetics, Albéniz

Estamos, en efecto, ante un poeta de visión estética plural en cuya obra el culturalismo y sincretismo de fuentes albergan como objeto medular *comunicar*, en sentido etimológico, al transmitir un mensaje o *comunicado* en virtud del trato y vínculo con los demás. Carvajal, no obstante, se comunica y dialoga *con pocos pero doctos libros juntos*, con reescritura, palingénesis o palimpsesto de paso, gracias a la intertextualidad, el empleo de citas, el metadiscurso y la autorreferencialidad. De hecho, procede, con frecuencia, desde un enfoque interdisciplinar con dominios creativos que van desde el *discurso* musical a las artes plásticas, así obras pictóricas, serigrafías, fotografías o grabados.

A este respecto cabe mencionar sus *Rimas de Santafé* (1990), con serigrafías de María Teresa Martín-Vivaldi, además de referencias interdiscursivas sutiles en su obra poética conjunta; por ejemplo en *Sol que se alude* (1983-2017) al hilo de “Imagen de la

luz (Elena Martín Vivaldi)”, con apunte musical, a modo de cierre, a los “Dulces oboes de otras tardes limpias, Imagen limpia de la luz serena”³; en *Raso milena y perla* (1996) en lo que hace a “Dos fábulas sobre fondos de dibujos de María Teresa Vivaldi”, con dos fragmentos y las lecturas de los *auctores* clásicos cordobeses Luis de Góngora y Luis Carrillo de Sotomayor por Carvajal, quien se adentró en la estética del autor del *Libro de la erudición poética* y la *Fábula de Acis y Galatea* alentado por las enseñanzas de su maestro Emilio Orozco en *Amor, poesía y pintura en Carrillo de Sotomayor: comentarios e investigaciones en torno a un poema inédito* (1967)⁴; y *El fuego en mi poder* (2015-2017), a propósito de “Madrigal donde el autor evoca su primera visita a Venecia llevado por la mano de María Teresa Martín Vivaldi”, con calado musical, en calidad de cadencia conclusiva, al “aire divino / de un Vivaldi en la cuerda / más sutil y vibrada por suave mano izquierda / de aquel ángel que quiso / abrimme con la diestra perpetuo un paraíso.”⁵.

De otro lado, dicho conocimiento teórico a la luz de variadas y heterogéneas disciplinas artísticas encuentra un campo ancho y fértil en la poética y la tradición métrica, de la que resulta ser un reconocido especialista. Baste traer a colación obras suyas como *De métrica expresiva frente a métrica mecánica* (1995), reescritura de su Tesis doctoral, *Metáfora de las huellas (estudios de métrica)*, de 2002, *Poética y poesía* (2004), en armonía con sus textos analíticos al servicio de ediciones de clásicos del ámbito hispánico contemporáneo, desde *Sonetos de Azul... a Otoño* de Rubén Darío (2004) a *Sonetos espirituales* (2010) de Juan Ramón Jiménez, sobre el que volveremos más adelante.

Estos dos modelos del siglo XX en particular brindan a Carvajal útiles y sugerentes claves estéticas como la apelación a los sentidos y el gusto por la sinestesia en virtud de la musicalidad, el sentido del ritmo y la eufonía. No es de extrañar, por tanto, el notorio sentido rítmico-métrico de Carvajal, entre la poesía y la música, que le permite ir desde la escucha atenta en *clave* poética de Mozart, Beethoven o Isaac Albéniz, como vamos a ver en el presente estudio, al sabor y olor de la carne de membrillo, que trae a la memoria como *discurso* paralelo *El sol del membrillo* (1992) del cineasta Víctor Érice, en diálogo con el pintor y escultor Antonio López; de ahí su elección por títulos tan sugerentes, con implicaciones simbólicas, como *Serenata y navaja* (1973), con el poema

³ Carvajal (2018 I: 296).

⁴ Véanse: “I. Fábula bíblica” y “II. Fábula pagana (un instante de Acis y Galatea)”, en Carvajal (2018 II: 50-51).

⁵ Carvajal (2018 II: 618).

“Serenata y Navaja (Mozart y Salieri)”⁶, *Casi una fantasía* (1975), *De un capricho celeste* (1988), *Silvestra de sextinas* (1992), *Miradas sobre el agua* (1993), *Raso, milena y perla* (1996), *Diapasón de Epicuro* (2004) o *Una canción más clara* (2008).

Pues bien, esta armonización de sentido rítmico-métrico del verso y su marcado entronque con las sonoridades del *discurso* musical, con el silencio como elemento de referencia (*vid. infra*), ha hecho posible que un nutrido elenco de poemas de Carvajal haya sido fértil fuente o cauce de inspiración para compositores actuales del calado y aliento de Antón García Abril, Jesús Torres, Juan Alfonso García, José García Román, Gustavo Yepes o Héctor Eliel Márquez, pianista y discípulo de nuestro autor. No falta tampoco la alargada estela de sus versos en canciones de Rosa León, Jesús Barroso o Javier Ruibal, este último especialmente al calor del poema “Dime, dime, y no gimias / hacia dentro, hacia dentro”, en el *Realce primero. Algunas mudanzas sobre temas del «Desengaño de amor en rimas» de Don Pedro Soto de Rojas*, integrado en *Primera colección. Emulada canción, Libro primero. Servidumbre de paso en Del viento en los jazmines* (1982-1984)⁷. Asistimos, en cualquier caso, ante unos versos de arranque que estructuran de manera tripartita la mudanza poemática a partir del verso de Pedro Soto de Rojas, y no el de la *Égloga II* de Garcilaso de la Vega “qu’el mal comunicándose mejora” (v. 143): “*Porque es menor el mal comunicado / «Mandóle callar»*”⁸.

Por este manifiesto interés de los versos de Carvajal a efectos de performatividad musical, su producción estética ha cobrado eco y resonancia en el *Festival Música sur*, celebrado en el Teatro Calderón de Motril, en septiembre de 2019. En este contexto se pudieron escuchar páginas musicales de Antón García Abril y las *Siete canciones de amor* (2010), con adaptación y hasta supresión de versos de Carvajal en lo que hace a guiños y citas mediante palimpsesto a San Juan de la Cruz⁹; Roberto Sierra y sus *Variaciones de soledad y esperanza* (2019) a propósito de “No cabe soledad donde la aurora”, “Porque aún en la noche”, “Como me dio la esperanza” y “No te acerques”¹⁰; Juan Durán y *Tres estampas granadinas* (2017), con “La ninfa en el jardín”, “El contrabando” o “El paseo de las doce” y *Dame, dame la noche del desnudo* (2018)¹¹; Jesús Torres y sus *Dos poemas*

⁶ Carvajal (2018 I: 99-100).

⁷ Véase: Navarro Durán en Carvajal (2003: 157-159).

⁸ Carvajal (2018 I: 348).

⁹ “Oigo fuera la lluvia”, “Al calor de tus manos”, “Rumor de mar y viento” y “Si fueras un crisantemo” (Carvajal 2018 II: 419-420 y 432). Por otra parte, puede leerse: “Para Antón García Abril, en las noches de la Antequeruela” (Carvajal, 2018 II: 305).

¹⁰ Carvajal (2018 I: 450-452).

¹¹ Carvajal (2018 I: 334).

de Antonio Carvajal (2016), con resonancias lorquianas o de “San Federico”, como acostumbra a llamarlo nuestro autor; así, “Con el agua dormida”, fragmento o variación 2. *Evocación* del poema “Paisaje, evocación y tránsito para un juego del agua”, en *El fuego en mi poder* (2015-2017)¹² y “Soneto de la herida”, del mismo poemario¹³; y Héctor Eliel Márquez, con “Repetiré en la noche” (2006), del Libro segundo *Del viento en los jazmines* (1982-1984), en la Segunda colección *Después que me miraste*¹⁴, además de “El loto” (2001), “Dime” (2010) y de nuevo “Si fueras un crisantemo” (2006)¹⁵, versión musical bien diferente a la homónima referida de García Abril.

En esta hermandad de la palabra literaria de Carvajal y el *discurso* musical cabe contextualizar, al tiempo, sus obras para escena u óperas de cámara¹⁶: *Mariana en sombras* (*secuencia lírica en un acto*), de 2002, libreto para la ópera homónima del compositor Alberto García Demestres, con estreno en Granada el 2001¹⁷. Destacan, igualmente, *Don Diego de Granada* para Zulema de la Cruz (2005) y la secuencia poética *Vísperas de Granada*, con música de José García Román, que tuvo su estreno en el Festival de Aviñón (1991). Por último, en 2019, Carvajal ha vuelto a trabajar al alimón con García Demestres en la ópera *Juana sin cielo*, consagrada a la figura de Juana I de Castilla, con la colaboración del Ayuntamiento de Granada, la Orquesta Ciudad de Granada y GEGSA. Ha sido estrenada el 15 de noviembre de 2019 en el Auditorio Manuel de Falla.

A LA ZAGA DE LAS HUELLAS DE S. JUAN DE LA CRUZ: EL SILENCIO ENTRE MÚSICA CALLADA Y SOLEDAD SONORA

Atendiendo a las principales claves conceptuales que dan carta de naturaleza a la intersección de códigos entre poesía y música en la obra de Carvajal, se distingue su exquisita sensibilidad e inclinación estética hacia el silencio. No obstante, el poeta granadino (2004: 15-15) ha venido apuntando la poética del silencio referida hasta el

¹² Carvajal (2018 II: 633-634).

¹³ Carvajal (2018 II: 589).

¹⁴ Carvajal (2018 I: 421-422).

¹⁵ Carvajal (2018 II: 432); véase: “Para Héctor Eliel Márquez, en sus huertos del valle de Lecrín” (Carvajal, 2018 II: 309).

¹⁶ Gallego (2014: 10-11).

¹⁷ Cf. “Interludio y aria (Mariana Pineda, en sombras)” en *El fuego en mi poder* (2015-2017); véase: Carvajal (2018 II: 614-615).

punto de otorgarle absoluta prioridad a los silencios en su escritura, como si de una partitura poemática se tratase; o lo que es lo mismo, al decir de Carvajal, concebir los silencios, valga el aparente oxímoron, “como factores estéticos dominantes en la configuración sonora del poema” (Carvajal 2004: 24).

Pues bien, la implementación creativa de esta poética del silencio se hace especialmente visible en la *iunctura* “Canta / el color tu silencio” de la composición de 2008 “Madrigal en el patio de la acequia”, de *Una canción más clara*:

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 perfil¹⁸.

Dicha poética del silencio, más allá de las implicaciones vivenciales intrínsecas en la trayectoria de Carvajal entre música y literatura, la halla el escritor en sus atentas y detenidas lecturas de los poetas espirituales áureos, sobre todo, San Juan de la Cruz y su autocomentario; así, cuando en el prólogo apunta el carmelita las cinco virtudes del pájaro solitario con influencia desde Luis Cernuda y Juan Goytisolo, a propósito de *Las virtudes del pájaro solitario*, hasta culminar en José Ángel Valente y María Zambrano.

En lo que hace a Carvajal en concreto, destaca el arranque de su Declaración del *Cántico espiritual*, “Las ínsulas extrañas”, con inicio “*Las ínsulas extrañas / están ceñidas con el mar [...]*”¹⁹, y la *iunctura* “Soledad, qué sonora” en el poema “Un clamor sobre el tiempo”²⁰, el verso “Oí, por fin, la música callada.” en el fragmento IV. “El hondo seno de las aguas turbias”²¹, los dos cuartetos del soneto “Oreos”, dedicado a Leopoldo de Luis²², así como la variación 2 de “III. Cinco piezas castellanas”²³ y el fragmento 29

¹⁸ Carvajal (2018 II: 450).

¹⁹ Carvajal (2018 I: 121-122).

²⁰ Carvajal (2018 II: 24).

²¹ Carvajal (2018 II: 74).

²² Cf.: “Refiere Juan de Yepes que el ventalle / de cedros aire daba en el momento / sutil en que era el alma un monumento / de luz doblada apenas por el talle // para acogerse en el amado. Calle, / pues, la palabra, y suene tenue al viento / el suspiro que lanza el sentimiento / de monte a flor, de arroyo a dulce valle.” (Carvajal, 2018 II: 222).

²³ Cf.: “Arroyo de clamores, clamor de Eresma, / álamos de la noche por la ribera, / Juan de la Cruz, / tan traído y llevado de noche a luz. // A oscuras y en celada llegó a Segovia / pero marcó su rastro rumor de rosas, / limpio perfume / que va de arroyo a río, de verso a nube.” (Carvajal, 2018 II: 258).

de *Una canción más clara* (2008)²⁴. Por último, la “callada musica”, entre la poética del silencio a la zaga de San Juan y el maridaje de *discurso* poético y pictórico, está presente en la variación o fragmento 3 de “Estrofas y una mirada” de *El fuego en mi poder* (2015-2017):

Saber es más que haber vivido. Es vida
que se hace luz en tronco, en monte, en nube.
Dormida la silueta, y por costumbre
de hablar, y por la voz, por la sencilla
manera de llenar tantos silencios
que antes de conocernos nos ceñían,
superar el silencio por la gracia
de un toque delicado, de una súbita
llamarada, un carmín, este velado
matiz, aquel fulgor, una callada
música, otro prodigio: la pintura²⁵.

No obstante, la coda final, “Y una mirada”, recupera, a modo de pervivencia, la *soledad sonora* desde el principio sinestésico de escuchar los colores del *discurso* pictórico y pintar los sonidos, y hasta el silencio, si cabe, de la música; o lo que viene a ser lo mismo, pintar la música, escuchar la pintura:

Miróse dentro y vio que llenaba
la luz sus ensueños, sus recuerdos
y sus soledades. Soledad
de palabra tácita, soledad
de color no dicho, sensación
de una plenitud sin nombre o línea
que, precisa o vaga, limitare
el desbordamiento, el sentimiento
de tanta luz, tanta melodía
tan sólo en color cantable, audible²⁶.

²⁴ Cf.: “*Descubre tu presencia / pidió el alma perdida / en medio de la noche: Una estrella lucía. // Y pidió más. Pidió: / Y máteme tu vista / y hermosura.*” (Carvajal, 2018 II: 421).

²⁵ Carvajal (2018 I: 626).

²⁶ Carvajal (2018 I: 627).

Se hace visible, en definitiva, que, a la vista del pensamiento estético de Carvajal y su sensibilidad hacia el silencio y la *música callada* de San Juan, el poeta granadino atesora *un músico en su interior*, siguiendo la estela de *Ese músico que llevo dentro* (1987) de Alejo Carpentier. Se produce, por tanto, una sutil sublimación estética de Carvajal gracias a la búsqueda de sonoridades, arquetipos métricos, ritmo interior, eurritmia y eufonía en sus versos que dialogan con el *discurso* musical. Si bien es cierto que no pudo disfrutar de una formación reglada musical, en cambio, alentado por su formación humanística y autodidaxis, ha llegado a acaudalar sólidos conocimientos en este campo, como refleja, de entrada, su métrica expresiva y musical, ponderada por la crítica, según ha puesto de manifiesto Elsa Dehennin en “*Los pasos evocados y Una canción más clara*”: “El *horizon d’attente* de esta poesía es tal que el lector puede esperar una métrica musical y ‘expresiva’”²⁷.

En efecto, en su pueblo natal granadino, Albolote, y durante su niñez, Carvajal solía escuchar con atención a un músico ignoto que vivía enfrente de la casa de sus padres, de manera que esta experiencia estética despertó en él lo que habría de ser su acostumbrada inclinación por la rítmica, la melodía, la sonoridad y otros rasgos constitutivos de la música, al decir de Aaron Copland en *Cómo escuchar la música* (1939). Por lo demás, el poeta granadino no recibió clases ni de este músico mencionado ni tampoco durante su formación en los Escolapios. Sin embargo, pondera Antonio Gallego (2004: 10) tales *ideas* conceptuales de Carvajal, como formas de mirar el mundo (*Weltanschauung*), extraídas no solo de la historia de la música, de las mentalidades y de las representaciones sino también de la música reconocible en la naturaleza como el canto de las aves. Es más, siguiendo esta cabal estela de Gallego, Fernández Serrato ha subrayado el origen, naturaleza y movimiento musical del poema-partitura sonora de Carvajal. Incluye, asimismo, en su escucha acusmática y acuidad, recursos técnico-conceptuales que han venido sustentando un eje axial medular de su producción poética en la intersección de códigos entre métrica literaria y musical. Tales márgenes fronterizos relativos al *discurso* poético y el musical quedan subrayados, en fin, en la actualización o *mise-en-scène* de la Rima I de Gustavo Adolfo Bécquer en *clave* estética del flamenco (Carvajal 2003: 346-347).

²⁷ Carvajal (2003: 313).

Ahora bien, en la rica memoria musical y vivencial de Carvajal, sobresale un señero compositor y una obra capital suya en la que el poeta halla el *secreto artificio* de la poética del silencio; o lo que es lo mismo, la *música callada* y *soledad sonora* de San Juan de la Cruz, quien dejó huella en su pensamiento poético-musical. En lo que atañe al dominio propiamente musical a efectos de recepción y pervivencia del místico carmelita en Carvajal, pudiera haber sido el intertexto musical la *Música callada* de Federico Mompou la fuente cardianal de nuestro autor. Sin embargo, si la estética de Mompou agrada y complace en buena medida a Carvajal, son los silencios y sonoridades tímbrico-texturales de Isaac Albéniz y su *Iberia*, con predilección por su arranque *Evocación* y otros pasajes, los que llevan al poeta granadino a disfrutar de una experiencia estética, vivencial y *cumbre* de la poética de *lo inefable* y la *cortedad del decir*, en lo que concierne a la espiritualidad del arte. Así lo reflejan los poemas que consagró a este compositor y obra musical que cuenta con un intérprete definido y recurrente, el pianista Guillermo González, con quien Carvajal ha conseguido hacer dialogar a la perfección sus versos con la estética de Albéniz²⁸. Pasemos a verlo.

“... SEVILLA, TRIANA, EL PUERTO ...” Y LA SOLEDAD SONORA: EVOCACIÓN DE ALBÉNIZ POR J. R. JIMÉNEZ EN SU LABERINTO

Uno de los poemarios más sobresalientes de Carvajal lo constituye *Raso milena y perla* (1996), al que Antonio Piedra se ha referido a propósito de su trabada arquitectura de sonoridades y colores poético-musicales, al hilo de la *música congelada* de Schopenhauer y en diálogo interdisciplinar con las artes plásticas (Carvajal 2003: 267 y 270). Por lo demás, en cuanto a sus poemas significativos en *clave* poético-musical cabe referir “Canción del litoral”, “Tema y variaciones” con los fragmentos “Tema: de la lluvia en la noche” y “Variaciones: formas de un pensamiento”, en las que reviste palmario interés simbólico la variación primera por el empleo de las categorías conceptuales de tiempo y pulso. No falta tampoco un cuidado ciclo de canciones, así “Canción de Leda”, “Canción de verano” y “Canción del instante”, además de “Banda sonora”, con arranque

²⁸ Junto a Guillermo González, otro buen amigo de Carvajal es Antonio López, pianista y director del Conservatorio de Priego, a quien ha dedicado sus “Diferencias en blanco sobre Priego de Córdoba”, integradas en *Pequeña patria huida* (2011), con un “Tiento” y cinco “Diferencias” de por medio (Carvajal, 2018 II: 494-498).

“Oigo llover. Hacia los parques salgo. / Me espera allí la música, una banda / de surtidores y de charcos.”, “Momentos musicales”, con alusiones a la cuerda, o sea, los instrumentos cordófonos, maderas, metales y timbal, y “Corona de madrigales sobre un ramo de haikus de Pedro Garcíarías”²⁹.

Sin embargo, la armonización referida entre el verso y el *discurso* musical en el pensamiento estético de Carvajal encuentra una excelente representación en la composición “Nunca saber podría qué luz pudiera uniros”, dedicada a un destacado intérprete de la *Iberia* de Albéniz, el referido pianista Guillermo González, en la que la focalización de la mirada se dirige hacia el mensaje musical de “las severas páginas” de la partitura y el matiz de tempo expresivo “lentísimo”. Ello permite, en fin, al melómano poeta la *evocación* de una escena familiar en el entorno doméstico del pianista, con la presencia de su padre como bajo *continuo*, quien fuma y dormita, mientras que el fraseo instrumental sigue la estela trazada por el humo, en una instantánea efímera captada por Carvajal como si de una fotografía se tratase:

Nunca saber podría qué luz pudiera uniros
–un momento común de la infancia, una siesta
con los ojos cerrados sobre la partitura
entre un rumor difuso de ramas inconcretas,
o el discurrir lentísimo por las severas páginas
mientras huye el espíritu desde la letra muerta–.

Adivinó en tus labios una tarde en el recuerdo:
La casa baja ciñen frondas de parra extensa
y en aquella penumbra regalada tu padre
fuma y dormita. Estallan de flores las macetas.
Y tú, sobre el piano, con sueño acumulado,
dejas caer las manos y recorres la senda
que el humo del cigarro dibuja entre dos luces
de edades diferentes e igual calma doméstica³⁰.

Como se ve, en dicha escucha atenta de la sonoridad pianística, Carvajal llega a interiorizar la tradición poético-musical *heredada* como trazas, huellas o palimpsesto,

²⁹ Carvajal (2018 II: 16-19, 49, 53, 57, 63-65 y 71-78).

³⁰ Carvajal (2018 II: 68).

entendiendo la tradición, en su sentido etimológico: ‘legado’. Por ello, puede detectarse, al hilo de tales experiencias musicales, su predilección por el alhambrismo estético con *aires* nacionalistas musicales de fondo como en *Un girasol flotante* (2011), en concreto, con el ciclo *I. Cartas a los amigos*, en “Albayzín”³¹, gracias a la evocación de *Iberia*, a propósito de *El Albaicín* en el Cuaderno tercero junto a *El Polo* y *Lavapiés*³², y en entronque con el pensamiento musical de un poeta-pianista de la altura de Gerardo Diego.



Fig. 1: Albéniz, *El Albaicín*.

Pues bien, la interpretación de Guillermo González resulta esencial en la experiencia musical de Carvajal no solo porque ha trabajado con él en un nutrido número de recitales, con *colonna sonora* de *Iberia* de por medio, sino por el hecho de que le ha permitido al poeta granadino acceder a complejas *claves* musicales de la partitura. No obstante, llega a considerarla como una vivencia *inefable* para la que solo le queda la *cortedad del decir* a modo de “música perdida de los sueños”:

Para Cristina Casal, sobre un fondo de Albéniz interpretado por Guillermo González

Querida amiga: Me conturba Albéniz,
a revivir, a resoañar me obliga,
y a resoañarme y revivirme. Cálase
hasta no sé qué replegada capa
de mi memoria su canción, la copla
que de un hondo sentir brota y me anega. [...]

³¹ Carvajal (2018 II: 531-533).

³² *El Albaicín* vio la luz en la capital parisina, en el domicilio de la Princesa de Polignac, el 2 de enero de 1908.

Porque insiste el deseo, que no es pulso
sino memoria de una boca ardiente,
la boca que pronuncia un solo nombre,
el nombre de la música perdida,
la música perdida de los sueños³³.

Tan enriquecedora es dicha experiencia *inefable* que, en *Un girasol flotante*, Carvajal volverá sobre este tema con variaciones en el poema dedicado precisamente “A Guillermo González”. Su arranque entronca, no obstante, con “Albayzín” al hilo, una vez más, de la vivencia musical compartida con su amigo pianista entre el recitado y el paisaje sonoro andaluz en la *evocación* de *Iberia* con poética del silencio trascendente y *música callada* de fondo (“Porque emergías otro en el silencio.”):

Guillermo, aquellos agitados días
de un lado al otro, con tu Albéniz limpio,
fuera en la luz sedienta de Granada,
fuera en Jerez, ardidos fuera en Ronda,
con fulgor, con fervor, se me presentan
hoy como vuelo a la región celeste
donde el alma sin voz todo lo dice,
lo siente todo y la canción le brota.
Pude vivir contigo aquella música
toda pasión por nuestra Andalucía:
aquel cantar sobre el dolor del cuerpo,
aquel llorar desde las coplas hondas
cuando la vida se le va y quisiera
dejar en cada nota último un beso
al aire, al agua, al filo de la copa
que no puede apagar su sed de días,
brotaban, nuevos, como nunca dichos,
de tu pasión, de tu conocimiento,
en tu piadosa ejecución, sentida
hasta la extenuación en la hermosura.

³³ Carvajal (2018 II: 531 y 533).

Porque emergías otro en el silencio. (Carvajal, 2018 II: 525-526).

Es más, Carvajal describe, mediante la palabra poética y con matices emocionales conforme a la hipotiposis o descripción sensitivo-sensorial, las páginas musicales de *Eritaña*, integradas en el Cuaderno cuarto de *Iberia*, estrenado por Albéniz en París el 9 de febrero de 1909. Se trata, en definitiva, del ritmo ternario de las sevillanas a *moto perpetuo* con *notas* referidas, al tiempo, a *El Corpus Christi en Sevilla* del Cuaderno primero, que incluye modalidades genéricas como marcha, además de *La Tarara*, con matiz expresivo de *allegro giocoso*. Sea como fuere, en dicho contexto de *música callada*, *inefable* y *cumbre*, se distingue, claro está, la saeta, de aliento espiritual:

He visto en los fulgores de Eritaña
temblar tus labios como suplicándole
salud y paz a la Esperanza virgen,
súplica tuya sobre el eco mudo
de quién calló y cayó sobre el olvido.
¡Oh, repique de gloria! Suena a gloria
Sevilla, cruje en flor, se alza en inciensos,
la hicimos nuestra, piedra a piedra, copa
a copa, en su fervor, en nuestro asombro.
Y aquel prodigio te nutrió las manos
de un brillo intacto, de una luz profunda
que por ti entre las notas emergía.
Y entonces comprobé lo ya sabido:
que quien ama más goza cuando dándose
que cuando recibiendo, y tú a la música,
tu ardiente amante si destino altísimo,
te das, te entregas todo, como entregas
a la brisa del mar tus labios ávidos
de más canción, de más verdad, más alma
para fruición de los que te queremos³⁴.

³⁴ Carvajal (2018 II: 525-526).

Allegretto grazioso M.84 = ♩

Fig. 2: Albéniz, *Eritaña*.

Allegro gracioso.

PIANO

pp

pp

sempre pp

Fig. 3: Albéniz, *El Corpus Christi en Sevilla*.

Pero no es esta la única referencia a dicho paisaje musical, sonosfera o *Soundscape*, en términos de R. Murray Schaffer, si pasamos al análisis pormenorizado de *Los pasos evocados* (2004). De esta manera, junto a la sección *De Flandes las campañas*, con poemas del aliento de “Balada”³⁵, se halla el ciclo *La música en Viana* con los fragmentos o variaciones “(Pórtico) *Evocar la palabra con que formé mis labios*”, “(Patio) *La más humilde de todas*”, “(Fábula) *Amenos valles, ríos*”, “(Patio) *¡Oh flor de*

³⁵ Carvajal (2018 II: 322).

España! [...]”, “(Fantasía) No es canción ni lamento ni murmullo”, “(Patio) *No es blanco ni verde*”, “(Cámara) *Esta música, el ansia de más vida*”, “(Patio) *El rumor de los pozos*” y, sobre todo, para el caso que nos ocupa: “(Envío) *Guillermo, estas palabras se alimentan*”, con la evocación de *aires* nacionalistas de Albéniz y Falla, nuevamente en diálogo con la tradición poética de Gerardo Diego, en el *éxplícit* con la interpretación pianística de Guillermo González: “Albéniz, Falla—, en Córdoba, en mi vida”³⁶. En cuanto a la sección *Trances, remansos, ámbitos: Granada*, puede leerse en calidad de cierre del poema “Trance”: “Todo en la luz es música; / todo en la sombra tiembla y sufre mudo.”³⁷.

Como estamos comprobando, Carvajal se decanta por una *traducción* en *clave* poética del *discurso* musical que escucha, interioriza e *interpreta*, como sucede con *El Albaicín, Eritaña* o *El Corpus Christi en Sevilla* de *Iberia*. Ello es así, entre otras razones, por su continuada recitación poética en festivales, conciertos escolares y ciclos de música y poesía, con poemas del calado de *Las siete palabras de Haydn*, gracias al acompañamiento de Guillermo González sobre páginas de *Iberia*, según hemos puesto de relieve a propósito de las composiciones “Nunca saber podría qué luz pudiera uniros”, “Albayzín” y “A Guillermo González”.

Desde tales presupuestos estéticos y en este contexto interdiscursivo, adentrémonos seguidamente en varias calas significativas de *El fuego en mi poder* (2015-2017)³⁸, con poemas del fuste de “Este río, los ríos (en una exposición de Antonio Jiménez)”, con paratexto inicial de Góngora, “al Genil, que esperándoos peina nieve”, esto es, el v. 10 del soneto de 1611 *A Don fray Pedro González de Mendoza y Silva, electo arzobispo de Granada muy mozo*, con *incipit* “Consagróse el seráfico Mendoza”, pero donde además se reconoce un *leitmotiv*, con Albéniz de fondo en la interpretación pianística de Guillermo González. Nos referimos a “Evocación (balada abierta)”, cuyo título dialoga con *Evocación*, de *Iberia*, y que desprende *notas de música callada y soledad sonora* al trasluz de imágenes sugerentes como “callada íntima paz” o “silentes llamas / de tanto ocaso en soledad vivido”:

En la callada íntima paz que acrecen
las yemas lentas y la luz tranquila
de este invierno final dado a los hielos

³⁶ Carvajal (2018 II: 345-349); véase: Dehennin en Carvajal (2003: 324).

³⁷ Carvajal (2018 II: 374).

³⁸ Carvajal (2018 II: 580-581).

de amanecer y las silentes llamas
de tanto ocaso en soledad vivido,
pienso en vosotros, mis amigos próximos
que la distancia anuda, el tiempo trae
a un presente de igual afecto y plácida
contemplación: os tengo, os vivo, os soy
como en los desposorios de Sevilla,
en bares de Triana, en prolongadas
gratas estancias en hogar y El Puerto³⁹.



Fig. 4: Albéniz, *Evocación*.

En armonía con la dedicatoria consagrada a sus amigos “A Paloma Suárez de Cepeda y Juan Villareal”, el paratexto “... Sevilla, Triana, El Puerto –¡y tu alma y mi alma!–” al frente de esta composición corresponde a la rúbrica de Juan Ramón Jiménez, autor de *La soledad sonora* (1908), con cita preliminar “La soledad sonora ... S. JUAN DE LA CRUZ”⁴⁰ que habrá de tener todavía sus resonancias en “[...] La soledad sonora, / plena de ritmos de oro y de muda elocuencia;” de la composición XXVI de *Poemas mágicos y dolientes* (1909)⁴¹, y *Sonetos espirituales* (1914-1915)⁴². Dicho verso se encuentra integrado precisamente en los últimos compases de su “A Isaac Albéniz en el cielo de España” del ciclo *Tesoro de Laberinto* (1910-1911) a modo de variación de los versos “–

³⁹ Carvajal (2018 II: 586).

⁴⁰ Leopoldo de Luis ha subrayado la huella de San Juan de la Cruz en el poeta de Moguer (J. R. Jiménez 1981: 16).

⁴¹ J. R. Jiménez (2007: 65); como también, mediante *variatio* a la estela de la *música callada*, *soledad sonora*, el verso “–¡Oh silencio de oro!, ¡oh soledad de oro!–” del poema XLVI (J. R. Jiménez, 2007: 85).

⁴² Véase el prólogo de Carvajal a J. R. Jiménez (2010: 17-18).

¡Sevilla, Triana, El Puerto, todo lo que a tu alma / fue torrente sonoro,” comprendidos en el mismo poema. Sea como fuere, el paratexto desvela a las claras la fuente literaria, de aliento amical, como en el poema de Carvajal, y con notas élegas motivadas por el fallecimiento de Albéniz el 18 de mayo de 1909 en Cambo-les-Bains⁴³. Tanto es así que se identifican apuntes a páginas de *El Puerto*, con huellas de Claude Debussy y en referencia al atractivo pueblo gaditano, y *Triana*, con sones de seguriya, temas incluidos en los Cuadernos primero y segundo de *Iberia*. En cambio, la alusión a Sevilla por Juan Ramón Jiménez podría referirse tanto a *El Corpus Christi en Sevilla*, integrado en el Cuaderno primero de *Iberia*, como a la pieza *Sevilla (Sevillanas)*, estrenada el 24 de enero de 1885 y comprendida en *La Suite española*, op. 47 (1886-1887).

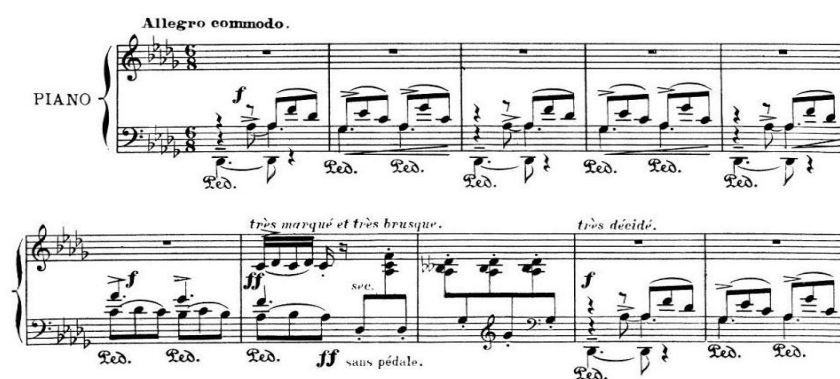


Fig. 5: Albéniz, *El Puerto*.

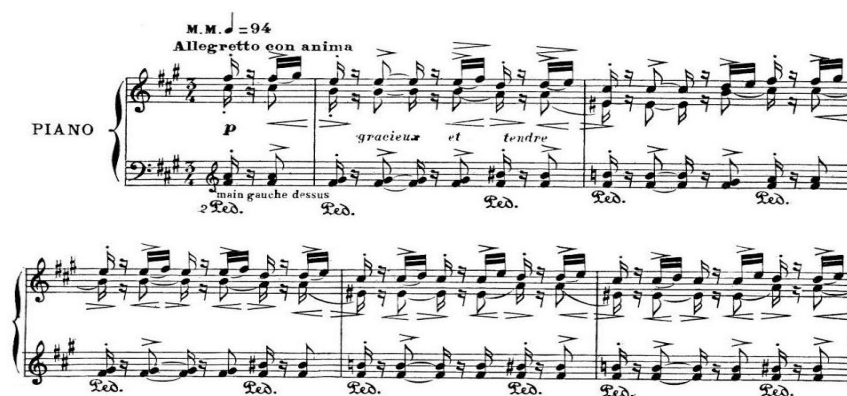


Fig. 6: Albéniz, *Triana*.

⁴³ J. R. Jiménez (1982: 92-93). En esta obra se incluye una cita de fray Luis de León al hilo de su Oda III dedicada al maestro Salinas: “[...] de no precedera / música, que es la fuente y la primera.” (J. R. Jiménez, 1982: 135-171).



Fig. 7: Albéniz, *Sevilla (Sevillanas)*.

Por lo demás, en consonancia con esta complicidad interdiscursiva, concluye el poliédrico poema de Carvajal con un guiño intertextual a los “sentidos mejores” de Góngora. Por tanto, el autor granadino hace dialogar esta voz poética áurea, de notorio sentido musical, con la no menos sonora y melódica contemporánea de Juan Ramón Jiménez, atento lector del poeta cordobés por cierto, al consagrar sus versos a la *evocación* de Albéniz nuevamente:

Os sé en Jerez y brota aquí la música
de Albéniz, por vosotros propiciada,
en la ferviente ejecución, Guillermo
González al piano, en aquel templo
que en suprema penumbra unió las almas.
Y recibo el consuelo de palabras
y manos que acarician los sentidos
mejores, vuestras manos, vuestros dichos
de ánimo, de consuelo y compañía,
y os sé y os llevo en mí como sabemos
las almas habitadas por las luces

Compararte pudiera a los oasis
–no a la nube inconstante, no a la luna
mudable–, pero sólo oigo mis pasos,
no de tus palmas la envolvente música⁴⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- Carvajal, Antonio (2003). *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, ed. y coord. de Antonio Chicharro. Granada: Universidad de Granada.
- _____ (2004). *Poética y poesía*, introd. de Antonio Gallego. Madrid: Fundación Juan March.
- _____ (2018). *Extravagante jerarquía (1968-2017)*, ed. de José Luis López Bretones. Valladolid: Fundación Jorge Guillén *et al.*, 2 vols.
- Dehennin, Elsa (2003). Los pasos evocados y Una canción más clara. In Antonio Chicharro (Ed.), *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, (pp. 303-326). Granada: Universidad de Granada.
- Fernández Serrato, Juan Carlos (2003). *Diapasón de Epicuro*. In Antonio Chicharro (Ed.), *El corazón y el lúgano (Antología plural)* (pp. 327-349). Granada: Universidad de Granada.
- Gallego, Antonio (2004). introd., Antonio Carvajal, *Poética y poesía*. Madrid: Fundación Juan March.
- Góngora, Luis de (1991). *Letrillas*, ed. de Robert Jammes. Madrid: Clásicos Castalia.
- Jiménez, Juan Ramón (1981). *La soledad sonora*, prólogo de Leopoldo de Luis. Madrid: Taurus.
- _____ (1982). *Laberinto*, prólogo de Howard T. Young. Madrid: Taurus.
- _____ (2007). *Poemas mágicos y dolientes (1909)*, prólogo de Antonio Colinas. Madrid – Huelva: Visor Libros – Diputación de Huelva.
- _____ (2010). *Sonetos espirituales (1914-1915)*, ed. de Teresa Gómez Trueba, prólogo de Antonio Carvajal. Madrid – Huelva: Visor Libros – Diputación de Huelva.

⁴⁷ Carvajal (2018 II: 451).

Navarro Durán, Rosa (2003). *Del viento en los jazmines*. In Antonio Chicharro (Ed.), *El corazón y el lúgano* (Antología plural) (pp. 145-162). Granada: Universidad de Granada.