

MODULACIONES DE LA LIRA EN LA OBRA DE ANTONIO CARVAJAL

JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

En la *Canción V*, titulada “Ode ad florem Gnidi”, Garcilaso de la Vega dio la pauta de una estrofa cuyo nombre se debe al primer verso de la composición: “Si de mi baxa lira”. Se trata, como se sabe, de una combinación de versos heptasílabos (1º, 3º y 4º) y endecasílabos (2º y 5º) que riman en consonante de acuerdo con esta disposición: aBabB. La estrofa no era original de Garcilaso; la había utilizado ya en Italia Bernardo Tasso (1493-1569) –con quien Garcilaso se relacionó en Nápoles– en “O pastori felici”, poema del *Libro Secondo degli Amori*, publicado en 1534. Suele aludirse a la lira con el nombre de “lira garcilasiana”; pero debido al abundante uso que hizo de ella Fray Luis de León, que en liras compuso sus grandes odas y a liras redujo sus traducciones horacianas, la estrofa es conocida también como “lira de Fray Luis de León”; también San Juan de la Cruz adecuó la lira a sus ardores místicos en “Noche oscura” y en el “Cántico espiritual”. Son, sin duda, los cultivadores más excelsos del esquema métrico importado por Garcilaso y, según creo, los modelos sobre los que Antonio Carvajal modula sus composiciones en liras, dentro de una tradición que renueva e innova.

Las razones del éxito de la lira las ha resumido Domínguez Caparrós (1999): «La armonía y el éxito de esta combinación se debe a que responde perfectamente al intento renacentista por encontrar un molde breve que se ajusta a la limitación característica del modelo horaciano que se intenta imitar».

La crítica ha subrayado la pericia métrica de Antonio Carvajal desde su primer libro, *Tigres en el jardín* (1968), bien acompañada con el uso magistral de todo tipo de recursos retóricos (de cuño barroco, se ha dicho), aspectos que han hecho de él, en frase adaptada al caso por Ignacio Prat, *il miglior fabbro* de la lírica española contemporánea. No me importaría sumarme al tópico si eso no implicara negar otros valores de igual relieve, como el impulso interior que mueve esas formas, nunca gratuitas, sino “expresivas”, es decir, necesarias, consecuentes; me refiero también a las formas métricas, conforme al título que dio a su estudio de las teorías métricas de Miguel Agustín Príncipe: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica* (1995). Se trata de enfrentar el mero ejercicio métrico con la necesidad expresiva, el molde arbitrario con la elección consecuente. Conviene afirmar que el poeta Antonio Carvajal es, por lo tanto, un profundo conocedor de los fenómenos métricos, que ha estudiado en el libro mencionado y en el más reciente, *Metáfora de las huellas (estudios de métrica)* (2002). A tal conocimiento se añade una práctica poética que ha de entenderse como diálogo con la tradición, tal como ha explicado Antonio Chicharro (1997), cuyas ideas en torno a la métrica carvajaliana me atrevo a resumir en cinco puntos esenciales: 1º El uso de determinadas formas métricas es consecuencia de «concretas necesidades expresivas y resultado a un tiempo de ese vivificador diálogo que mantiene con la tradición poética, tanto finisecular [alude al siglo XIX] como áurea»; 2º «Apertura a todo molde rítmico, a todo modelo estrófico, ya sea de corte tradicional o moderno e incluso innovado»; 3º «Combinación en un mismo libro de recursos métricos que van desde las estrofas tradicionales a las series de versos libres»; 4º Experimentación de diferentes recursos métricos, con el fin de explotar las posibilidades rítmicas y expresivas del idioma; 5º Evolución, manifiesta en sus últimos libros –a partir de *Testimonio de invierno* (1990)– hacia «un ancho horizonte creador de libertad métrica coincidente con la aparición de una mayor gravedad y sobriedad poéticas».

Antonio Carvajal mantiene con la tradición un diálogo respetuoso, pero no sumiso, es decir, lo ejerce con derecho a réplica. Como en todo diálogo, se producen asunciones y disensiones. La tradición está ahí y, desde el conocimiento profundo, desde la lectura y la memorización, se origina la nueva creación gozosa y libre. Se renueva la tradición y, sobre ella, en un paso de mayor audacia, se innova. Tradición e innovación son conceptos básicos para entender buena parte de la obra lírica de Antonio Carvajal y, singularmente, el alarde de recursos retóricos y métricos que en ella nos sorprenden y nos mueven a interpretarlos. A tal asunto, referido a un aspecto rítmico concreto, dediqué en su día algunas páginas (Martínez Fernández, 2001). En esta ocasión voy a fijarme en ese par de conceptos, tradición e innovación, entrañablemente unidos en la obra carvajaliana, para referirme a las modulaciones que el poeta ha introducido sobre el esquema métrico de la lira, esquema que, con las correspondientes matizaciones, lo encontraremos presente desde los primeros libros del poeta –desde *Serenata y navaja* (1973), concretamente– hasta las últimas entregas por ahora –*Granada sugerida* (2002) y *Antonio carvajal* (2002)–. La obra poética de Carvajal se inició con *Tigres en el jardín* (1968), si bien fue anterior la escritura de *Casi una fantasía* (1975). Los dos suponen, con *Serenata y navaja*, «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» (Chicharro, 1999: 27). Sin embargo, desde el punto de vista métrico, *Serenata y navaja* supone una consciente desarticulación de las formas clásicas, acorde con una simultánea concepción desarticulada del mundo; a ello se ha referido el propio Carvajal: «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 la que la melodía del verso y el fluir de los conceptos entran en colisión. La lira, la silva, otras estrofas polimétricas, delatan una nueva visión, alterada, deformada, del mundo» (Carvajal, 1994).¹

Entre los esquemas métricos vulnerados en *Serenata y navaja* nombra Carvajal la lira. De las veintiocho composiciones del libro, siete siguen el patrón métrico de la lira: “Serenata y navaja”, “Vista de Badajoz al atardecer”, “Imagen fija”, “Otoño ante el sentido”, “Pájaro de la sombra”, “Una perdida estrella” e “Hijo yo de la tierra”. En los siete poemas observamos determinados fenómenos gráficos y rítmicos que contribuyen a la desfiguración de la estrofa clásica. Visualmente cada poema es un todo, pues no hay separación gráfica de estrofas. A esa visión del poema como una unidad, y no como una suma de unidades estróficas, contribuye, asimismo, el encabalgamiento en serie a lo largo del poema, no sólo entre versos, sino entre estrofas. Tradicionalmente la rima era marca sonora de fin de verso y de fin de estrofa, pero el encabalgamiento interestrófico acaba diluyendo tal función en favor de ese todo que es el poema. El encabalgamiento encadenado tiene a desdibujar la pausa versal y la pausa estrófica, creando, en cambio, pausas internas que afectan al ritmo, un ritmo que más que melodioso llamaríamos quebrado, en consonancia con una pareja visión del mundo.

No cabe duda que la presentación gráfica del poema como una sola unidad y el encabalgamiento en serie (singularmente el interestrófico) rompen la concepción tradicional del poema como suma de estrofas cerradas, memorizables como unidades sueltas; rompen también el ritmo consabido y esperado de la lira y se proponen nuevas opciones de lectura o, si se quiere, un ritmo diferente al ritmo canónico de la estrofa garcilasiana.

¹ Tomo la nota de Chicharro, Antonio. 1999: 41-42.

Fijémonos, de momento, en el poema que abre *Serenata y navaja*, título que el poemario toma prestado, justamente, de este poema inicial:

SERENATA Y NAVAJA
[*Mozart y Salieri*]

La aurora tarda inclina
su cuello leve, brevemente humano;
nebulosa sanguina
que una figara mano
–trocando la navaja por el vano
arco de la viola
gemidora– dibuja: De iris rica
pero privada, sola
en su silencio, abdica
nácares últimos. Grité. Salpica
mi celo los violines
y chirrían, chirrían. No esta pálida
confusión de jazmines
sobre el odio, la impávida
desolación de quien mató, la sávida
condena: Amor, envidia.
La minuta incluía un minué
de blonda de oro, lidia
galante y un bouquet
de muguete. La lluvia puede que
ser lleve tu lamento,
pero yo acecho, yo acechaba, yo
vertí en tu copa, siento
la muerte y no tembló
mi mano, y ahora duda, lento el no
sonreír, el veneno.
¡Pobre enemigo! Triste. Y aproxima
su labio un ángel bueno
al borde firme, opima
fuente de mis desgracias. ¡Que redima
tu muerte tanta bruma!
Te oí. ¡Cuánto te oí! ¡Cómo te amaba!

Subía, como pluma
de irisación y lava,
tu gracia esbelta hasta mi sien, rozaba
un momento mi olvido
y allí, donde la luz siempre amanece,
donde tuvo su nido
mi ser, lento le mece,
le da calor, le da vigor, le acrece
ya sabio cuanto hermoso,
en una primavera si fragante
del blanco más gozoso
de los blancos: delante
de mí, la aurora en flor, el susurrante
transcurso de la estrella
más bella.

Todo noche.

¡Serenata

inmortal!

Y destella
la sangre. La desata,
negro de mi rencor, filo de plata.

De forma velada, el poema asume la leyenda según la cual Salieri envenenó a Mozart, su rival musical en Viena. A niveles más hondos, Antonio Chicharro ha interpretado el título del libro y del poema de la siguiente manera: «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 un novedoso primer libro» (Chicharro, 1999: 30). Alude el crítico a *Tigres en el jardín*, título del cual el de *Serenata y navaja* viene a ser, dicho por el propio poeta, una especie de reescritura, «identificando al tigre con la serenata y el jardín con la navaja que poda o socializa» (Chicharro, 1999: 30).

El poema “Serenata y navaja” se compone de diez liras (cincuenta versos); todas ellas van enlazadas gráfica y sintácticamente, de forma que visualmente el poema es una unidad donde

sólo la lectura atenta percibe unidades estróficas que se repiten y que el análisis de las mismas va a precisar. Dejando al margen puntos de interés que nos llevarían por camino diferente al que nos hemos propuesto (por ejemplo, los efectos estilístico de los distintos encabalgamientos), nos fijaremos en diferentes aspectos que tienden a alterar el ritmo y la forma de la estrofa canónica, manteniendo la tensión entre tradición e innovación, entre un ritmo esperado y las nuevas expectativas que se van originando. El aspecto de mayor relieve visual, después del hecho de presentar el poema como una sola unidad gráfica, es el escalonamiento que se produce en la última estrofa; dentro de tal estrofa, el verso segundo se escalona en tres líneas, y el verso tercero en dos:

Más bella.
 Todo noche.
 ¡Serenata
 inmortal!
 Y destella

Es un procedimiento que vamos a encontrar en la mayor parte de los poemas en liras antes citados. Quizá convenga destacar el escalonamiento que se produce en un verso de “Hijo yo de la tierra”: se trata del verso último de la tercera lira, roto por un blanco de línea y por el propio escalonamiento; de esta forma se produce una ruptura gráfica violenta dentro de la estrofa e incluso dentro del poema, distribuido sobre la página en dos grandes partes separadas por el blanco de línea. Copio dicha estrofa y la que sigue en el poema:

del mediodía- hubo
 un agruparse de jazmines, toda
 la floración que anduvo
 de azahar en la boda
 por las algas finales.

Como coda
 de aquel musicalísimo
 rocío, hijo yo de tanta tierra,

durísimo, blanquísimo,
ceder debía a la guerra
cerúlea de ti mismo: cuanta encierra

Con la poesía de vanguardia varió, como se sabe, la disposición tipográfica del texto poético, con funciones específicas en cada caso. Dejando a un lado lo que supuso como novedad, lo cierto es que la tipografía de la llamada “poesía nueva” penetró parcialmente en los esquemas tradicionales del verso. El escalonamiento, en concreto, aísla o pone de relieve determinados elementos sintácticos o versales y los subraya visualmente. El escalonamiento crea nuevas pausas internas, al tiempo que la palabra en escalera queda realzada, intensificada. Desde mi punto de vista, lo que hace el poeta es una nueva propuesta rítmica, una estrategia de lectura; acaso lo que desee el poeta sea «dejar constancia de su propio tempo de lectura», como señaló Isabel Paraíso (1976: 85), bien es verdad que refiriéndose al versolibrismo. Se trata, en fin, de relevar unas palabras frente a otras que se dejan en sombra, de marcar nuevas pausas, de establecer silencios, de buscar efectos audiovisuales como auxiliares de la expresión poética.

Cuestión de gran interés es la rima. Carvajal sigue el esquema tradicional de la lira, pero propone nuevas opciones. Una de ellas afecta únicamente al poema “Serenata y navaja”: el uso en la tercera estrofa de la rima simulada entre *pálida* – *impávida* – *sápida*:

mi celo los violines
y chirrían, chirrían. No esta pálida
confusión de jazmines
sobre el odio, la impávida
desolación de quien mató, la sápida

No puede decirse lo mismo de la rima entre *minué* – *bouquet* – *que*, pues el galicismo *bouquet* se pronuncia ordinariamente *buqué*. En todo caso, se trata de un fenómeno ocasional, al igual que algunas rimas internas: «...el susurrante / transcurso de la

estrella / más bella. Todo noche ¡Serenata...»; en “Vista de Badajoz al atardecer”: «Su espada de *sopor*, / su espada de *terror*, su triste *amor*...»; en ocasiones, estas rimas internas parecen tener algo de juego ingenioso, como sucede en “Pájaro en la sombra”: «Te ríes, *constelados* los *costados*...»; en “Una perdida estrella”: «...de una estrella que, *encima* / de las *cimas*, se yergue y *aproxima*...»; y en “Imagen fija”: «...¡Feliz quien ve su *cara* / sin *máscara*!...».

De mayor trascendencia son otros fenómenos que afectan profundamente a la desfiguración de la estrofa canónica y a los que me referí ya en su momento (Martínez Fernández, 2001): el final de verso en partícula átona (lo que supone introducir rimas fónicamente débiles) y el encabalgamiento léxico extremadamente violento (lo cual origina compuestos fónicos provisionales y rimas eventuales o esporádicas, de aparición circunstancial y única).

El final de verso en partícula átona (*de*, *que*, etc.) genera el encabalgamiento consiguiente; los dos fenómenos combinados contribuyen a diluir el efecto de la rima y la marca de fin de verso, apenas subrayada por la debilidad fónica de la rima. A mi parecer, el mecanismo combinado de monosílabos átonos a fin de verso y el encabalgamiento en serie contribuyen decisivamente a la desarticulación de la lira en su concepción tradicional: de nuevo tradición e innovación operan tensionados y al unísono. En “Serenata y navaja” la conjunción *que* rima con palabras de mayor entidad fónica y significativa: *bouquet* y *minué*; pero la calidad desarticulatoria es mayor cuando riman entre sí partículas átonas, pues la marca final de verso, visualizada gráficamente, es casi imperceptible acústicamente; así ocurre en “Vista de Badajoz al atardecer”:

de abnegaciones, que
 los ojos y sus lágrimas, los labios
 y la memoria de
 los besos, de tan sabios
 no sabían. Tiene el agua resabios

Como puede colegirse, en la tensión entre tradición e innovación, el poeta introduce elementos de carácter rupturista que originan profundas desarticulaciones en la estrofa canónica.

No quisiera terminar con “Serenata y navaja” sin referirme, finalmente, a un hilo de enlace sutil con la tradición: «y allí, donde la luz siempre amanece, / donde tuvo su nido / mi ser, lento le mece...»; ahí resuena un eco de la elegía II de Garcilaso («Allí mi corazón tuvo su nido / un tiempo ya»); de igual forma, el verso último de “Otoño ante el sentido” evoca a San Juan de la Cruz («un no sé qué que quedan balbuciendo»): «El día es tan hermoso, / el aire tan gozoso, / y tengo, todavía, un no sé qué de fe». Ambas alusiones son hilos tendidos hacia dos de los más insignes cultivadores de la lira. Al igual que ocurre con el esquema estrófico, se está dentro de la tradición, pero se la reelabora con fines expresivos.

Debemos referirnos aún a las variaciones que el poeta introduce en el esquema de la lira o en la sucesión de liras en algunos de los poemas citados de *Serenata y navaja*.

“Otoño ante el sentido” cierra una serie de cuatro liras con una quinta y última de seis versos con esta disposición: aBabbA, donde A es un alejandrino cuyo segundo hemistiquio –el que concluye el poema– está formado exclusivamente por monosílabos: “un no sé qué de fe”; transcribo las dos últimas estrofas del poema para que se advierta el contraste:

a una, o que recoge
 el hortelano con extraños mimos
 y depone en el troje
 o solas o en racimos.
 Veo también lo pobres que vivimos,
 este no ser más que
 fracaso y voluntad de ser dichoso.
 Ah, pero yo ¿qué sé?
 El día es tan hermoso,
 el aire tan gozoso,
 y tengo, todavía, un no sé qué de fe.

“Una perdida estrella” se cierra también con un esquema métrico que rompe el de las catorce liras precedentes. Frente al esquema de la lira garcilasiana, aBabB, la estrofa final se ordena así: aBaBB, donde el cuarto verso es endecasílabo y el quinto alejandrino:

de las monedas que
suenan mejor que el verso. Hay quien no puede
vivir sin luz ni fe.
Quien no ha visto la luz, que venga; hiede
a cadáver; que el hombre está muerto, aunque en pie.

El lector tendrá en cuenta lo que “Una perdida estrella” tiene de homenaje a Gustavo Adolfo Bécquer, cuyo nombre forma el subtítulo del poema; el título mismo procede de un verso de Bécquer; el poeta sevillano deja distintos ecos a lo largo del poema hasta la alusión final (“Porque el muerto está en pie”, Rima XLVI). El alejandrino final, de carácter intertextual, emparenta la conclusión métrica del poema con la que observamos en “Otoño ante el sentido”.

En “Hijo de la tierra” es la lira inicial la que presenta alguna irregularidad, frente a las ocho siguientes. El esquema de la estrofa inicial es el siguiente: aBABB, donde los versos de arte mayor son todos endecasílabos (el último, con diéresis en “bien”):

Y cuando, al fin, llegado
a tus orillas, mi desnudo viste,
no con el esplendor enamorado
del que siempre habitó en tus aguas, triste
antes bien, al sumergirme, diste

Más compleja es la organización de “Imagen fija”, un poema en que naturaleza y amistad se conjugan en comunión vivida como instante único, de esos que la vida ofrece con parquedad y que como prodigio perviven en el recuerdo; comienza con un pareado endecasilábico:

...y hemos subido la ladera, cuando
 más aprieta el estío sosegando

Los puntos suspensivos y la conjunción y minúscula como inicio del poema sugieren una acción anterior no textualizada. A lo largo del poema, distintas series en número variable de liras alternan con pareados consonantes de diferente tipo; en esquema: pareado (11+11) – serie de tres liras – pareado (7+7) – serie de dos liras – pareado (7+11) – serie de ocho liras – pareado (7+11) – estrofa final de seis versos. He aquí los trece últimos versos del poema (lira – pareado – estrofa final del seis versos):

barbilla...” Me detienen
 tus manos en el barro. ¡Con qué arte
 me saben y sostienen
 mi vida, parte a parte
 y gesto a gesto!
 En el milagro quieto,
 en el pequeño lago
 entre los días, reto al rostro vago
 del transcurrir, mi rostro ya, sujeto
 a la perenne hermosa tierra, queda
 para siempre.
 ¡Feliz quien ve su cara
 sin máscara!
 Conceda
 te la existencia clara
 verdad, como por ti me la depara.

Como puede observarse, también la lira que precede al pareado presenta irregularidades en la rima, pues el verso con que concluye («y gesto a gesto! En el milagro quieto») se desliga de la rima de su estrofa para rimar con el verso que inicia el sexteto final (“del transcurrir, mi rostro ya, sujeto”); los restantes cinco versos últimos se disponen a manera de lira, aunque con un verso primero endecasílabo: ABabB. Una vez más, las irregularidades con respecto al esquema canónico deben entenderse como innovaciones que responden a necesidades expresivas, sin

que oculten el deseo previo de reconocerse en el ámbito de la tradición para reelaborarla de forma personal, de acogerse al esquema canónico tradicional para forzar desde dentro su estructura. Como quiebra de la forma clásica debe entenderse también, en “Imagen fija”, la ruptura de una lira por un blanco de línea; anteriormente comentamos el hecho en relación con el verso escalonado; en “Imagen fija”, el *continuum* gráfico del poema se rompe en mitad de una lira, estableciendo divisiones dentro del poema y, con mayor calidad rupturista, dentro de la estrofa:

De luz– tan engañosa,
cáliz para el veneno, o ella misma
letal y muy hermosa.

De espacio, uno se abisma
en sí mismo. No piensa. El crisma

Todos los aspectos analizados desmienten la visión que de la poesía primera de Antonio Carvajal dieron algunos críticos, motejándola de mimética y arcaizante. Lo que puede decirse es que sólo tras un conocimiento profundo de los recursos formales y métricos de nuestra poesía clásica y de su asunción previa puede tenerse la osadía de forzarlos desde dentro mismo para quebrar su dispositivo y hacerlo apto (dúctil y maleable) para tramitar las necesidades expresivas de un poeta contemporáneo.

En *Extravagante jerarquía* (1983), Antonio Carvajal reunió todos sus libros publicados hasta 1981. Entre ellos está *Sol que se alude*, que no ha sido publicado de forma exenta: «Es un libro en donde el poeta, aparte de agrupar poemas escritos a la luz de sus auténticos [...] amores literarios –Aleixandre, Lorca, Otero, Guillén, Juan Ramón Jiménez, Alberti, entre otros– y algunos dedicados a las artes de la música, de la propia poesía, etc., experimenta nuevas técnicas» (Chicharro, 1999: 31). Los dos poemas en liras que aparecen tienen como motivo, en efecto, un poeta (Alberti) y la música, y en el segundo de los poemas se manifiesta la experimentación con la estrofa clásica. Se trata de “Canción para el regresado” y “Oda a la música”. En la canción

para el poeta que ha regresado de un largo exilio, el poeta más joven suma su voz al coro que celebra el regreso de aquél, al tiempo que da razones más hondamente vitales para su propio apartamiento del “vano tumulto” que la mera exquisitez artística; llegado ya el momento de soltar la lengua, “de trabas libre y miedo”, el poeta joven –Carvajal- le da la bienvenida al maestro –Alberti- y, tal como éste hizo respecto a Garcilaso, se ofrece de escudero (o de hortelano), al tiempo que le desea feliz ventura de paz al que ya es “nuestro”, nuestro regresado. El poema se llena de ecos luisianos, garcilasianos y albertianos, con un recuerdo para García Lorca, “aquella sangre hermana”. Son nueve liras canónicas, separadas por blancos, a las que sigue, como conclusión del poema, un pareado endecasilábico. “Canción”, pues, bajo el patrón de Fray Luis de León, tan presente en las tres primeras estrofas:

Al coro, que adivino
 si disforme solícito en ser grato
 al claro peregrino,
 sumo mi voz, y trato
 -bien que sin consonar- de hacer más lato.

No exquisitez ni exceso
 de desdén ni pureza pretendida,
 más por silencio lesa
 (que no es pequeña herida
 mentira hallar donde se busca vida),

me han tenido apartado
 –sordo a lisonja, a vanidad inculto–
 y como desgajado
 de ese vano tumulto
 donde el sabio hace a pena más que bulto.

La “Oda a la música”, dedicada al organista granadino Juan Alfonso García, es una verdadera exaltación de “la pura música eterna que el sentido embarga”, consoladora y luminosa, ajena a la tristeza, la soledad y la sombra del hombre, y a la que, como

“fuente de nuestros consuelos” que es, se le pide que nos acoja, que nos guíe hacia los atisbos de una antigua y “exigua pureza nuestra” y que nos dé “cada mañana el ser de luz ante la nada”. Métricamente se trata de nueve liras en las que Antonio Carvajal experimenta con la combinación de dos metros aparentemente inconciliables: el octosílabo y el endecasílabo. La combinación de metros de ocho y de once sílabas es inusual: «En una composición heterométrica no todos los metros resultan *concordantes*, armónicos en su combinación. En general, los metros impares se mezclan sin discordancias, y los pares a su vez también. Por el contrario, la mezcla de pares e impares, sobre todo si son de medidas próximas [...], produce choques e inestabilidad rítmica» (Paraíso, 2000: 113). Pero Antonio Carvajal gusta de contradecir en la práctica normas arraigadas entre los preceptistas. Las liras de la “Oda a la música” responden a este esquema: 8a - 11B – 8a - 8b – 11B. Aunque delimitadas visualmente las estrofas, todas ellas van enlazadas sintácticamente, encabalgadas, diluyendo así la pausa estrófica, bien marcada, en cambio, gráficamente. He aquí las dos primeras:

Baja del cielo la pura
 música eterna que el sentido embarga,
 tan ajena a nuestra oscura
 tristeza y a nuestra carga
 de soledad, consoladora y larga

en luces frente a la pobre
 sombra de que surgimos, que se queda
 suspensa en su gozo sobre
 nuestras frentes, como pueda
 el iris permanente quedar, seda

De la pauta general se aparta, sin embargo, la penúltima estrofa, combinación de versos de ocho (el primero y el tercero), nueve (el cuarto), once (el quinto, con acentos en tercera, quinta y décima) y doce sílabas (el segundo), y con variabilidad acen-

tual y uso de rimas llanas y agudas en la misma estrofa, práctica extraña al cultivo de la lira:²

nuestro temblor en ti. Danos
tu calor, que no queremos ni pensar
ni sentir. Con nuestras manos
en tus mejillas, para amar
te mejor, enséñanos a buscar

Una vez más, el verso se pone al servicio del poeta y no al revés, al igual que ocurre con el poema “Piedra de fuego”, de *Raso milena y perla* (1995), que utiliza el esquema formal de la lira en las cinco primeras estrofas, para disponer los diez versos últimos como una sucesión de heptasílabos y endecasílabos siguiendo esta disposición: 7 – 7 – 11 – 7 – 11 – 7 – 11 – 7 – 11 – 11; en cualquier caso, todos los versos son blancos, como se observa en la lira inicial:

Puedes tender las manos
hacia una sombra que huye y es tu cuerpo,
pero nunca te niegues
al rayo que te llega
y se tiende a tu lado como dádiva

Hemos dado un salto cronológico, porque once años antes, en *Del viento en los jazmines* (1984) –libro que en conjunto, según propone el poema inicial, se decanta «por asumir renovadoramente los signos de la tradición» (Chicharro, 1999: 32)– había utilizado de nuevo la lira, y renovadoramente, claro está. Lo hizo en la parte o colección de odas que titula “Retórica de mármol”, oda V:

Contempla el cielo vasto.
Dime si hay esplendor que lo supere,
_____ si algún pájaro, pasto

² «Algunos teóricos [del Siglo de Oro] llegan a rechazar tajantemente la mezcla de rima aguda y llana en los endecasílabos y heptasílabos» (Domínguez Caparrós, 1999: 320).

de luz en él, pudiere
oscurecerlo. ¡Oh campo que no muere

Es la primera de las once liras de que consta el poema. La separación gráfica de las estrofas contrasta con el encabalgamiento entre las mismas. Por otro lado, la lira sexta vuelve a recordarnos procedimientos de *Serenata y navaja*, al terminar en partícula átona que ocasionalmente forma unidad con la palabra precedente para salvar la rima en *-ola* (culminó *la*):

Saber que no termina
nuestra materia y que, fundida y sola,
ya se agrupa y germina
y en ola sobre ola
nos lleva a culminar, cual culminó la

Anotamos también la “rima andaluza falsa” entre *gozo - pozo - reposo* en la séptima estrofa.

El poema “Laudes”, del “libro segundo” de *Del viento en los jazmines*, así titulado también, introduce dos interesantes modulaciones: una disposición distinta de heptasílabos y endecasílabos y la rima asonante, conforme a esta fórmula: 7a - 7b - 7a, 11B - 11B:

La voz que nos llamaba
astral era en su gozo;
¡era una voz tan clara!
Resonaba en los pechos, y en los ojos
repetía la luz de un cielo de ópalo.

A las tres liras carvajalianas, separadas gráficamente, suceden dos endecasílabos finales que riman en asonante: «Casi ardíamos ya en los cielos altos: / ¡Arriba, amor, arriba que llegamos!». Diecisiete versos tiene “Laudes”.

En 1986 la Universidad de Granada reunió una serie de composiciones de distintos poetas en una *Antología poética en honor de García Lorca*. Antonio Carvajal participó con una exquisita

composición en tres partes, conforme reza el título: “Paisaje, evocación y tránsito para un juego de agua”: siete liras para “Paisaje”, seis para “Evocación” y siete para “Tránsito”, que, en conjunto, forman una composición unitaria de tono delicado, cuyas tres partes se inician con la misma alusión: «Dormita el agua y sueña...», «Con el agua dormida...», «Dormida el agua...». El agua que dormita sueña sus “juegos”: se eleva, se enciende con el sol, se mueve con el viento y, cerrada en su caz, añora acaso la libertad de los caminos, mientras el amanecer de escarcha despierta una quietud casi congelada en un ámbito de levedad y belleza; pero en ese paisaje de la primera parte aparece ya la “herida”, que cobra mayor presencia en las dos partes siguientes del poema; en “Evocación” no es ya el agua la que sueña sus juegos: «Sueña y juega / el niño con su herida»; el sueño trasciende el paisaje de las rosas, el ruiseñor y el arroyo dorado de sol: «Pero sueña otra fuente...»; «Quiere una rosa aún no amanecida...»; con ello queda en contraste lo externo, por primoroso que sea, con la íntima punzada de dolor que en “Tránsito” sigue ahondando, a la vez que el agua «eleva un muro / de sueños sin huida / y un corazón oscuro, / su corazón sediento y sin futuro».

“Paisaje, evocación y tránsito para un juego de agua” es un poema en liras garcilasianas canónicas de impecable factura y de extraordinaria belleza. En todos los casos las liras van delimitadas gráficamente, pero en la parte primera (“Paisaje”) las estrofas se encabalgan, en sintonía con los encabalgamientos versales en serie a lo largo de esa parte inicial, en un uso peculiar que hemos venido observando en muchas composiciones carvajalianas en liras; el recurso tiende a subrayar, no tanto la individualidad de la estrofa, como la unidad de la composición. Añadamos –siempre en “Paisaje”– la presencia de algún verso escalonado y un esquema acentual singular en uno de los endecasílabos (acentos en sílabas tercera, quinta, octava y décima sílabas) que recuerda al llamado “endecasílabo galaico antiguo”; se trata del verso final de la estrofa tercera, que transcribo a continuación:

sobre su caz, y ríe
y mientras duerme y sueña, con espada

de plata, que deslíe
 su filo en la ondulada
 superficie, pone la escarcha en cada

La lira con rima asonante, profundamente innovadora, que habíamos observado en el poema “Laudes”, del libro *Del viento en los jazmines*, reaparecerá en el cuaderno *Antonio Carvajal* (2002), de diecisiete páginas, publicado por el “Centro cultural de la generación del 27”. De tal cuaderno nos interesan aquí dos de los poemas, “Trances” y “Ámbitos”.³ Los dos, que viran en torno a motivos arquitectónicos granadinos, se desarrollan sobre el esquema de la lira garcilasiana. Lo común a los dos poemas es, como he indicado, la rima asonante.⁴ “Ámbitos” sigue, por lo demás, la pauta clásica de la lira; transcribo las dos primeras, de las seis que componen el poema:

Cumplido cielo, prisma
 de penumbra: Otra tierra nos sustenta.
 Ordenación y química
 disponen en la senda
 el fácil paso por la puerta estrecha.

Siempre la sosegada
 distribución del agua y del deseo:

³ Los poemas “Remansos”, “Trances” y “Ámbitos”, del mencionado cuaderno, son los que acompañan, respectivamente, a las fotografías de Francisco Fernández, Alfredo López y Sánchez Montalbán en *Granada sugerida* (Carvajal, 2002). Dejamos fuera de nuestro análisis el poema “Remansos”: pese a su disposición en estrofas de cinco versos, la combinación de versos endecasílabos y pentasílabos y la rima interestrófica (la asonancia en *ae* cruza toda la composición), lo apartan del esquema clásico de la lira.

⁴ Anotamos que en *Miradas sobre el agua* (1993) practicó también Carvajal la asonancia con una estrofa cercana a la lira de cinco versos, el sexteto-lira, disponiendo los versos, salvo alguna variante ocasional, de la siguiente manera: 7a – 7b – 11C – 7a – 7b – 11C: se trata del poema inicial de la sección IV, titulada “Vísperas de Granada”: «Así es la paz, me dicen. / Así es la muerte, espero, / cerrada a cal y canto la esperanza. / Desde los montes ágiles / baja un rumor de yelo / que por las venas se desliza y clama». Transcribo esta estrofa porque en ella está presente el fenómeno que el propio Carvajal bautizó como “rima en caída”, que disocia la rima del acento, haciendo que rimen en asonante *dicen / ágiles*.

carta sellada y carta
 que despliega del cielo
 las rutas de promesas y luceros.

“Trances” ofrece un desarrollo más complejo. Respeta la solución de tres versos heptasílabos y dos endecasílabos, pero su disposición varía en cada estrofa, siguiendo una pauta precisa, según la cual los endecasílabos (fijándonos sólo en ellos para esta explicación) van ocupando todas las posiciones dentro de la estrofa, según este orden de estrofas y versos: 1ª estrofa (versos 4º y 5º) – 2ª (1º y 2º) – 3ª (2º y 4º) – 4ª (3º y 4º) – 5ª (2º y 3º) – 6ª (2º y 5º). Como puede observarse, sólo la estrofa sexta sigue la disposición canónica. Por otro lado, la rima asonante se dispone de forma inversa a la de la lira garcilasiana; tomamos como modelo la primera estrofa: aabAB; si invertimos el orden de la lira canónica, del quinto verso —«y la furia del mar y el movimiento»— al primero —«Si de mi baxa lira»—, tendríamos la disposición de la rima de “Trances”, bien que con el cambio de la consonancia a la asonancia. Merece la pena transcribir el poema:

Subir. Alguien nos llama:
 una intensa granada
 de jugo no gustado.
 Grano a grano, la piedra, las barandas,
 la quieta luz, ascienden paso a paso
 y en el ángulo brusco, justo donde
 la mirada se quiebra, el llano rompe
 su oscuro espejo, justo
 para que el horizonte
 se multiplique brusco
 y hallar tras una duda
 breve que la subida y la confusa
 trama de nuestros pasos
 sueñan la misma escala y sorda música
 que el zumo de los granos;
 que siempre más arriba
 una puerta, una línea

cegada, no es descanso, sí promesa.
El mosto de granadas cifra en cifras
ascenso y primavera.

Pero entre luz y sueño,
a vueltas con los pasos del silencio,
a vuelta con la cimbra de los árboles,
la luz es un perplejo
pájaro envuelto en cales.

Escala de blancura,
ávida escala en que la aurora duda
del grano y su fruto.
Todo en la luz es música;
todo en la sombra tiembla y sufre mucho.

Tradicción e innovación una vez más. Bajo el experimento de la nueva lira anida el esquema tradicional. Leemos las liras de “Ámbitos” o de “Trances” a manera de palimpsesto sobre las líneas canónicas de la lira que sustentan la innovación. Ésta se origina, no sobre el vacío, sino sobre la existencia previa de unas formas métricas seculares. Es un hecho que no puede olvidarse cuando, refiriéndose al poeta Antonio Carvajal, se habla de ingenio o de destreza. Podemos concluir afirmando que en su obra lírica la tradición no es un peso muerto, sino un mecanismo dispuesto para ser activado; en el diálogo que el poeta contemporáneo establece con la tradición, ésta se muestra como un operativo dinámico capaz de generar nuevas formas expresivas, las que el poeta elige o crea libremente para dar cauce a determinados impulsos artísticos y vitales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARVAJAL, ANTONIO. 1968. *Tigres en el jardín*. Madrid-Barcelona: Ciencia Nueva (col. El Bardo).
- 1973. *Serenata y navaja*. Barcelona: Saturno (col. El Bardo).
- 1975. *Casi una fantasía*. Granada: Universidad de Granada.
- 1983. *Extravagante jerarquía (1968-1981)*. Madrid: Hiperión (reúne *Tigres en el jardín*, *Serenata y navaja*, *Casi una fantasía*, *Siesta en el mirador*, *Sol que se alude* y *Sitio de ballesteros*).
- 1983. *Sol que se alude*, en *Extravagante jerarquía (1968-1981)*. Madrid: Hiperión, 231-260.
- 1984. *Del viento en los jazmines (1982-1984)*. Madrid: Hiperión.
- 1986. “Paisaje, evocación y tránsito para un juego de agua”, en *Antología poética en honor de García Lorca*. Granada: Universidad de Granada, 43-46.
- 1990. *Testimonio de invierno*. Madrid: Hiperión.
- 1993. *Miradas sobre el agua*. Madrid: Hiperión.
- 1994. “Noticia de los poemas”, en *Ciudades de provincia*. Jaén: Diputación provincial, 7-11.
- 1995. *Raso milena y perla*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén.
- 1995. *De métrica expresiva frente a métrica mecánica (Ensayo de aplicación de las teorías métricas de Miguel Agustín Príncipe)*. Granada: Universidad.
- 2002. *Metáfora de las huellas (estudios de métrica)*. Granada: Método Ediciones (col. Jizo de Literatura Contemporánea).
- 2002. *Granada sugerida (Poemas de Antonio Carvajal; fotografías de Francisco Fernández, Alfredo López y Francisco José Sánchez Montalbán)*. Cassavells (Girona): Fundación Joseph Niebla-Universidad de Granada.
- 2002. *Antonio Carvajal*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27 (cuaderno nº 26 de “Máquina y Poesía”).
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, JOSÉ. 1999. *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza Editorial.
- CHICHARRO, ANTONIO. 1999. “Estudio previo” a Antonio Carvajal, *Una perdida estrella (Antología)*. Madrid: Hiperión, 7-70.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, JOSÉ ENRIQUE. 2001. “Final de verso en partícula átona (tradicón e innovación métrica en la poesía de Antonio Carvajal)”, en *Signa*, 10, 295-311.
- PARAÍSO, ISABEL. 1976. *Teoría del ritmo de la prosa*. Barcelona: Planeta.
- 2000. *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco Libros.