



Patronato de la Alhambra y Generalife
CONSEJERÍA DE CULTURA

La presente colección bibliográfica digital está sujeta a la legislación española sobre propiedad intelectual.

De acuerdo con lo establecido en la legislación vigente su utilización será exclusivamente con fines de estudio e investigación científica; en consecuencia, no podrán ser objeto de utilización colectiva ni lucrativa ni ser depositada en centros públicos que la destinen a otros fines.

En las citas o referencias a los fondos incluidos en la investigación deberá mencionarse que los mismos proceden de la Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife y, además, hacer mención expresa del enlace permanente en Internet.

El investigador que utilice los citados fondos está obligado a hacer donación de un ejemplar a la Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife del estudio o trabajo de investigación realizado.

This bibliographic digital collection is subject to Spanish intellectual property Law. In accordance with current legislation, its use is solely for purposes of study and scientific research. Collective use, profit, and deposit of the materials in public centers intended for non-academic or study purposes is expressly prohibited.

Excerpts and references should be cited as being from the Library of the Patronato of the Alhambra and Generalife, and a stable URL should be included in the citation.

We kindly request that a copy of any publications resulting from said research be donated to the Library of the Patronato of the Alhambra and Generalife for the use of future students and researchers.

Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife
C / Real de la Alhambra S/N. Edificio Fuente Peña
18009 GRANADA (ESPAÑA)
Tel. (+ 34) 958 027 944
(+ 34) 958 027 945
Fax. (+34) 958 210 235
biblioteca.pag@juntadeandalucia.es

DE LA ESPACIALIDAD POÉTICA DE LA COLINA ROJA. APROXIMACIÓN A LA PRESENCIA LEJANA, DE ANTONIO CARVAJAL.

ANTONIO CHICHARRO

ON THE POETICAL SPACE OF THE ALHAMBRA. A CRITICAL APPROACH TO LA PRESENCIA LEJANA OF ANTONIO CARVAJAL.

This article studies La presencia lejana, a section of the book of poems Testimonio de invierno (Madrid, Hiperión, 1990), written by Antonio Carvajal, a poet from Granada.

All the poems in this section take the Alhambra as a point of reference, therefore their analysis can be used for a better knowledge of the existing relationship between the artistic space and the literary space. In the first place, we offer an approach to certain interpretative keys of the poems in their internal logic, with the purpose of smoothing away a first reading level, and in the second place, the article provides some explanations related to the issue of poetic space as a self-referential space, therefore the first reading level, of great momentary interest, does not exhaust the interpretation and explanation of the poems or their meaning at all.

En el artículo se estudia *La presencia lejana*, sección poética de *Testimonio de invierno* (Madrid, Hiperión, 1990), del poeta granadino Antonio Carvajal. Los poemas que nutren esta sección tienen la peculiaridad de tomar como referente la Alhambra, por lo que su análisis puede servir para el mejor conocimiento de las relaciones que puedan establecerse entre la espacialidad artística y la espacialidad puramente verbal. En primer lugar se ofrece una aproximación a ciertas claves interpretativas de los poemas en su lógica interna, con objeto de allanar un primer nivel de lectura, y en segundo lugar el artículo proporciona algunas explicaciones relativas a la cuestión de la espacialidad poética como una espacialidad a la postre autorreferencial, por lo que el primer nivel de lectura, de gran interés momentáneo, no agota ni mucho menos la interpretación y explicación de los poemas ni el de su significación.

Antonio Carvajal agrupa bajo el título de *La presencia lejana* una serie de poemas que toma como referente la Alhambra, serie hermanada con la titulada *Visperas de Granada* (v. Chicharro, 1994b), una suerte de poesía dialógica sobre la guerra de Granada incluida en *Poemas de Granada* y en *Miradas sobre el agua*, de 1991 y 1993 respectivamente. Estos poemas fueron publicados, formando la sección segunda, en *Testimonio de invierno* (1990), libro que mereció el Premio de la Crítica correspondiente a 1990; posteriormente, sin perder su unidad, fueron incluidos en el citado volumen antológico *Poemas de Granada* (1991). Por último, han sido editados autónomamente, con tan hermoso como paradójico título, en 1997, edición no venal que yo mismo proyecté y cuidé en sus aspectos materiales.

El hecho de que lo haya seleccionado como objeto de estudio se debe a dos razones: la primera, por proporcionar excelente ocasión para tomar clara conciencia del problema de la espacialidad artística y

literaria, cuestión de especial interés cognoscitivo; la segunda, a la alta calidad de los poemas que nutren esta sección de *Testimonio de invierno*. Pues bien, procederé en primer lugar ofreciendo una aproximación a ciertas claves interpretativas de los poemas en su lógica interna, con objeto de allanar un primer nivel de lectura, y en segundo lugar me centraré en ofrecer algunas explicaciones relativas a la cuestión de la espacialidad poética como una espacialidad a la postre autorreferencial, por lo que el primer nivel de lectura a efectuar, de gran interés momentáneo, no agota ni mucho menos la interpretación y explicación de los poemas ni el de su significación.

La presencia lejana está constituida por catorce poemas que, en su lógica y disposición internas, ofrecen a simple vista el resultado de diferentes miradas sobre la Alhambra y varios recorridos verbales por la misma como espacio arquitectónico y artístico que, realidad presente y memoria de otro tiempo, lo que

tal vez ayude a explicarnos ese más que tan paradójico como hermoso título de *La presencia lejana*, ocupa en hoy cuidadas ruinas la cresta de la Sabika, la colina roja de Granada. Los poemas se introducen paratextualmente con una circunstancial frase aclaratoria, la indicación del punto de vista o perspectiva desde la que se mira o el nombre del espacio que sirve de inmediato referente del poema que le sigue. Así, “Primer acorde”, “Mimosa al pie de Torres Bermejas”, “Pintura mural. Torre de las Damas”, “Escena junto al muro”, “Vista general desde el cementerio”, “Vista de la Alcazaba desde la Vega”, “Meditación sobre los muros”, “Peinador de la reina”, “Estanque entre arrayanes”, “Ecos”, “Pasos”, “Patio de los arrayanes”, “Patio de los leones” y “Salas del Patio de los leones”.

La altura de la colina hace que la Alhambra sea vista desde diferentes puntos de la ciudad y de la Vega de Granada. Pues bien, el poema inicial, musicalmente titulado “Primer acorde”, supone el ascenso a la colina y el placentero renovado contacto con dicho espacio alhambriista. Los versos endecasílabos y heptasílabos dan idea, a decir del poeta, de andadura más quebrada, de marcha irregular ascendente para encontrarse una vez más con ese espacio de la memoria donde aprende que la belleza efímera “es de toda verdad fuente y espejo”. A continuación, el autor va alternando poemas que tienen por objeto la Alhambra vista desde lejos o recorrida en sus diferentes estancias. Así, “Mimosa al pie de Torres Bermejas” es, descriptiva y empíricamente hablando, el resultado de la mirada del poeta hacia las fortificadas Torres Bermejas desde un ángulo de la ciudad, esto es, desde abajo hacia arriba, fundiendo la visión de una mimosa plantada en un carmen de delante con el pie de la torre, estética fusión visual que da como resultado una redefinición de la torre, antigua prisión. En el poema tercero, “Pintura mural. Torre de las Damas”, el poeta une la visión de dentro y de fuera de la cerrada torre, en una suerte de descripción poética de las pinturas murales hoy deterioradas, pinturas de caballeros de otro tiempo —un tiempo que fuera feliz, hoy apenas una mancha— que se dirigen triunfantes al oriente, y de descripción del paradisíaco medio natural en que se ubica la torre, lo que contrasta con el irrespirable aire de su interior cerrado. “Escena junto al muro”, el siguiente poema, opera con la idea de fragilidad absoluta de la Alhambra, pues todo en ella necesita de apoyo, por lo que los muros constituyen el sostén imprescindible frente a tanta belleza superficial, fragilidad que hace extensiva al hombre que, retomando el verso de Aleixandre y perdido todo paraíso, del que no queda sino su sombra verbal, necesita de un muro en que apoyarse para llorar. En este poema aparece ya una idea-eje del

poemario: la idea del muro como soporte, fuente de seguridad, frente al resto de la ornamentación mural, fuente de melancolía. El quinto poema, “Vista general desde el cementerio”, esto es, vista de la Alhambra desde una altura superior, el poeta en tiempo poético presente funde su visión de la Alhambra, vacía de sentido y de su historia en su soledad, con la absoluta soledad de la granadina Virgen de las Angustias, efectuando una impresionante y continuada fusión-confusión de imágenes de la posición que tiene la Alhambra, sentada sobre la colina entre dos valles, con la posición sentada de la imagen de la Virgen, ambas soportando la muerte en su regazo, la muerte de quienes hicieron posible el bosque y los jardines, las fuentes y ajimeces —téngase presente *Vísperas de Granada*—, y la muerte del hijo cuyo dolor la traspasa sin hacerla sangrar, tal como leemos en el siguiente fragmento del poema:

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

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

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

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

En “Vista de la Alcazaba desde la Vega”, el sexto poema, con núcleos estróficos de seis versos endecasílabos —expresivo metro dominante en el libro todo con el que el poeta rinde homenaje implícito a Boscán y Garcilaso y al protagonista espacio de la Alhambra— el poeta ofrece, alternando el tiempo poético presente con el pasado, la visión más lejana de parte de la Alhambra, espacialmente hablando, junto a la visión más perenne en él, la que llena lo mejor de su memoria: la de su infancia a los pies de Sierra Elvira desde donde la Torre de la Vela se recor-

ta bajo la brillante luz por encima de los chopos y por debajo de la blanca sierra, reflexionando el poeta ante tan concreta y pura presencia sobre las luces y sombras de la vida y reconociendo en los muros de la torre, fuente de seguridad, como decíamos, y frente a tanta belleza la vieja profecía al modo de Villaespesa: “para cada dolor habrá un olvido y para cada amor una esperanza”. El poeta comienza estableciendo con una tanda de brillantes imágenes las circunstancias justas del momento, un atardecer primaveral, en que redescubre la visión que le resulta más querida de la Alhambra. La lectura de las tres estrofas finales del poema nos permitirá comprobarlo:

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

*No he querido pensar que con la brisa
que los chopos perturba parecieran
agitarse tupidos los mocárabes;
que, al igual que remansa sus lorigas
el río, los estanques; que, lo mismo
que tus aristas parten en mitades*

*de luz y sombra el ámbito, mi propio
cuerpo construye un ajimez al cielo;
me ha bastado mirarte y en tus muros
reconocer la vieja profecía:
para cada dolor habrá un olvido
y para cada amor una esperanza.*

“Meditación sobre los muros” resulta un poema clave del libro por ofrecer ciertos elementos básicos para la comprensión de los poemas que nos ocupan en su lógica interna, pues el poeta ofrece una suerte de meditación sobre lo que sostiene sin esplendor y con constancia lo que aparece como frágil gloria para los ojos amenazada de destrucción, esto es, ofrece en efecto una meditación sobre los muros, dejando a un lado ciertas sensaciones —*la sensación de luna que lo toca / todo y en todo pone un halo triste*— y ciertas glorias para los ojos, glorias de yesos y arcillas. Por eso, el poeta se dispone a mirar simbólicamente al otro lado de tanta gloria y belleza efímeras:

*Y por ella temblamos y buscamos
mirar al otro lado, a su otro lado,
donde no hay esplendor, sino constancia;
donde nada es seguro pero todo
tiene un compacto sentimiento, un duro
e irreductible núcleo a donde nunca
puede alcanzar el viento,*

*el viento que
las pensativas cañas mueve y quiebra.*

“Peinador de la reina” comienza con una minuciosa descripción poética de los motivos presentes —pájaros, frutas, flores, etc.— en la decoración mural de la estancia real hoy solitaria que un

día ocupara la emperatriz Isabel, esposa de Carlos V, sintiendo nostalgia de otro mundo y preguntándose qué hacemos los que aquí estamos. El poema, tras una primera parte enumerativa de los elementos que adornan el peinador dispuesto para la reina, rompe violentamente su ritmo con la inclusión de un corto verso sangrado, en realidad una interrogación retórica —¿Para quién?— que provoca una melancólica meditación sobre la vida y la memoria.

El estanque central del patio de los arrayanes, cuyas verdes aguas sirven de espejo del cielo y de cuanto lo rodea, duplicando la realidad ambiental, es el referente de su poema siguiente, “Estanque entre arrayanes”, en el que el poeta, que mira más que narcisianamente su rostro reflejado en ese verde espejo, habla del agua como ámbito de la muerte y posibilidad de hallar en ella la paz interior y la felicidad mediante la mortal inmersión en su profundidad pareja a la profundidad de los muros. “Ecos”, poema décimo, rompe con la visión mítica y romántica de la Alhambra, al traer al poema una visión de la horrenda vida interior de sangre, ambición, poder y muerte del mundo nazarí, vida interior que dejaba de ser dichosa y perfecta. Este poema subraya un rasgo más del poemario: el que se ocupe referencialmente no sólo de una mítica realidad arquitectónica, sino también de la historia a que dicha realidad nombra ahora lejanamente con su simple estar, con su alargada presencia sobre la colina, una historia convulsa del medieval mundo nazarí. En “Pasos”, el poeta asciende al recinto de la Alhambra en pleno verano y busca en el agua de una fuente el consuelo de su subida purgativa.

El agua, un macrosímbolo poético, constituye el elemento central de los poemas siguientes, “Patio de los arrayanes” y “Patio de los leones”. El autor del ulterior libro *Miradas sobre el agua*, de 1993, muestra aquí su interés por el agua como densísimo elemento simbólico, de lo que tuvo ocasión de ocuparme (Chicharro, 1994b), a partir de la inevitable comprobación de su permanente y envolvente presencia en la Alhambra. En el primer poema citado, el poeta vuelve a reparar en el rectangular estanque o alberca central del patio —*que es trasunto del cielo y no mentira*— para plantear paradójicamente, en un recinto que repite en sus paredes el nombre de Dios incansablemente y que fue habitado por un hombre que soñó recibir el poder de su divinidad, su radical silencio. “Patio de los leones”, espacio de permanente cielo azul, penúltimo poema del *La presencia lejana*, repara en el agua como elemento central del patio que sirve de referente, convirtiéndolo en el elemento crucial del texto poético y apuntando con el mismo en su negación, esto es, en la sed:

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

Nombres.

El libro se cierra de modo tan impresionante como calculado al enlazar con el antepenúltimo poema en el que, como acabamos de afirmar, se habla de la mudez de Dios, de su silencio radical, a pesar de que los hombres comprenden un cielo con sus oraciones. El poeta se sirve de la rojiza luz de atardecer que penetra por las bóvedas *puras de mocárabes* de las salas del Patio de los Leones para mostrar un corazón encendido de nostalgias, para meditar sobre un mundo imposible y mirar en el agua el reflejo de un cielo negado. El poeta se sirve de las perfectas figuras geométricas de los quietos azulejos para ordenar su pensamiento y

*Así, ordenado
su pensamiento en simulada estrella,
mide la tierra, mide el cielo, mide
la duración exacta de sus pulsos,
desprecia el oro y sale al patio quieto
para aspirar la brisa que le llega
de un próximo ciprés, de un Dios perdido,*

Una vez efectuada esta aproximación, daré entrada a otras cuestiones que nos permitan comprender un punto más complejamente el problema de la espacialidad poética no limitándonos a una explicación en exclusiva función de la realidad referencial de la que venimos hablando, pues la poesía de Antonio Carvajal dista mucho de ser mera ilustración verbal de determinadas realidades artísticas y arquitectónicas, aunque las mismas estén en el origen de muchos de sus poemas —repárese en algunos de los seleccionados para su libro antológico *Ciudades de provincia*, del que tuve ocasión de ocuparme también en un artículo (Chicharro, 1994a) y en el que hablé del poeta como arquitecto de la palabra, pues no en balde dejó allí recogidos poemas como “Piedra viva (Amanecer en Úbeda)” o “Fervor de las ruinas (San Francisco de Baeza)”—. En efecto, la poesía para Carvajal es algo más que un artefacto ornamental, un modo de duplicidad verbal de una realidad exterior determinada. La poesía es por el contrario el resultado de una comprensión estética del mundo y de un *diálogo* con él, al tiempo que la invención de una realidad de naturaleza ideológico-estética, en la que se dan cita múltiples componentes, sometido dicho proceso creador por lo general a una condición pragmática de acción y comunicación *auténticas*.

En este sentido, Antonio Carvajal se sitúa frente a la Alhambra, espacio histórico-artístico-arquitectónico-mítico, para nombrarla poéticamente, lo

que supone, como bien explica Rafael Núñez (1992, *passim*), crearla e individualizarla. Los poemas de *La presencia lejana* acaban sustituyendo signíco-simbólicamente a dicho espacio de la Alhambra para constituirse en algo más que una representación de esa realidad, esto es, para constituirse en una representación *autónoma* de la misma, lo que explica que, obviamente, su espacialidad sea distinta: una espacialidad poética. Por eso, los poemas, aunque puedan utilizarse instrumentalmente en lineal función referencial, no se agotan con este uso, pues constituyen un espacio verbal simbólico, una de las variadas formas de *lo real*, si es que somos capaces de romper con la visión empirista con que habitualmente operamos al respecto. A partir de aquí se explica, por ejemplo, que la serie de poemas que nos ocupa haya podido romper en profunda medida con el cotidiano “acata-miento” cultural tópico de una visión mítica y romántica de la Alhambra. Esto explica también el hecho de que este libro, aparte de ser consecuencia inmediata de un encargo, lo que no desagrade en absoluto al poeta, según parece, ni resta calidad alguna a sus resultados, constituya una superior respuesta cultural del poeta sobre su propio medio, asegurando con ello su supervivencia en diálogo con ese espacio que todo lo llena en Granada, incluso la memoria de su infancia, un espacio que es ruina viva y conciencia de otro tiempo. Así pues, siguiendo las reflexiones teóricas de Rafael Núñez, podemos decir que los enunciados poéticos de *La presencia lejana* “invocan cosas y situaciones, pero no representan estados de cosas existentes en el mundo; tienen sentido pero no referencia” (Núñez, 1992: 49). En consecuencia, la espléndida serie de poemas objeto de nuestra atención es resultado no de “ver” —“captar la información que acude a nuestra área de percepción según las circunstancias”, según Núñez (1992: 56)—, sino de “mirar”, lo que implica la selección de los datos del entorno en razón de la curiosidad, y de “observar”, lo que supone extraer información manteniendo la mirada atenta (Núñez, *ibidem*). Dicha información así obtenida no implica correspondencia entre su representación semántica y la realidad efectiva, por lo que el poeta cuando invoca las cosas del mundo lo hace no para declarar su existencia, sino, siguiendo a Rafael Núñez (*ibidem*), “para absorber el ánimo todo del perceptor, que debe verse atraído por el mundo inventado y sentirse implicado en su desarrollo”, lo que puede lograrse al sentir una relación fuerte entre el poema y la realidad conocida. Por esta razón, podemos hablar de la poesía como un discurso ficticio. Por esta razón, podemos pensar que *La presencia lejana* más que mostrar una realidad exterior, revela su propia realidad verbal, por lo que las cosas invocadas adquieren presencia en

el propio significante, lo que constituye el modo como la poesía muestra el mundo (Núñez, 1992: 62). A partir de estas consideraciones, se comprende sin mucho problema el valor significativo que adquieren las sucesivas fusiones-confusiones visuales ya referidas, esa atención hacia lo muros, lo que no se ve, y al paisaje de la memoria; a partir de aquí se entiende que el poeta construya una Alhambra verbal que termina convirtiéndose en un espacio de melancólica meditación sobre el sentido de la vida, sobre el papel de la memoria, sobre la inanimidad celeste y la radical soledad del hombre frente al mundo, sobre la condición humana invocando para ello el hermosísimo universo ruinoso de la Alhambra que llena cotidianamente los ojos de cuantos vivimos en Granada.

La espacialidad poética de esta Alhambra verbal mantiene una relación, pues, con el espacio, los palacios, fortaleza y jardines nazaríes no de dependencia, ni de eco discursivo, sino de relación dialógica, una

relación de simultaneidad de enunciados en coexistencia, relación histórica obviamente, que pone en diálogo, con soluciones distintas y autónomas, la conciencia de un tiempo presente, la de un tiempo pasado, la de un tiempo mítico e imaginario, lo que explica la raíz de ese título de *La presencia lejana*.

BIBLIOGRAFÍA

- A. CARVAJAL (1990), "La presencia lejana", en: *Testimonio de invierno*, Madrid, Ediciones Hiperión; *Poemas de Granada*, Granada, Ayuntamiento de Granada, 1991; Granada, Instituto de Bachillerato "Alhambra"-Asociación de Padres de Alumnos "Torres Bermejas", 1997 (edición no venal).
- A. CHICHARRO (1994a), "Ciudades de provincia, de Antonio Carvajal, y sus referentes literarios (nueva aportación a una 'Geografía Literaria' giennense)", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 151, año XL, enero-marzo, pp. 115-127.
- A. CHICHARRO (1994b), "Siete veces siete (Sobre la poesía última de Antonio Carvajal)", *Zurgai*, diciembre, pp. 14-19, núm. dedicado monográficamente a "Poesía Andaluza".
- R. NÚÑEZ RAMOS (1992), *La poesía*, Madrid, Síntesis.



