

derrokas, patíbulos,
vidobras,
y aunque escribáis en francés con el retrato
de Picasso en las verijas.

Derrokas e vidobras alludono, rispettivamente, ai poeti nemici, Pablo de Rokha e Vicente Huidobro, mentre il riferimento all'uso del francese e al ritratto di Picasso indica ancora il nome di Huidobro, che scriveva anche in francese e a cui il pittore di Malaga aveva dedicato un disegno. La *querelle* di Neruda con i due cileni fa parte del capitolo "El poeta insolente" e l'autore non ha alcuna remora a presentare (con tutta l'abbondante e minuziosa documentazione che conosce, essendo stato suo segretario e confidente per molti anni) le appassionate vicende sentimentali ed esistenziali dell'uomo sempre pronto a rispondere alle critiche dei suoi nemici e a rivendicare il suo primato di poeta. Per quanto invece riguarda il rifiuto di Larrea a firmare il libretto dei *Cantos materiales* Neruda lo ripaga abbondantemente con i versi satirici dell'"Oda Juan Tarrea", dedicati appunto al poeta basco.

Loyola, lo sappiamo, ha costruito nel tempo una rigorosa esegesi, una grande enciclopedia critica sull'opera e la vita di Neruda. Non meraviglia quindi che anche in quest'ultima prova, *Los pecados de Neruda*, presenti una nuova lettura biografica e poetica che illumina l'autore in tutte le sue diverse e contraddittorie manifestazioni. Un ritratto a tutto tondo che, precisa Loyola nelle pagine preliminari, vuole "revisar y discutir –con la máxima honestidad inte-

lectual que me sea humanamente posible dentro de la admiración del crítico y de la simpatía hacia el amigo inolvidable– las historias de las acusaciones más tenaces y difundidas que le han sido atribuidas a Pablo Neruda".

DOI 10.14672/15.2020.1654

Antonio Carvajal, *Una canzone più chiara*, a cura di Lucia Valori con testo a fronte, Catania, Algra Editore, 2019, pp. 176. ISBN9788893412971

**Maria Caterina Ruta
Università degli Studi di Palermo**

La carrera poética de Antonio Carvajal es larga y rica en libros que siguen una trayectoria coherente respecto a unos principios que desde sus lecturas juveniles la han orientado constantemente. Él mismo nos cuenta que, entrando en contacto con los poetas del Siglo de Oro, se dio cuenta de que la poesía era una actividad muy bien gobernada por reglas y ejercicios técnicos. De Cervantes a Góngora, de Lope a Quevedo, de San Juan de la Cruz a Soto de Rojas, de Rubén Darío a Juan Ramón Jiménez, de Miguel de Unamuno a Federico García Lorca, de Vicente Aleixandre a Jorge Guillén sus formas estróficas, su métrica y sus ritmos se imprimieron en su memoria transformándose en la sustancia exterior en la que impregnar su sentir emocional y ético.

co. Con el magisterio de la cultura barroca se desarrolló en su quehacer literario la idea de la fusión entre la palabra y las artes plásticas y musicales. Esto favoreció la extensión de su actividad poética en favor de la música, la pintura e incluso la fotografía, en el convencimiento de que un universo poético vive de relaciones y correspondencias entre todas las manifestaciones de la belleza.

De hecho, Carvajal, originario del campo granadino, vive plenamente inmerso en la naturaleza conociéndola y escuchándola en sus diferentes lenguajes. A la luz de la lección de la retórica del Siglo de oro y Modernista, esta condición le permite crear imágenes en las que los diferentes reinos de la naturaleza interfieren entre ellos, captando de manera sintética la realidad circundante, lo que solo un hombre de especial sensibilidad sabe percibir. El poeta emplea con frecuencia las figuras retóricas, no solo en los poemas de arte mayor con verso largo y estrofas clásicas (sonetos de once o catorce sílabas, cuartetos, sextinas, canciones), sino también en las composiciones de verso corto, de derivación popular, pero, como sabemos, igualmente practicada por los clásicos. A estas se dedica mayormente a partir de la parte central de su producción, como demuestran los heptasílabos y los versos de cinco sílabas que campean en el libro *Una canción más clara*, que comento en la traducción de Lucia Valori, estudiosa especialmente dedicada al análisis y traducción de la poesía española. El libro se añade a un conjunto de traducciones italianas de obras del poeta granadino realizadas en es-

pecial modo por Rosario Trovato (*Rapsodia andalusa*, 1994; *Poemi di Granada e altri versi*, 2010; *Quasi una fantasia*, 2017), con quien Valori entretiene un diálogo fértil para favorecer la difusión de su poesía en nuestro idioma.

El libro de Carvajal salió primero en una refinada edición numerada y de tamaño pequeño (Palencia, Simancas Ediciones, 2008, Col. “El Parnasillo”), al que en un segundo tiempo se le aportaron en la parte central algunas variaciones que no afectan la lectura del original. A pesar de haber tenido una lenta gestación de varios años, la edición presenta una declarada cohesión que se estructura en las tres partes definidas con la misma palabra *álbum*: “Primer álbum de canciones”, “Álbum segundo. Canciones del Condado” y “Álbum tercero. Madrigales del gozo”. Las tres partes no son homogéneas ni en la cantidad de los poemas, siendo la primera mucho más amplia, ni en la elección de las estrofas y los versos. Los poemas de los álbumes primero y segundo son numerados de 1 a 49, los madrigales no. Si el término álbum une en sí los dos mundos sensoriales privilegiados por el autor, el del lenguaje y el de la visión, las otras palabras se refieren a dos géneros poéticos de la tradición, la canción y el madrigal, además, volviendo al mismo título del libro, se confirma la sinestesia entre experiencias del oído y de la vista: las palabras que se oyen o se leen remiten a la claridad, una claridad cuya esencia se descubre leyendo el poemario.

Aunque a muchos de nosotros no nos gustan las etiquetas, con respecto a la poesía

de este libro y a la producción entera de Carvajal, valen dos orientaciones seguidas por los críticos de las últimas décadas: el “culturalismo” como línea expresiva de muchos de los poetas postmodernos y el concepto de intertextualidad, en el sentido de diálogo con la lengua y la tradición textual recibidas por un escritor en cuanto herencia del patrimonio lingüístico y formal acumulado en siglos de habla y escritura. De esta forma la definición de “culturalismo” se deshace en el juego de referencias y resonancias que un autor entretiene con los textos de su formación, que, en el caso de Carvajal, como ya he subrayado, son los protagonistas del Siglo de oro, los poetas modernistas y los de la Generación del 27. En una conferencia pronunciada en la Fundación Juan March en 2004, en la que explica a los oyentes cómo se fue formando su lenguaje poético, el poeta afirma que, pasada la tentación juvenil de imitar a sus modelos, se dio cuenta de que había llegado la hora de la emulación, la hora de crear una poesía de finales del siglo XX, que guardara, sin embargo, la evocación de los modelos de sus predecesores.

En la edición italiana de *Una canción más clara* Lucia Valori revela un conocimiento profundo y global de la poesía de Carvajal, de manera que procede al análisis del poemario estableciendo continuas relaciones y referencias con los demás libros. En la base de sus comentarios emerge una comprobada experiencia de la retórica y de los componentes técnicos de la poesía (verso, estrofa, rima), seguramente alimentada también por los estudios de métrica publi-

cados por el mismo Carvajal, y a la que se añade una sutil sensibilidad interpretativa, que le permite explorar la estrecha relación existente entre las formas poéticas y el contenido semántico de las palabras, sin ser nunca banal. El libro se puede leer como nuevo experimento de *cancionero de amor*, un cancionero que por el uso de versos de Arte menor remonta a la tradición trovadoresca, no a la italiana, y que pasa del tono exquisitamente lírico a matices irónicos, que rozan el sarcasmo. Esto ocurre porque el amor, fluctuante entre sensualidad y espiritualidad, es para Carvajal el medio para enfrentarse con la realidad e intentar conocerla. La realidad concreta en la que se mueve el sujeto del poema es el campo granadino con su patrimonio de paisajes, pájaros, flores, frutas. Por consiguiente, para representar los sentimientos y las impresiones que las personas y el entorno le suscitan, recurre a imágenes derivadas de la naturaleza que condensan en pocas palabras la confluencia de sensaciones y pasiones diversas. Se pueden extraer numerosos ejemplos de cualquier poema que, junto al refinamiento de la poesía de Carvajal, revelan la exquisita capacidad de la traductora en encontrar no solo el vocablo que restituya el matiz semántico buscado por el poeta, sino también la perfección del ritmo del verso. Ritmo que, justo por el magisterio de los clásicos y por una natural actitud musical, se ha convertido en una de sus obsesiones, pero que en el pasaje a otra lengua crea no pocas dificultades, aunque cuando parezca un idioma afín, como en el caso del italiano.

Cito la primera estrofa del poema 12, compuesta de ocho versos en los que se entrelazan octosílabos, heptasílabos y hexasílabos en un juego retórico de excelente habilidad: “Miré el mar. Los desnudos / de voz se sucedían / oh dulces labios, olas / paralelas. Ceniza / resbalada del cielo / sobre mis ojos. Música / desnuda de tus labios: / si palabra no dicha.” Que en la traducción de Valori reza “Guardai il mare. Uno dopo / l’altro si succedono / nudi di voce, oh dolci / labbra, onde parallele. / Cenere sui miei occhi / scesa dal cielo, musica / nuda delle tue labbra: / se parola non detta” (78-79). No hace falta un especial comentario para verificar que la reproducción del paisaje y de la circunstancia existencial del momento elegido se consiguen con el recurso a sinestesias, metonimias, prosopopeyas, encabalgamientos, recursos que retan a Lucia Valori a transferir al italiano los mismos efectos a pesar de los cambios que necesita operar.

En su lectura del poemario la estudiosa se compromete en encontrar en la transparencia de los versos de Carvajal las huellas de sus poetas preferidos, que reflejan, junto a su admiración hacia ellos, la actualización de un lenguaje y de un sentir del pasado en una experiencia absolutamente contemporánea. Ahora el poeta glosa unos versos de San Juan de la Cruz (25, 29), ahora remite a *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* de Pedro Soto de Rojas, poeta granadino que, junto con Góngora y Federico García Lorca, le permite recrear el tejido cultural y geográfico de su región, según lo atestiguan las alusiones a los mo-

numentos árabes de Granada y la elección del itinerario del Condado, convertido en eje de la segunda parte del poemario. En esta refinada labor Valori se compromete en profundizar en *Una canción más clara* el papel del elemento “agua” como palabra clave del poemario. La diferente presencia del ‘agua’ orienta la búsqueda de Carvajal para conseguir, a la manera de Juan Ramón Jiménez, otro de sus maestros andaluces, la pureza de la poesía, para que su voz suene “desnuda”, como la mujer deseada.

En el poema 49, que cierra el primer “Álbum” y cuyo exergo reza “Fallax gratia, et vana est pulchritudo” (cita en parte del proverbio bíblico 31: 30-31), la claridad del agua se impone con fuerza en los versos finales justificando el título del libro. En su intento de salvarse de los engaños falaces de la carne el poeta logra su fin y canta: “Se llama paz, y gozo / de alta entrega se llama. / Es tu carne hecha aliento / de una canción más clara” (“Si chiama pace, e gaudio / di alta unione si chiama. / È carne tua in un alito / di canzone più chiara”, 154-55). Para confirmar el intento del poeta acudamos al “Madrigal de otro estío”, poema de la tercera parte del libro, en el que leemos “[...] Agua fugaz para mi sed, caricia / de luz distante en sombra íntima y única. // [...] Sé que un agua / de juncias densa y clara se me oculta / y me llama y no sé si de mi sed / se burla o, para ser, mis labios busca [...]” (“Per la mia sete acqua in fuga, carezza / di luce astratta in ombra intima e unica. [...] So che mi chiama / nascosta e densa e chiara acqua di giunchi / e non so se deride la mia sete / o, per essere, cer-

ca le mie labbra [...]”, 166-67) (la cursiva es mía). Sabiamente Lucia Valori descubre que el atributo ‘clara’, último de una serie de tres, crea en el verso una cadencia que remite al comienzo de la “Canción” de Petrarca “Chiare, fresche et dolci acque”, otro clásico presente en la enciclopedia poética del autor.

Al cuidado de las traducciones Valori suma en su “Introduzione” un detallado examen de la versificación del poemario, que, a primera vista, abunda en versos cortos, peculiarmente el heptasílabo, pero, escavando en la lectura, se observa la interacción de este con los octosílabos, los hexasílabos y los versos de cinco sílabas para formar estrofas derivadas de la tradición española, especialmente medieval, como el romancillo, la redondilla, la endecha, la copla, la espinela, la seguidilla. El verso largo aparece solo en la sección de los madrigales, composición de la que Carvajal aprovecha la posibilidad de combinar versos cortos con endecasílabos y alejandrinos, como demuestra la cita mencionada de “Madrigal de otro estío”.

El libro, en resumidas cuentas, ofrece al lector italiano la posibilidad de saborear unos poemas muy ágiles y asimismo intensos en sus imágenes tan concentradas y fulgurantes, que Lucia Valori pone en relación con las otras obras del Carvajal y con la exquisita tradición poética española.

DOI 10.14672/15.2020.1655