

## LEOPARDI EN CARVAJAL

### *Leopardi in Carvajal*

Dionisio PÉREZ VENEGAS  
IES de Adra

RESUMEN: El ensayo continúa la línea de los estudios de la presencia de Leopardi en la literatura española, centrándose en el poeta Antonio Carvajal. Se parte del análisis de las investigaciones previas, especialmente las de Mercedes Arriaga y de Tito Furnari y se pasa, posteriormente, a poner de relieve en qué momentos y en qué obras de Antonio Carvajal Leopardi es citado, comentado o recreado. Una indagación más particularizada se hace de la huella leopardiana en la obra de Carvajal *Alma región luciente*, dado que en ella se manifiestan las mayores influencias del poeta italiano, tanto desde el punto de vista formal como de contenido.

Palabras clave: Leopardi, Arriaga, Furnari, recreación, influjo, dolor, naturaleza.

ABSTRACTS: This essay continues the studies over Leopardi's presence in Spanish literature, specifically in poet Antonio Carvajal. We start with the analysis of previous researches, especially those of Mercedes Arriaga and Tito Furnari, and afterwards we point out in when and in which Antonio Carvajal's works Leopardi is cited, comment or recreated. A more particularised inquire is made on Leopardi's traces in Carvajal's *Alma región luciente*, because this poem shows the most important influences of the Italian poet, from the formal and the contents' point of view.

Key words: Leopardi, Arriaga, Furnari, recreation, influx, pain, nature.

## I. ANTECEDENTES

1. «*Leopardi y Carvajal*», de Mercedes Arriaga

El primer estudio sobre la relación entre Giacomo Leopardi y Antonio Carvajal se debe a la profesora Mercedes Arriaga, quien presentó una comunicación acerca de la relación entre ambos poetas en el Seminario de Italianística en España.

La profesora Arriaga parte de una frase de la poeta italiana Alda Merini: «Muchas personas leen para decir «he leído un libro», mientras yo cuando leo a lo mejor me exalto ante una sola palabra o delante de un adjetivo que me da una nueva idea» (Merini, 1996: 71) y advierte que, como el reino de la escritura es también el dominio de la apropiación «indebida», no duda en utilizarlas para describir lo que le sucede a ella como lectora cuando recibe la poesía de Antonio Carvajal: necesita detenerse para saborear sus sustantivos, para gustar la gama delicada de sus adjetivos, en un ritual de «amorosos sentidos», antes de deslizarse por esa vía de fuga que le ofrece, donde el poeta supera el material con el que trabaja, supera la lengua y supera la palabra, para abrir caminos a la imaginación, caminos que conducen quizás a recuerdos, quizás a sueños irrealizables, y la mayoría de las veces a una belleza hasta entonces ignorada. Inmediatamente explica que en los libros de Carvajal entrar en el recuerdo significa enhebrar las propias evocaciones con las ajenas y que el concepto de Memoria es en su obra extremadamente rico: se amplía desde lo personal a lo cultural, es memoria fecunda donde resuenan múltiples ecos, memoria-río donde las palabras lejanas se hacen íntimas en un juego de intrusiones, pues en la obra de Antonio Carvajal se presentan esos corredores de los que hablaba Borges que conducen a otras obras y, al mismo tiempo, a la vida. Es, precisamente a partir de aquí cuando comienza a describir el corredor de unión que, según ella, se percibe entre la poesía de Antonio Carvajal y la obra de Giacomo Leopardi. Para ello nos recuerda que toda poesía digna de ese nombre, aunque nazca hija de su tiempo y comprometida con sus circunstancias, luego vive y perdura en la «longue durée» de la literatura como diría F. Braudel (1973) o en el «tiempo grande», como lo llama Bajtín (1989), y que en ese tiempo no hay sucesión, sino proximidad, quizá porque todos los poetas están próximos y hermanados ante las grandes preguntas que el Vivir (con mayúscula) plantea y están involucrados en descifrar la inagotable fuente del yo, airados con los tiempos y los espíritus mezquinos con los que les toca compartir territorio y existencia.

Ateniéndose a los signos externos, advierte que tanto Giacomo Leopardi como Antonio Carvajal comparten el mismo oficio, los dos son filólogos, y quizás por eso su forma de proceder y su actitud ante la poesía es parecida. Los dos trabajan el lenguaje con intensidad y precisión hasta conquistar esa naturalidad y esa transparencia, que sólo se sustentan en una técnica invisible, pero robusta, que constituye su armazón y su corazón. Las palabras son las de la vida cotidiana, pero tamizadas por la tradición, a veces de forma solapada, otras, con toda la desfachatez que la cita y la paráfrasis admiten. A este propósito, extrae unos versos de «Instrucciones para estar como una rosa»:

Vuelve a casa,  
 quédate solo, escribe ese poema  
 que tanto necesitas, elabora  
 tu sentimiento, tu palabra, tu  
 verso pétalo a pétalo  
 (Carvajal, 1999: 123)

y declara que ambos poetas llegan, aunque por diferentes caminos, a esa unión entre vida y poesía donde la poesía es una extensión de la vida porque nos permite conocer a través de la fantasía y de la palabra y porque, gracias a la poesía, los objetos y el mundo, como decía Leopardi, pueden «desdoblarse», pueden estar siempre presentes en el recuerdo, aunque su tiempo haya caducado. Así, la poética leopardiana del recuerdo encuentra correspondencia en la dimensión de remembranza que muchos poemas de Antonio Carvajal cultivan, poemas que son una mirada al pasado para que no pueda alejarse, poemas donde los amigos muertos permanecen para siempre en una memoria viva que se vuelve voz en cada lectura, como se lee en una de las «Páginas incompletas de mi historia social»:

Mi memoria es un tenso diccionario  
 que como el mar se agita entre dos noches,  
 desde lo más profundo de los cielos  
 se alimenta su cíclico oleaje<sup>1</sup>  
 (Carvajal, 1999: 106)

Señala Mercedes Arriaga que Leopardi y Carvajal comparten una actitud realista, sin heroicidades ni extravagancias, que se traduce en una mirada atenta a todo lo que constituye la vida material, en un intento de descubrir también el «alma» de las cosas y que se trata de una conciencia de lo precario y provisional de la vida que, al mismo tiempo, no pretende trascendencia ni consuelo en lo eterno, sino simplemente acogerse y recrearse en los buenos momentos, en las pequeñas cosas que nos ofrecen paraísos transitorios de felicidad, pues la contemplación, la parsimonia, la modestia, la lentitud, la actitud casi indolente son formas de oposición al engranaje del tiempo, cuya suspensión es necesaria para poder conocer la plenitud del instante. Una de las ideas constantes de Leopardi a lo largo de su vida es precisamente el concepto de «infinito», que en Antonio Carvajal, siempre según la profesora Arriaga, reviste un carácter mucho más modesto, despojado de toda pretensión trascendental, pero no menos ambicioso: cualquier instante de nuestra vida puede ser el centro del tiempo. A este propósito, aduce como ejemplar para entender esta filosofía el poema carvajaliano que lleva por título «Instrucciones para estar como una rosa», donde los gestos repetidos de lo cotidiano se cargan con la solemnidad de un rito sacro:

<sup>1</sup> A partir de la página 26 inserto una extensa nota con el resumen que Marcelino Menéndez Pelayo hace de la filosofía neoplatónica, donde se contienen datos que explican la idea de la memoria que Carvajal apunta en estos versos y otros lugares de su poesía, y que encontrará su más alta expresión poética en *Alma región luciente*.

Al caer de la víspera, prepárate  
 un buen baño caliente: mucha espuma.  
 Un fácil regodeo de las manos  
 por el cuerpo, frotada la cabeza  
 con jabón adecuado - gel o sólido  
 o líquido, da igual. Sécate luego  
 con cierta lentitud, pero la barba  
 debes dejarla húmeda  
 (Carvajal, 1999: 122)

Si siguiendo con la equiparación entre ambos autores señala que se trata de dos filólogos a los que la lengua sirve como instrumento para «leer» el mundo y, a la vez, «leerse», pero también para «escribir» el mundo y «re-escribirse» dentro de él. De Antonio Carvajal afirma que comparte con Leopardi la poética de la interrogación, lanzando al lector preguntas en cuya suspensión se encierra el sentido de la existencia como búsqueda y, al mismo tiempo, el sentido de la poesía como metafísica, porque preguntar y preguntarse están relacionados con la falta de límites de la poesía que, como antes había dicho, va más allá del tiempo, pero también del espacio, de los sentidos y del mismo cuerpo que se nos concede:

¿Qué dirán las estrellas  
 de este desasosiego del que sabe  
 que sus ojos son negros,  
 que su sangre es mentira, que es mentira  
 su alma y que es mentira la esperanza  
 de un futuro mejor?<sup>2</sup>  
 (Carvajal, 1999: 233)

Y amplía su exposición señalando que la suspensión es, de alguna forma, apertura que se aleja de la certeza absoluta, de la verdad y la palabra solemnes, de la imagen del poeta como poseedor de la palabra definitiva con mayúsculas, además de ser un instrumento de exploración de la íntima realidad y de sus proyecciones externas en todos sus aspectos, desde los más obvios hasta los más raros, desde los más exteriores a los más íntimos; una exploración que sólo puede recomponerse en imágenes que se enroscan entre sí, se persiguen, se esconden en un juego de cajas chinas. Aporta los siguientes versos de la «Paráfrasis de las siete palabras de Cristo en la cruz»:

Desde la cima estoy sangrando, estoy clamando  
 y sé que no me escuchas, que me dejas, Dios mío.  
 Y sé que tú me miras. Sé que me estás mirando.  
 Pero no sé qué miras al mirarme, Dios mío.  
 Y tengo sed. Y tengo la boca como llaga,  
 la boca como tierra por la lluvia negada,  
 el alma como llaga de la tierra sedienta.  
 (Carvajal, 1999: 141)

<sup>2</sup> Para Leopardi, la alegría y la esperanza son ilusiones; la felicidad es solamente el intervalo entre dos dolores. Aunque Arriaga no cita el pasaje correspondiente, la idea de Leopardi late en Carvajal.

y comenta que contienen imágenes que se encierran en la precisión de un fragmento que, en Antonio Carvajal como en Leopardi, significa compendio, concentración, intensidad, y no dispersión, porque en realidad lo que interesa a ambos, aunque sea a través de caminos diferentes, es descubrir los rasgos que constituyen la naturaleza humana, que no acaba de coincidir con la naturaleza de las cosas y seres que la rodean: es la antítesis entre la «existencia» y la persona «existente» que tantas veces Leopardi había puesto de manifiesto en sus reflexiones sobre la infelicidad:

Veo también lo pobres que vivimos,  
este no ser más que  
fracaso y voluntad de ser dichosos  
(Carvajal, 1999: 83)

y que Antonio Carvajal se plantea en términos de lo inadecuado, de la no correspondencia entre el «territorio interior» que se encierra tras la piel y el «territorio exterior» que pertenece al mundo. Enhebra Mercedes Arriaga distintos fragmentos, entre ellos estos:

El mundo está mal hecho.  
Bajo la luz de otoño late el mar,  
sereno el cielo, exento el sol, las rocas  
firmes y el corazón equivocado  
(Carvajal, 1999: 233)

y

porque antes que poeta, y antes que profesor  
de vanidades, soy varón de dolor,  
un triste peregrino que busca su alegría  
(Carvajal, 1999: 189)

y deduce que la lectura y la interpretación de la realidad, en un sentido profundamente filológico, van más allá del conocer, para involucrar también el dolor.

Más adelante afirma que un abanico de tonos del afecto aúna a ambos poetas, que se prodigan desde lo culto a lo popular, pasando por lo irónico, la parodia, el sentimiento personal, la cita. Tonos que en la obra leopardiana están dispersos por diferentes géneros literarios, que oscilan entre la prosa filosófica y el diario personal pasando por la poesía, y que en Antonio Carvajal se encuentran concentrados en su obra lírica (Arriaga, en el tiempo de redactar su ponencia, no conocía los ensayos sobre métrica de nuestro poeta y profesor, donde la ironía, la parodia y los gustos y sentimientos personales se desbordan y tiñen de inmediatez vital la que habría de ser una severa exposición técnica). Pero, además, la profesora astur-sevillana afirma que esa lectura proporciona los hilos de la complicada trama que une el yo con el resto de los seres vivientes del planeta y anota que el problema de la propia identidad es en ambos poetas muy complejo. Explica que en el fondo del hombre, para Carvajal, no figura el «yo», sino el «otro», bien sea como «el hombre que siempre va conmigo» de

acento machadiano, sea como el próximo, interlocutor, con el que se pueden establecer complicidades existenciales.

Difícil será vivir con nosotros  
mismos si jamás nos enajenamos  
si entre los muy trémulos potros  
del corazón no alzamos

una tralla dura, como un martillo  
de amor, para firmemente clavar  
el cincel dentro: ¡Qué sencillo  
no pedir, y entregar  
la vida con gozo!

(Carvajal, 1999: 203)

Por lo que se refiere al «otro» que vive dentro del «yo», estima que ambos poetas utilizan la fórmula de tomar las distancias con respecto a sí mismos, con un gesto que denota autoconciencia, y una forma de amarse que nada tiene que ver ni con el narcisismo ni con la autocomplacencia, marcando una distancia que se percibe en el tono de ironía, pero también en el uso de la segunda o de la tercera persona, que muchas veces Antonio Carvajal adopta para hablar de sí mismo, como si fuera un personaje más, un personaje inventado. Dos citas le sirven para enlazar los motivos que va desarrollando: la primera con el ya señalado uso de la segunda persona (que tanto puede referirse a un posible receptor-interlocutor como al propio poeta desdoblado):

No mires hacia atrás: Ya nada queda  
(Carvajal, 1999: 113)

y la siguiente, para introducir un tema central en la comparación de ambos poetas:

Si mi pluma valiera<sup>3</sup>  
lo que valen las flores  
(Carvajal, 1999: 121)

para deducir que, contrariamente a Leopardi que no cree en ella («Una amistad verdadera y capaz de llevar al sacrificio de un amigo por el otro, en personas que aún tienen intereses y deseos, se ha vuelto muy difícil», cfr. 1990: 67), hay en la obra de Carvajal un elogio de la amistad y de la bondad (conceptos en desuso hoy en día),

<sup>3</sup> Aunque líneas arriba había señalado ecos machadianos en la poesía de Carvajal, Mercedes Arriaga no aprovecha la ocasión que le ofrece este intertexto, perteneciente al poema de Antonio Machado a Lister («si mi pluma valiera tu pistola...»), para subrayar el irónico paso de tal segmento de un combativo poema de guerra al poema escrito con atención fraternal en el cuaderno de una amiga. Sería curioso examinar la manipulación carvajaliana de los intertextos, tanto cuando cita como cuando saquea sin más («de Garcilaso es este verso, Juana: / todos hurtan, paciencia...»), como canta Lope de Vega transmutado en el licenciado Tomé de Burguillos, que tanto cita nuestro poeta) y el alcance de tal manipulación al servicio de las más diversas intenciones.

que se convierten en motivos de vida, motores de sentido, claves de lectura del mundo y al mismo tiempo instrumentos de «eternidad», porque sólo si nos recuerdan habremos superado las barreras del espacio y del tiempo, sólo a través de los demás seguiremos siendo una «presencia» aún después de haber perdido nuestro cuerpo.

quien no ha visto la luz, que venga: hiede  
a cadáver; que el hombre está muerto, aunque en pie  
(Carvajal, 1999: 77)

Tras resaltar que muchos de los poemas de Antonio Carvajal establecen diálogos con otros poetas, entre ellos también con Leopardi, diálogos con los lectores, consigo mismo, muestra que la forma dialogada se encuadra dentro de las relaciones afectuosas y amorosas, y que también Leopardi la utiliza muchas veces en sus obras, sobre todo en las *Operetas Morales*, y señala el privilegio de la palabra como instrumento de contacto: no se habla para «decir nada» (casi todo está dicho ya), sino para inventar «formas de decir», mensajes cifrados, juegos de letras para «estar con» y compartir con alguien, para concluir que los poemas de Antonio Carvajal son una invitación al convivio, a la cordialidad,

...el pasar este rato que llenará mi vida  
con no sé qué soñada página de mi historia  
social; no con intimidad, pero con cierta  
familiaridad risueña que me indica  
que sé vivir y tengo amigos»  
(Carvajal, 1999: 224)

de tal manera que en Antonio Carvajal la distancia consigo mismo conlleva como contrapartida el acercamiento y la fusión con los demás

Las penas para tí; las alegrías,  
para ser compartidas con amigos;  
nunca soberbio con los enemigos»,  
padre, recuerdo bien que me decías  
(Carvajal, 1999: 113)

y no sólo comparte las alegrías con los amigos, sino sobre todo sus versos: sus libros están llenos de dedicatorias<sup>4</sup> y de situaciones en las que el poeta se funde con sentimientos, situaciones, voces que no son la suya. Hay en este compartir una dimensión de la Memoria y de ese tiempo sin tiempo de la escritura, pero también una dimensión de la inmortalidad del hombre. Por ello, Arriaga afirma que la intertextualidad en Antonio Carvajal tiene la forma de un encuentro entre amigos, no se

<sup>4</sup> A este respecto, debo señalar la ironía que, por antífrasis, se carga de ternura en la dedicatoria de su reciente libro, *Los pasos evocados*, a sus «amigos sevillanos»: ninguno nacido en la ciudad ni en la provincia epónimas, pero todos amigos verdaderos, entre los que figura, en primer lugar, «la asturiana Mercedes Arriaga».

limita al uso de las citas o de la paráfrasis en función de fines propios, sino que adquiere la forma de una relación dialógica, en sentido bajtiniano, es decir, relación con una palabra «encarnada», «personificada», que pertenece a alguien especial, con el que Antonio Carvajal establece un lazo de unión, una relación de sentido, no de palabras, subraya que se trata de un encuentro entre creadores que va más allá de lo puramente literario para conquistar una dimensión existencial y concluye que su relación con otros textos es muy parecida a la que Leopardi mantenía con el mundo antiguo al reinventarlo, en una operación filológica y poética parecida.

A continuación comenta que, en el poema titulado «Una perdida estrella», Antonio Carvajal utiliza el símbolo de la luz para indicar la inmortalidad de la poesía, y esa luz es como la de Moguer, que Juan Ramón Jiménez llama con «el tiempo dentro», así como que no es casualidad que Leopardi identifique la luz con el recuerdo porque la considera como parte del espíritu humano y se sabe que este último es para Leopardi más perfecto que la materia, porque no se puede destruir.

Siguiendo con el tema de la luz como elemento de supervivencia en la memoria, se detiene en el poema titulado «Canción de la ciudad», de la sección «Vísperas de Granada», inserta en el libro *Miradas sobre el agua*:

Amo a los hombres que una luz futura  
nutren con los ardores de su vida  
y saben que el presente es la mentida  
brasa de una existencia no segura.  
Los que son faros en la noche oscura  
para la nave errada o sacudida;  
los que ponen unguentos en la herida  
y dan alivio y paz, si no dan cura.  
(Carvajal, 1999: 246)

para advertirnos de que «la luz futura», la inmortalidad del hombre tiene en Antonio Carvajal una misión: servir como guía para otros, «faros en la noche oscura» y que es así como lo abstracto del concepto de «infinito» leopardiano se concreta y se encarna, pues en Antonio Carvajal la inmortalidad carece de sentido sin la fraternidad; los hombres sólo se tienen a sí mismos, y por ese motivo la poesía se convierte en legado, el poeta es sólo un corredor que entrega a sus lectores el testigo de su vida. De ahí que Mercedes Arriaga extienda su experiencia personal a los lectores de Antonio Carvajal y asevere que nos sentimos implicados, depositarios, familiares. Y, tras citar fragmentariamente un poema de *Raso milena y perla*:

El puñal me lo llevo entre los dientes  
porque morder las frases más mordientes  
es caridad, si no cautela humana.  
¿Qué os dejo? Mi palabra agradecida  
y nada más. Si acaso, una manzana  
que en vuestras bocas suene a fresco fruto.  
Iré a otra luz. La luz no guarda luto  
Por quien la amó en el arte y en la vida  
(Carvajal, 1999: 249)



vuelve a Borges, quien sostiene que «nuestras esperanzas y nuestros temores son una prueba de inmortalidad, porque no son necesarios para una vida mortal» (Borges, 1998: 31) y recuerda que Leopardi se había colocado con antelación en la misma línea cuando dijo que «la infelicidad del hombre es una de las grandes pruebas de la inmortalidad del alma» (Leopardi 1990: 44), mientras esa infelicidad en Antonio Carvajal se llama Soledad:

Pero la soledad no da descanso,  
deja que ardan los cuerpos sin sentido,  
deja que el alma se agrie, deja el alma  
como un papel al capricho del viento,  
y en su vaivén la lleva desde el suelo  
hacia un cielo negado, y la abandona  
en un rincón inerte, sucia, expuesta  
al paso de los días sin clemencia  
(Carvajal, 1999: 132)

y concluye que «ni Leopardi ni Antonio Carvajal confían en un Dios en el que dar sentido a lo humano; pero mientras el poeta italiano discurre por las sendas del nihilismo y del vacío, hasta llegar a la muerte:

Estaba aterrado al verme rodeado por la nada, yo mismo una nada. Sentía  
como que me ahogaba, al pensar y sentir que todo es nada, sólida nada.  
(Leopardi, 1990: 63)

Antonio Carvajal se queda con la compañía de los amigos: el límite no es dejar de existir, sino dejar de latir en los que amamos».

## 2. «La espacialidad celeste de la poesía», de Tito Furnari

«La spazialità celeste della poesia» se titula el artículo del poeta y profesor siciliano Tito Furnari, publicado en la revista *Sendebbar*, de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada, n.º 5, 1994, páginas 289-298, que repite, sin notas, el prólogo<sup>5</sup> a la antología *Rapsodia andalusá*, seleccionada, traducida y cuidada por Rosario Trovato y editada por Il Fauno, Catania, 1994, y donde (*Sendebbar*, pp. 298-311) se cometió el error de atribuir a Tito Furnari la traducción italiana de los poemas de Antonio Carvajal, que se debe también al mismo Rosario Trovato, profesor de la Universidad de Catania.

Furnari, a quien conozco personalmente, lee con dificultad el español, no lo habla, y trabaja directamente sobre los textos traducidos por Trovato, por lo que se refiere a la obra de Carvajal, y su conocimiento de la poesía hispánica se nutre siempre de traducciones al italiano; esto explica sus escasas referencias a la poesía española a la hora de insertar la de Antonio Carvajal en un canon de referencia, y que su

<sup>5</sup> Las traducciones que ofrezco son mías; en algunos casos, dada la claridad y belleza de los textos originales, he preferido transcribir literalmente.

canon sea, en concreto, el italiano, con notables referencias a las poesías francesa y alemana, con lo que la obra de nuestro poeta adquiere una dimensión nueva, equiparado a Hölderlin, Mallarmé y Foscolo, por una parte y, por otra, no desgajado de su tradición española, pero visto no sólo en la relación (quizá inevitables: la visión y la relación) con su coterráneo Federico García Lorca y el constante modelo de Don Luis de Góngora visto a la luz del siglo XX, sino, y además, junto a Bécquer, Cernuda y Neruda, poetas que la crítica española citan poco o nada a la hora de enumerar influencias, afinidades o fuentes en la obra carvajaliana<sup>6</sup>.

Entre tales fuentes o afinidades o influencias, Furnari no escribe el inesquívable nombre de Leopardi, y digo inesquívable porque es uno de los poetas nombrados expresamente por Carvajal, frente a Pablo Neruda, por ejemplo, nunca citado, aunque un verso de *Residencia en la Tierra* sirve de título y se inserta en el texto del poema «El amor busca plumas clandestinas», ya en su segundo libro, *Serenata y navaja*.

Comienza Furnari diciendo que el canto de Antonio Carvajal, desde su primer acorde, fluye puro, improntado de andaluza dulzura, pero con una suerte de pureza ática modernamente repropuesta, en la que son perceptibles, a través de una sabia fusión tonal que no permite discernir los puntos de tangencia o de intersección, ecos que remanan de las flautas angélicas de Bécquer, de los antiguos laúdes provenzales, de los oboes sumergidos del simbolismo. Y es muy curiosa esta expolición de sonoridades carvajalianas porque, tal vez siguiendo a Furnari quien, como veremos, se traslada en un vaivén continuo de los versos de nuestro poeta a la música de Bruckner y de Mahler, el también profesor siciliano de Lenguas clásicas y crítico musical Sergio Sciacca dará una visión eminentemente musical de *Testimonio de invierno*, en su capítulo de la magna antología *El corazón y el lúgano*, pp. 207-209, incorporando el violonchelo a los tres instrumentos señalados por Furnari; así, al comentar unos versos de «La presencia lejana, Patio de los leones», escribe: «¿No es este un motete cerrado por la voz persuasiva del violonchelo sobre un tema cada vez más dilatado, curvado, realizado por la pausa final y por el último y casi inesperado acorde?» (Sciacca, 2003: 212).

Tras citar unos versos de la sextina «Cernuda en los infiernos» y afirmar que es el poeta sevillano piedra de parangón fatal para el granadino, Furnari insiste en la música carvajaliana: «Contrasignado por su bella vaghezza musical, tan densa de múltiples reclamos y de varias cadencias, como un vasto cielo aparece tal vez lleno de pájaros migratorios, el canto de Carvajal, precioso documento de un reflorecido 'stílnovo', [...] asciende y se expande en la zona celeste y numinosa del espíritu que genera espontáneamente la poesía». A continuación desarrolla su interesante punto de vista sobre el alcance ontológico de la poesía y cómo ésta genera una atmósfera metatemporal, por encima de diatribas teóricas y críticas, adscripciones a modas o tales y cuales escuelas, para concluir que «la poesía no es una charada por resolver, sino una sustancia vital para disfrutar o para hacer vibrar en continuidad con la

<sup>6</sup> El adjetivo «carvajaliana» se ha propagado entre los lectores de nuestro poeta gracias al romance que sirve de colofón a *Silvestra de sextinas*, escrito ex profeso por Jesús Munárriz para la primera edición, Madrid, Hiperión, 1992.

energía positiva del espíritu». Sobre la adscripción a modas, resuenan las palabras de Busticardi, (1991: 342), que parecen tan aplicables a Leopardi como a Carvajal:

Naturalmente l'isolamento del poeta nel mondo provinciale de Recanati e la sua posizione del tutto originale lo emarginano dalla cultura letteraria contemporanea di moda.

En el párrafo siguiente también coincide nuestro articulista con ciertas ideas expresadas por Busticardi; dice Furnari: «La altura metahistórica del canto de Carvajal no excluye los relámpagos dolorosos, tantas veces trágicos y siniestros, de la historia». Y expone Busticardi: «La meditazione filosofica del poeta sull'infelicità dell'uomo continua a ritrovare nella situazione storica la causa fondamentale del male» (Busticardi, 1991: 342). «Sólo que ésta [la historia en la poesía de Carvajal, según Furnari] viene trazada en dirección metafísica y tiene por exclusivo objeto el superior placer de jugar (en el sentido más elevado) con las palabras, de dar sitio a la gracia de la poesía, de la cual el mundo de los hombres [...] siempre tendrá necesidad». Sciacca, por su parte, comenta en relación con los aparentes juegos de palabras en la poesía carvajaliana: «Saber, conocer, desear saber aún más. ¿Pero el qué?».

Que la vida, el apreciar las cosas es exaltación sublime, y tal vez la única de las actividades humanas que hace a la existencia digna de memoria, y no una absurda contabilidad del debe y del haber, con resultado cero, decretada por la muerte. El sentido de la vida no lo determinan las reglas de la gramática. Oyes estas palabras dirigidas *a un cielo azul... copa puntiaguda / de ciprés, fligrana de los yesos / y el agua, el agua, el agua, el agua, el agua...* ¿Iteración retórica? También. Pero, sobre todo, variación intencionada del sonido y del sentido sobre una misma sustancia sonora. (Sciacca, 2003: 211).

A continuación, (p. 290 de *Sendebax*, 10 del prólogo a *Rapsodia andalusá*), se formula uno de los motivos centrales del quehacer poético de Antonio Carvajal:

Se è vero, come diceva Dostoevskij e come vogliamo credere, che la bellezza (cioè la bellezza dell'anima, dell'arte, della scrittura, della musica, quale armonia totalizzante) salverà il mondo, saranno i canti quieti e soavi, sul tipo del 'Canto del destino' di Brahms, più che quelli irruenti o filosoficamente impegnati o ruotanti attorno ad ardui scogli intellettuali, gli strumenti indispensabili per la realizzazione di tale evento, e non saranno, né potranno essere, le scoperte scientifiche o le loro abnormi applicazioni tecniche, dalle quali, pur tra gli immensurabili vantaggi che ce ne provengono in termini di progresso e di conoscenza, nuvole sempre più tetre sembrano spesso innalzarsi e diramarsi in prospettive di catastrofi più o meno remote, che l'uomo-stregone, fabbricatore di ordigni medicinali, non riuscirà ad arginare nel momento in cui si romperà il precario equilibrio tra il torrentaccio della storia (l'immagine ed il concetto sono di Calasso) e le inviolabili leggi dell'universo.

Motivo central del quehacer de nuestro poeta quien, además de afirmar que sólo es viril la alegría (vid. «Corónica angélica», de *Siesta en el mirador*, en *El corazón y el lúgano*, p. 7), escribe en el prólogo de *Los pasos evocados* (p. 13):

Quise en mi poesía fingir un reino de belleza, sensorial y moral, y aquilatarme en el duro ejercicio de la libertad, desprenderme de los hábitos de siervo que me imbuyeron desde que nací, que se me trata de imponer a toda costa. He renunciado al éxito porque no me quiero siervo, porque la servidumbre de cualquier laya es fea por sí: Y sin belleza moral no hay poesía<sup>7</sup>.

Y reitera y explica en *Propósitos poéticos* (Carvajal, 2004: 34-35):

Cuando escribí *Tigres en el jardín*, el mundo me parecía bien hecho, sabía que el ser humano ha nacido para la muerte<sup>8</sup> y que «el hombre, en muriendo, se acabó», como se lee en Job, capítulo XIV, pero ese horizonte de muerte le daba a la vida un fulgor más rápido y gozoso en los momentos de plenitud. Hoy la muerte ajena –la propia no me preocupa– se me ofrece como una carnicería sin sentido, como un acto supremo de desprecio al prójimo, como una vejación anuladora de todo valor positivo; sin embargo, sigo en mi tarea de elaborar belleza con la palabra y de exaltar la belleza creada por mis semejantes, porque no podemos dejarles a las generaciones futuras la herencia tristísima del terror y la explotación física y moral en que estamos ahora instalados. De todos mis anhelos de juventud, uno persiste: Un día leí que Clemenceau propuso adquirir el conjunto de todas las ‘ninfeas’ de Monet, que se ofrecería al pueblo francés como bálsamo para las heridas que sufrió en la Gran Guerra europea. El arte puro no como olvido del mundo sino como solución para sus males: ésa es la gran tarea, ésa es mi gran tarea: dar a los demás lo mejor de mí mismo de la mejor manera que sé hacerlo.

La extensión de las citas quizá haga parecer que me he desviado del camino: comentar el texto de Furnari en la relación Leopardi-Carvajal; pero no es así, primero porque las citas me parece que refuerzan lo que Furnari dice de nuestro poeta; segundo, porque la actitud de Carvajal ante la muerte tiene un precedente espléndido en Leopardi:

La morte non è male: perchè libera l'uomo da tutti i mali, e insieme coi beni gli toglie i desiderii. La vecchiezza è male sommo: perchè priva l'uomo di tutti i piaceri lasciando gli appetiti; e porta seco tutti i dolori. Nondimeno, gli uomini temono la morte, e desiderano la vecchiezza (Busticardi, 1991: 337).

Palabras sobre la muerte y la vejez que bien podrían figurar como lema en *Testimonio de invierno*, tanto del poema homónimo como de «Señor y perro» o de «Una escena doméstica», si bien Carvajal, que en el tiempo de redacción del libro citado superaba la edad a la que murió Leopardi, da como mal supremo la soledad –una de las compañeras, pero no constante– de la vejez y hace un elogio y defensa de los viejos, incluso amantes, como se lee en la soberbia décima de endecasílabos integrada en las «Bagatelas», de *Los pasos evocados*. Y sobre el mal en el mundo y de su

<sup>7</sup> Esta última frase es de Manuel José Quintana, citada por Miguel Agustín Príncipe en su *Arte métrica elemental* y glosada por Antonio Carvajal en su tesis doctoral sobre este último (*De métrica mecánica frente a métrica expresiva*, Universidad de Granada, 1995) y en multitud de artículos de prensa, etc.

<sup>8</sup> Es uno de los tópicos centrales del existencialismo filosófico, pero la idea la recibe Carvajal de Miguel de Unamuno antes que de Sartre o Heidegger. El entrecomillado de la frase siguiente es cita expresa de la traducción del *Libro de Job* por Fray Luis de León y marca el momento culminante del poema «Señor y perro» con que se cierra *Testimonio de invierno*.

antídoto, la poesía, centros obsesivos de las reflexiones de Leopardi, bien se puede decir lo que Furnari afirma a propósito de Carvajal:

*Est modus in rebus*, enseña la perenne sapiencia<sup>9</sup> clásica, destilada de la memorable expresión horaciana. La poesía, cuando se erige en canto puro y soberano, es también un «modo en las cosas», un trámite para adquirir la sapiencia y ponerse en paz y en armonía con este mundo nuestro tantas veces perturbado. Antonio Carvajal se encuentra en esta condición de oferta. Exhibe su canto, que transmite su mensaje, que invita a la *mesôtes*, a la *sofrosine*<sup>10</sup>, por medio de la palabra auscultable y melodiosa, cuya naturaleza disimula magistralmente el trabajo soterrado que el poeta opera en sí mismo, en la historia, en la literatura, en la inmediata realidad lingüística española, creándose en tal modo, según el *verbum* de Mallarmé, su lenguaje inconfundible.

La nota de Furnari suprimida en *Sendebar*, me parece necesaria para entender mejor la idea del poeta y profesor de Lenguas clásicas, siciliano, lector y exegeta deslumbrante de Leopardi que, como se puede deducir por los párrafos que voy aportando, aprovecha el texto de Carvajal para trazar su propia poética:

*Mesôtes* y *sofrosine* son dos términos fundamentales del pensamiento griego. Una traducción literal no daría la densidad de su significado. Con el primero, que sintetiza la ética aristotélica, se indica el 'justo medio', que Horacio llamó *auream mediocritatem*, resaltando de esta manera su amable epicureísmo. Con el segundo se designa la sapiencia, como equilibrio del espíritu, alta serenidad del alma, armonía de la mente.

«Ambos términos pueden ser transportados del plano moral al plano estilístico y formal y denotar el clasicismo perenne de la verdadera poesía, que es siempre una invitación a la sabiduría y a la moderación (no se olvide que del principio de la *mesôtes* proviene el criterio del *prepôn*, esto es, de lo "conveniente", lo "decoroso", lo "digno", que informó la literatura augustea en sus mejores y universales logros».

Defensa del clasicismo, de honda y sabia raigambre histórica, que no es pasión de anticuario sino fervor de Resurgimiento, término más preciso que el de Renacimiento porque éste tiene una carga cultural y un perfil propios, en tanto que Resurgimiento, si conviene a Leopardi, como se prueba con los manuales de historia de la literatura, no ya italiana, sino universal, también puede aplicarse al fervor clásico de D. Juan Valera, D. Marcelino Menéndez Pelayo, D. Miguel de Unamuno, D. José Antonio Muñoz Rojas y Antonio Carvajal. No es de extrañar que Tito Furnari aproveche la ocasión al hablar de la poesía de Carvajal para dejar traslucir sus criterios personales, pues como se lee en Culler (2000: 47), «si leer un poema como literatura es relacionarlo con otros poemas y comparar y contrastar la manera en que crea sentido con la manera en que lo crean otros, resulta posible por tanto leer los poemas

<sup>9</sup> Traduzco el término empleado por Furnari, «saggezza» por sapiencia, por parecerme más acorde el término propuesto para designar el conocimiento adquirido y convertido en hábito que el acostumbrado de «sabiduría», excesivo en este contexto, según los usos de hoy, y a pesar de que las definiciones y etimologías del diccionario de la Real Academia indiquen lo contrario. Hay equivalente exacto de la palabra italiana en francés, *sagesse*.

<sup>10</sup> Aquí introdujo Furnari una nota, suprimida en *Sendebar*, que inserto en el texto.

como si en cierta medida trataran *sobre la propia poesía*: se relacionan con las operaciones de la imaginación y la interpretación poética». La traducción ofrece un equívoco que he subrayado y me parece fértil: cuanto un poeta dice de otro, tanto habla de la propia poesía como de la poesía propia.

Tras unas páginas de presentación de la obra de Carvajal a los lectores italianos, donde se percibe el rigor informativo del profesor Trovato (pp. 12-22 del prólogo), comenta el por entonces último libro, *Testimonio de invierno*:

Su esfuerzo consiste especialmente en la dilatación de la espacialidad celeste, en la búsqueda de una forma más abierta y en la elaboración de un lenguaje más articulado, más complejo, más rico de acordes y de imágenes. Llega así a crear una especie de metalenguaje sobre el volver continuo de la policromía temática presente en composiciones anteriores, por lo que se tiene la impresión de que la poesía se refleja a sí misma, sobre su mismo presentarse y desarrollarse, tal como ocurre en *Sepolcri* y en las *Grazie* de Foscolo. Digamos, a modo de inciso, que el tema de la poesía que se autocelebra o que asume la poética como objeto de su hacerse es uno de los temas más relevantes de la lírica novecentista en sus máximas vibraciones, desgajadas y libres de todo posible contacto con la vulgar y negra contingencia de la crónica cotidiana y de la condicionante praxis económica, como si la poesía (y éste es el punto que debe aceptarse de buena fe) fuese por su múltiple valencia cognoscitiva y por su tendencia, neoclásica o no, al bello ideal, el único valor humano que no puede venir a menos, casi nuestra única ancla de salvación.

Palabras que confirman las citadas de Jonathan Culler en el párrafo anterior y las que poco más arriba transcribimos del propio Carvajal, y ambos poetas, tanto Carvajal como Furnari, en una permanente remisión a conceptos adquiridos en Leopardi o en los escritores de su estela, para quienes tratar de conocer al hombre en su verdadero ser y la propuesta de su elevación a metas más altas (siempre accesibles, aunque se tachen de utópicas), es la tarea más noble que les incumbe como escritores.

El resto del prólogo, si mantiene el rigor interpretativo, su alta calidad de estilo y su fascinante capacidad comunicativa, no ofrece ideas nuevas que iluminen el trayecto leopardiano en la obra de Antonio Carvajal, objeto de este trabajo, por lo que omitimos cualquier referencia a las páginas finales, aunque en ellas se apunten ciertas notas sobre los poemas de tradición católica de Carvajal («Paráfrasis de las siete palabras de Cristo en la cruz» entre ellos) que nos ocuparían un tiempo y un espacio bastantes por sí para realizar otro estudio. Quede claro que Mercedes Arriaga acierta cuando afirma que «ni Leopardi ni Antonio Carvajal confían en un Dios en el que dar sentido a lo humano», pero la «tradición católica», con todas las reservas que hace el propio poeta, es materia de la poesía de Carvajal, como le declaró a Joëlle Guatelli-Tedeschi y ésta transcribe en *Consonante respuesta* (Guatelli, 2004: 42-44).

En la misma obra (pp. 252-253), nuestro poeta declara:

El profesor Tito Furnari es de las «cosas buenas» que me han sido concedida en la vida... de esas que te hacen orgulloso de vivir. Hablando con él estás ante una inteligencia muy superior, ante una sensibilidad exquisita y ante un señor que sí sabe de poesía. Y así da gusto. Lo que me interesa de la crítica es que me revele cosas que yo no veo tan claras en mi poesía. Busco en la crítica al Otro que, leyéndome, me enriquece haciéndome percibir lo que me había quedado escondido.

## II. DOS PRESENCIAS DE LEOPARDI EN CARVAJAL

También leí a Baudelaire y más aún a Leopardi...  
(Guatelli, 2004: 83)

1. *En Servidumbre de paso*

La primera vez que Leopardi aparece citado por Carvajal es en la página 8 de *Servidumbre de paso*, Sevilla, Calle del Aire, 1982, en la «Guía para el lector», dispuesta con un primor tipográfico de extraordinaria calidad y rara belleza por el editor, el poeta sevillano Fernando Ortiz. La guía muestra la arquitectura del libro, que se compone de un prólogo y dos colecciones, la primera colección, «Emulada canción», consta de tres reales: glosa el primero diez «motes» tomados del *Desengaño de Amor en rimas* de Pedro Soto de Rojas; el segundo integra tres variaciones dolientes; el tercero, titulado «Silva de otra lección», está formado por siete piezas, y dice de la última: «Se mudan lecciones de Manuel Machado y Giacomo Leopardi, entre otros». La segunda colección, «Retórica de mármol», se divide en dos primores que contienen tres y cuatro odas respectivamente. La fina ironía carvajaliana se sirve de un intertexto de Lorca, que procede de la canción «En Málaga» para rotular la sección postrera del libro con una metáfora alusiva al trasero de una señora.

Lección y mudanza: tales son las claves<sup>11</sup> para entender todo el libro y, más en concreto, esta maravillosa pieza (seleccionada por Rosa Navarro Durán en *El corazón y el lúgano*, página 150, como uno de los poemas más representativos de la obra mayor en que Carvajal insertará *Servidumbre de paso: Del viento en los jazmines*, publicada por Hiperión, Madrid, en 1984. Dice así:

[Se mudan lecciones de Manuel Machado  
y Giacomo Leopardi, entre otros]

Érase un mar amado,  
un mar apetecido,  
un mar de fruta y nido  
mecido en mi costado.  
Érase un mar crecido  
en dos labios gemelos,  
un mar de nieve alada  
bajada de tus cielos,  
la mar de mis anhelos  
de no pensar en nada.

Era el mar en que anega  
su luz mi pensamiento,  
luz del mar que alza el viento

<sup>11</sup> Para la terminología musical y literaria que Carvajal redefine y amplía (mudanza, diferencia, variación, glosa, lección, transcripción, primor y realce) es imprescindible leer las páginas 217-219 de *Consonante respuesta* (Guatelli, 2004). Este campo léxico y semántico lo ha enriquecido últimamente con «tiento».

sediento de mi vega.  
 Era el mar un momento  
 –¡qué inmensidad de rosas!–  
 y era tu voz el mar.  
 Dejé todas las cosas  
 pues no son más hermosas  
 que amarte y naufragar.

¿Qué pez mece desnudo  
 mi cuerpo en tu oleaje?  
 ¿Qué fluyente paisaje  
 me eleva alegre y mudo?  
 ¿Qué rosado celaje  
 traje hasta tu mirada?  
 Un carmín de otro día  
 por mis mejillas nada  
 y nada vale nada  
 más que nuestra alegría.

Éranse un mar amado  
 y un náufrago dormido.  
 Calla y duerme callado,  
 mi amor apetecido.

De Manuel Machado se mudan, especialmente, los dos versos finales del soneto «Era un suspiro lánguido y sonoro / la voz del mar...»:

¡el mar amado, el mar apetecido,  
 el mar, el mar, y no pensar en nada!

Y digo «se mudan» porque salta a la vista –y al oído– cómo nuestro poeta, mediante un sutil juego de hipálages, desplaza el adjetivo del continente, el mar, al contenido, la amada, y viceversa: el mar también es «amado» como el amor es «apetecido». Anegarse en el cuerpo amado, visto como mar, es un claro contagio de la cosmovisión poética de Vicente Aleixandre: el amante, al entregarse a la amada, se destruye, pues se funde con ella en un acorde total de Naturaleza. El amante o náufrago es feliz en su despojo de todo, con regustos de lírica amatoria de cancionero medieval y ecos de los místicos. La estrofa segunda muestra en su plenitud la huella de Leopardi, del verso final del poema «L'Infinito»: «E il naufragar m'è dolce in questo mare».

Poema sobre el que Carvajal vuelve, y comenta: «en *El infinito* de Leopardi, que he admirado toda mi vida, el último verso me plantea un problema de traducción, porque no es lo mismo 'y el naufragar en este mar me es dulce' que 'il naufragar m'è dolce in questo mare'... este 'm'è dolce in questo mare', el hecho de que termine en esta bajada de tono, esta suavidad que tiene en italiano es irrepetible. En francés como en español las palabras 'mer' y 'mar' no salen bien... incluso si en español pone en plural 'y el naufragar me es dulce en estos mares', no está bien, el plural enfatiza y el efecto de suavidad que se gana en sonido se pierde en sentido, se está falseando»



(Guatelli, 2004: 115). Confesión que nos advierte del aquilatamiento de la palabra en manos de Carvajal y de su toma de conciencia ante los posibles efectos estéticos no deseados.

Líneas arriba, para apoyar unas palabras de Furnari aduje otras de Sciacca (en la página 14), sobre las que debo volver, porque encuentro éstas de Carvajal:

Cuando la palabra se toma como elemento de juego y de disfrute, basta con el solo sonido. He recordado muchas veces a los alumnos en clase aquel *mea culpa* que entonó alguna vez Unamuno porque publicó un artículo muy polémico contra los poetas modernistas, como si él no lo fuera, en el que denunciaba el modernismo formal del alejandrino y otras combinaciones sonoras y en el que hizo bandera de un verso de Leopardi que decía «Desdeño el verso que suena y no crea». Hasta que Unamuno, un día, entona el *mea culpa* diciendo: «Pero si suena, crea: crea sonido» y ya no volvió a usar más ese verso de Leopardi (Guatelli, 2004: 189-190).

Con lo que se confirma la eficaz percepción del profesor Sciacca: «...estas palabras dirigidas a un cielo azul... *copa puntiaguda / de ciprés, filigrana de los yesos / y el agua, el agua, el agua, el agua, el agua...* ¿Iteración retórica? También. Pero, sobre todo, variación intencionada del sonido y del sentido sobre una misma sustancia sonora.» (Sciacca, 2003: 211). Sonido y sentido que se generan y se refuerzan en una interacción reiterada y múltiple.

El texto, aparte la intensa y gozosa plenitud amorosa que destila y del apunte de su autor:

Otro caso es el poema «Donde se mudan lecciones de Manuel Machado y Giacomo Leopardi, entre otros», con lecciones de segundo grado: leo mal a un Manuel Machado al que supongo mal lector de Leopardi (Guatelli, 2004: 219).

Es un ejemplo preciso de cómo el virtuosismo formal, llevado a casi sus últimos extremos, es vehículo adecuado para transmitir algo más que ideas: sensación del vaivén de los cuerpos en el oleaje, la renovada fuerza del mar y del pensamiento respondiéndose continuamente, las voces del amante y del mar alternando en un dúo inextinguible, la final sensación de paz y reposo en la playa; algo tan pleno y tan sutil se consigue por el aire suave de balada en un metro, el heptasílabo, dulcificado por Meléndez Valdés –otro de los autores glosados en el libro–, con la eficaz utilización de los estilemas narrativos (el imperfecto variado del verbo, ‘era’, unida a la pertinente voz dramática en primera persona que se expresa con firme dicción o mediante las sutiles interrogaciones retóricas que actualizan en presente lo narrado) y la riquísima rima, no sujeta al esquema habitual de distribución como en la espínela y reforzada en una suerte de anadiplosis parcial mediante su inserción y eslabonamiento en primera posición de un verso siguiente, nunca esperable (estrofa 1ª, vv. 3-4 y 7-8; estrofa 2ª, vv. 3-4, y estrofa 3ª, vv. 5-6); la presentación del mar, uno y diverso, mediante el poliptoton que permite su género ambiguo; la misma ambigüedad de algún adjetivo que tanto conviene al nombre precedente como al subsiguiente («qué pez mece *desnudo / mi cuerpo*)... ¿No pensar en nada, todo un gozo exclusivo del sentir? Sí, se piensa: Juan Valera, tan leído por Carvajal, hasta el punto

de que no podemos precisar si las primeras noticias de Leopardi le llegan a nuestro poeta por Valera o por Unamuno, equipara, como Leopardi, y antes de conocerlo y traducirlo, el pensamiento y el mar, y se anega en ambos como el italiano naufraga. Lo que ocurre es que la idea surge, imbricada, de la propia forma y distinguir planos en este poema, el de la expresión por un lado y el del contenido por otro, sólo conduce a la evaporación inane de la poesía. Como también subraya Rosa Navarro (Carvajal, 2003: 159-160),

Esos ejercicios virtuosos del poeta a los que no va a renunciar nunca son como líricas ilustraciones que ponen de manifiesto su oficio, porque Carvajal es, en efecto, un magnífico orífice. Su pluma alcanza todas las escalas; incluso mece, como canción de cuna, al ser amado en unas coplas reales llenas de musicalidad, de dulce movimiento: 'Érase un mar amado'. Su conocimiento de los clásicos le lleva a sus recreaciones, a sus espléndidos ejercicios de intertextualidad.

Que el poeta piensa y sabe lo que hace en el manejo de los textos ajenos nos lo confirman sus propias palabras:

Tengo un sentido epicúreo de la vida, y cada vez lo afirmo más. Me atrae la poesía sentida desde la trascendencia de una realidad auténtica. Pienso en Leopardi, en "El infinito", no hay vehemencia, vive el poeta la realidad presente y le invita a uno a que se meta dentro del poema, le marca el poema otro tempo, otro aire de compás y hay que dejarse llevar. (Guatelli, 2004: 27).

## 2. *En Alma región luciente*

¿Dónde está la huella de Leopardi?  
(Guatelli, 2004: 124)

La huella de Leopardi por la que pregunta Carvajal está clarísima en *Alma región luciente*, obra que, en mi percepción, es la que muestra mayores influencias del poeta italiano, tanto desde el punto de vista formal como de contenido<sup>12</sup>. Pero antes creo que es oportuno advertir que estas influencias no son universales, pues si es cierto

<sup>12</sup> Resuenan en la interrogación de Carvajal palabras de Menéndez Pelayo en sus notas a las *Poesías* de Valera, éstas sobre «La maga de mis sueños»: «En esta composición de fecha tan lejana (1842), comienza a descubrirse el singular parentesco que existe entre la inspiración lírica de nuestro autor y la de Leopardi a quien de seguro no había leído entonces. Compárese [...] la canción *Alla sua donna* con la presente, y saltará a los ojos un aire de familia, que no nace de imitación directa, sino de identidad de sentimientos [...] Por estas y otras semejanzas evidentes, afirmó Alcalá Galiano [...] que el autor podía llamarse condiscípulo, aunque no copista, de Leopardi, cuyas obras dio a conocer en España el señor Valera bastantes años después, mostrando al juzgarlas profundísima penetración del espíritu del poeta y del encadenamiento de sus ideas filosóficas; todo lo cual ha sido letra muerta para la mayor parte de los críticos de España y de otras partes, los cuales no han sabido pasar de las primeras páginas del libro, es decir, de las canciones *A Italia* o *Al monumento de Dante*, que, son, en medio de sus pompas y esplendores de dicción, lo más académico, lo menos íntimo, lo menos profundo y lo menos leopardesco de todo Leopardi».

que, como Antonio Carvajal declara, «con quien jamás me peleo es con Leopardi» (Guatelli, 2004: 125), el granadino tiene otro sistema de valores que le diferencia claramente del italiano; éste, a muy grandes rasgos y según Busticardi (1991: 344), elabora una nueva concepción filosófica y alcanza un pesimismo que se define como «cósmico» porque la infelicidad no le aparece ya como un producto de las circunstancias históricas ni de las situaciones personales y psicológicas, sino de una condición metafísica absoluta que atañe a todos los seres vivientes, de tal manera que

- a) el hombre nace por el dolor y su destino es la infelicidad y la muerte;
- b) la alegría y la esperanza son ilusiones; la felicidad es solamente el intervalo entre dos dolores;
- c) la naturaleza engaña al hombre, produciéndole las ilusiones, y lo aniquila desengañándolo; la razón destruye las ilusiones y da al hombre la verdad que, aunque árida, el hombre inteligente y digno no puede eludir;
- d) sólo el deber hacia los amigos y familiares induce al hombre a desechar la idea del suicidio que, por otra parte, en el *Diálogo de Plotino y Porfirio*, Leopardi dice ser una solución estúpida e inútil.

Como escribe Menéndez Pelayo, «Leopardi [...] ha dado a la concepción platónica un sentido más alto, enlazándola con sus ideas acerca del dolor y del mal, las cuales vienen a constituir una filosofía pesimista de la voluntad, generalizada y objetivada en términos análogos a los de Schopenhauer.» (Nota «A Lucía», vid.)

Para Carvajal (no olvidemos que es autor del poema «Señor y perro»), epicúreo declarado, la infelicidad no sólo se debe al engaño provocado por las ilusiones sino, sobre todo, a la moral de siervo en unos y a la soberbia intelectual en otros. Quien escribió en libro tan desasosegante como *Siesta en el mirador*: «y soy feliz, si ser feliz no es vano», no cabe que se engañe, como lo advierte esa conjunción condicional que introduce un matiz de reflexión y duda en la aparente rotunda declaración. Por otra parte, en diversos lugares habla Carvajal de las relaciones de afecto y distingue claramente entre la «pietas» latina, y el eros, la filía y el ágape<sup>13</sup>. Por la exposición de

<sup>13</sup> Conviene aportar aquí otra nota de Menéndez Pelayo, por muy extensa que sea, porque nos explicará tanto el origen de muchas ideas reelaboradas por Carvajal, como parte de su filiación con Leopardi:

«A «Lucía»: En esta serie de composiciones eróticas, que deben contarse, sin duda, entre las más bellas del autor, desarrolla y expone éste por modo poético su concepción del amor y de la hermosura, idéntica en el fondo a la de la escuela platónica, ya se la considere en el *Fedro* y en el *Symposio*, del maestro; ya en las *Eneidas*, de Plotino; ya en el *Convite*, de Marsilio Ficino; ya en los *Diálogos de amor*, de León Hebreo. Esta doctrina ha tenido la virtud, no sólo de inspirar sistemas de metafísica y de estética, sino de inflamar y despertar el estro de muchos poetas de la Edad Media y del Renacimiento y aun de tiempos más modernos, comenzando por Dante y Petrarca, continuando por Ausias March, Camoens y Herrera, y terminando por Leopardi, el cual ha dado a la concepción platónica un sentido más alto, enlazándola con sus ideas acerca del dolor y del mal, las cuales vienen a constituir una filosofía pesimista de la voluntad, generalizada y objetivada en términos análogos a los de Schopenhauer. El platonismo erótico es el alma de los versos amorosos... especialmente de estas canciones *A Lucía*... El soneto *Del tierno pecho aquel amor nacido*, no disonaría entre los mejores del *Cancionero* del Petrarca, y aquella cuarta esfera es como la marca o el cuño de fábrica. Las dos canciones también son petrarquescas; pero no en el sentido de imitación servil, que no cabe en la índole del poeta, sino en el sentido en que lo son las de Leopardi, es decir, moviéndose en una esfera de luz ideal, semejante a la del

Petrarca, por más que esta luz emane de otro foco que la del antiguo poeta. El fondo de las ideas pertenece evidentemente a la filosofía platónica, aunque vaya mezclado con algo más mundano. El amor que el poeta siente es «sed de un deleite del cielo», *Que el alma acaso percibió en su vuelo, / antes que forma terrenal vistiera*. Así se explica la generación del amor en el *Fedro*. El alma, mediante la reminiscencia, al contemplar la hermosura terrena, recuerda aquella soberana e inmaculada hermosura que antes percibió en otros mundos. Y al contemplarla, le nacen al espíritu alas, como enseña Platón y nuestro poeta repite... Este amor es deseo de hermosura, la cual se manifiesta en la admirable ordenación de las cosas creadas, *Símbolo y forma del pensar divino*, trasunto de la belleza suprema e incógnita, y escala por la cual el espíritu va elevándose a la contemplación, de la increada belleza, procediendo por grados, de los hermosos cuerpos a las hermosas almas, de éstas a las ideas puras hasta llegar a la idea simplicísima de belleza, que es eterna, inmutable, absoluta, no sujeta a decrecimiento ni a mudanza. Pero antes de llegar a esta idea pura, inmóvil y bienaventurada, peregrina el espíritu largamente por las cosas perecederas y caducas, deteniéndose y absorbiéndose a veces demasadamente en ellas, de donde resulta el amor profano, que se distingue del amor místico por razón de su objeto, pero no por razón de la tendencia o impulso inicial, que en uno y en otro caso guía al alma enamorada. Lo que sucede es que el alma suele detenerse o distraerse en el camino, como acontece a la mayor parte de los platónicos de afición, y lo aconteció también a nuestro poeta, según testifican estas dos canciones suyas, tan tersas y tan gentiles, que, en su género, no temen la competencia con otras algunas de nuestro Parnaso, ni por lo delicado y exquisito de los conceptos, que jamás degeneran en pueril y enfadoso metafisiqueo, ni por el primor aristocrático de la forma... La idea de la *reminiscencia* reaparece con frecuencia en estas canciones: *Un recuerdo lejano / de otra esfera quizá o de otra vida... Te reconocí*, exclama el poeta en otra ocasión, y aun no duda en añadir como el más fervoroso discípulo de Plotino: *En un mundo mejor ambas se amaron...* Todo lo cual debe tomarse por mera fantasía poética o por un modo sutil e ingenioso de insinuarse en el ánimo de la dama a quien los versos se dirigen, puesto que, aun siendo bella y poética la doctrina de la reminiscencia, riñe de todo en todo con los principios de la sólida filosofía. Sin duda nuestro autor tendrá puestos los ojos y la afición en aquel hermoso pasaje del *Fedro*, en que el más grande de los discípulos de Sócrates nos enseña que sólo el conocimiento de la filosofía restituye al hombre sus alas y le hace recordar las ideas que en otro tiempo vio, y despreciar las cosas que decimos *que son*, y volver los ojos a las que *realmente son*. Toda alma de hombre (añade Platón) ha contemplado en otro tiempo la verdad; pero el recordarla no es para todos, o porque la vieron breve tiempo, o porque al descender a la tierra tuvieron la desdicha de perder la memoria de las cosas sagradas. Pocos quedan que las recuerden; pero estos pocos, cuando ven algún simulacro de ellas en este bajo mundo, salen de su seso, y ellos mismos no se dan cuenta de la razón, acertando solamente a vislumbrar entre oscuras nubes aquella nítida hermosura que en otro tiempo vieron resplandecer al lado de Jove y de los otros dioses. El que no está iniciado en estos misterios, vase como un cuadrúpedo tras del deleite; pero quien, está iniciado y ha contemplado en otro tiempo las ideas, en viendo un cuerpo hermoso siente al principio una especie de terror sagrado; luego le contempla más y le venera como a un dios; y, si no temiera ser tenido por loco, levantaría a su amor una estatua. Experimenta un ardor insólito, y, bebiendo por los ojos el influjo de la belleza, comienzan a brotarle las alas y siente extraño prurito y dolor, como los niños en las encías cuando empiezan a brotarles los dientes... Todo esto, hasta lo de las alas, se repite en los versos amoratorios del señor Valera. El cual reproduce también aquella idea, eminentemente plotiniana, de considerar la naturaleza como el espejo de la propia fórmula o idea de hermosura que lleva innata el alma: *Mas cual en terso espejo cristalino / me mostraba doquier naturaleza / mi propio corazón tierno y ufano, /... / Y de mi propio amor y su hermosura / enamóreme, enamorado de ellas...* Es idea que el gran maestro de la escuela de Alejandría desarrolla de un modo profundo y admirable en el libro VI de su primera *Eneada*. Según Plotino, la belleza se funda en semejanza, y por participación de nuestra belleza decimos que las otras cosas son bellas. Como el alma es cosa excelentísima, se alegra cada vez que encuentra algún vestigio de sí propia, y mediante la fórmula de hermosura, que ella posee, reconoce en los cuerpos la hermosura, que sería la idea misma si se la abstraiese de la materia. El alma, pues, contemplando la forma que en los cuerpos vence y subyuga a la informe materia, y congregando la belleza dispersa en el mundo, la refiere a sí misma y a la forma individual que posee, y la hace consonante, y amistosa, y armónica con esta forma íntima. Las armonías de la voz son producidas por otras armonías latentes en el alma, y hacen que ésta perciba su propia naturaleza reflejada en las cosas. El señor Valera, abundando en las mismas ideas que Plotino, repite al fin de su primera canción [...]: *De tu misma hermosura te enamora, / que aquí en el alma retratada llevo...* Ausias March, uno de los más grandes entre los amadores platónicos y petrarquistas, había vislumbrado la misma verdad sin conocer

Busticardi, [en (d)], la pietas engloba la afectuosa y debida relación con familiares y amigos en el pensamiento de Leopardi; la familia, de la que Carvajal tiene un concepto restringido y a veces poco favorable, requiere la piedad, en tanto que los amigos son sujeto de la filía, altísimo valor puesto de relieve en tantas ocasiones por Antonio Chicharro y Juan Carlos Fernández Serrato (véanse los respectivos prólogos de *Una perdida estrella* y de *Diapasón de Epicuro*) entre otros, como nos recuerda Mercedes Arriaga y repetimos: «Mientras el poeta italiano discurre por las sendas del nihilismo y del vacío, hasta llegar a la muerte:

Estaba aterrado al verme rodeado por la nada, yo mismo una nada. Sentía como que me ahogaba, al pensar y sentir que todo es nada, sólida nada.

Antonio Carvajal se queda con la compañía de los amigos: «el límite no es dejar de existir, sino dejar de latir en los que amamos».

Hechas estas salvedades, que nos sirven para delimitar el alcance de su filiación leopardiana, pasemos a intentar detectar las huellas evidentes. Éstas aparecen pronto, en *Serenata y navaja* (1973), cuando Carvajal opta por formas extensas y menos cerradas que las de su primer libro, *Tigres en el jardín* (1968) y se produce la quiebra del optimismo inicial como consecuencia de una serie de episodios vitales. Por mucho que le deba Carvajal a la lectura de las obras de grandes paisajistas españoles, como Unamuno, Baroja y Miró, es Leopardi quien le aflora en el poema «Imagen fija», tanto en el modo de situarse en el ámbito evocado como por un trasfondo antitético: «l'arido vero» de Leopardi se muda en «la clara verdad» que el poeta le desea a su escultor, quien lo acompaña con otro amigo en una fecunda excursión monte arriba; compañía y no soledad en el paseo, frente a la situación del poeta en «L'Infinito» o «La Ginestra». El cambio de la dicción carvajaliana implica una variación de tono, como se trasluce de sus declaraciones, antes aducidas, a Joëlle Guatelli-Tedeschi. La nueva oda que Antonio Carvajal cultiva tiene, al menos, una doble filiación: el maestro Fray Luis de León y el maestro Leopardi, con ciertos repuntes formales de Unamuno y Juan Ramón Jiménez, dada la polimetría de algunas composiciones donde Carvajal introduce metros de cadencia acorde –y no tamborilesca<sup>14</sup> con heptasílabos y endecasílabos: pentasílabos, enecasílabos, tridecasílabos y alejandrinos, o algunos raros dodecasílabos de 7+5 ó 5+7. La lectura descuidada de muchos críticos señaló como barrocos los procedimientos, ya métricos, ya retóricos de Carvajal; algo intuían: la monstruosa mezcla de neoplatonismo y

a Plotino. Daba por razón de su amor el encontrar en su propia alma gran parte del alma de su señora: *Per molta part de vos qui trob en mi*; y enseñaba que el amor vale cuanto vale el amador, así como el sonido es según el órgano que le produce. En los últimos versos de la canción segunda del señor Valera, parece sentirse como un eco lejano de Leopardi en su estupenda elegía *Aspasia: Non cape in quelle / anguste fronti ugal concetto [...]..... che se piú molli / e piú tenui le membra, essa la mente / men capace e men forte anco riceve*. («Notas» a las *Poetas* de D. Juan Valera, 1895).

<sup>14</sup> La expresión es de Unamuno (1958: XIII, 20): ...venía observando ya de largo tiempo que bullían en mi espíritu ciertas ideas-sentimientos, flotantes entre la Metafísica más vaporosa y la realidad más concreta; ciertas silenciosas melodías de ritmo 'alógico', rebeldes a mi prosa, algo angulosa y didáctica. Guardo, a la vez, reflexiones acerca de la poesía meditativa, sugeridas por mis frecuentes lecturas de Leopardi [...] y notas acerca de la forma poética poco amplia y de cadencias muy tamborilesca en castellano.

existencialismo y materialismo histórico como magma lírico, organizado y servido en formas de una tersura deslumbrante y plenamente aptas para la dicción, no era plato que se pudiera degustar fácilmente en unos años en que la poesía estaba dominada por los enfrentamientos entre cronistas y escapistas (o novísimos; así los llama Carvajal en su «Carta gratulatoria a José María Castellet»), mientras pasaban casi de puntillas por la conciencia de una minoría de lectores los hondos libros últimos de Jorge Guillén y Vicente Aleixandre. Fueron excepciones notables entre la crítica las reseñas de Ignacio Prat y de Fernando Ortiz, siendo éste el primero que, en su artículo sobre nuestro poeta en la *Gran Enciclopedia de Andalucía* (reproducido en las solapas de la primera edición de *Siesta en el mirador*), señaló parte de los ingredientes de tal mezcolanza. Platonismo y existencialismo «avant la lettre» ya se habían señalado en Leopardi: basta recordar las palabras antes aducidas de Menéndez Pelayo, cuando habla del pensamiento del poeta de Recanati, cuando afirma que éste ha dado a la concepción platónica un sentido más alto pues, al enlazarla con sus ideas acerca del dolor y del mal<sup>15</sup>, ha venido a constituir una filosofía pesimista análoga a la de Schopenhauer. Este pensamiento le llega al poeta de Albolote a través de Unamuno. Marx y Engels le llegarán en lecturas directas, como se deduce tras la lectura de *Consonante respuesta*.

Todas estas disquisiciones sobre depósitos filosóficos en su poesía podrían estar de más cuando el propio poeta ha dicho que no puede ser metafísico porque él sí come (ironía cervantina tomada del «Diálogo entre Babioca y Rocinante» en los prolegómenos del Quijote y contrahecha como un sarcasmo contra algunos poetas bienpensantes), si no fuera porque *Alma región luciente* ha merecido un artículo deslumbrante del filósofo D. Emilio Lledó, inserto en *El corazón y el lúgano* (pp. 288-291), cuya lectura es un festín por sí misma y un paso ineludible para entrar en la nutricia región luciente adonde nos quiere reconducir el poeta. En uno de los pasajes Lledó escribe estas palabras-clave: «La poesía que nos enseña a sentir las palabras, a vivir los infinitos paisajes ocultos en el lenguaje, es también una fuente de libertad, de liberación». Infinitos paisajes: he aquí la huella de Leopardi. El paisaje que nutre *Alma región luciente*, los múltiples paisajes (la Licodia de Sicilia, la Alpujarra y la Quintería andaluzas, el Alicante de Gabriel Miró, la árida Melilla entrevista y vivida como isla cultural), se despliegan ante nosotros mientras el dedo visible de Leopardi los señala: «Sempre caro me fù quest'eremo colle...»

<sup>15</sup> Sciacca señala a propósito de *Testimonio de invierno* (Carvajal, 2003: 209): «¡Qué mezquino sería escatimar en estas flechas de aflicción la imbricación de los versos y el perseguirse de las rimas! El autor, en cambio, ha orquestado conscientemente su melodía, disponiéndola en haces que suenan en otra parte como marca la partitura. Ondas sonoras que resuenan y se despedazan, instando al lector a que lleve el compás, que marque la aspiración, que las sienta como suyas.

Y el ejercicio de sí mismo no sólo para la música del verso sino, aún más, para la fuga de los sentimientos,

mientras este es dolor, y del olvido  
 Cuando el dolor se apaga y nos orea

¿Es, quizá, dolor el que nos invade cuando nos enfrentamos a la idea de la muerte? ¿O más bien la certeza de un final, alcanzado con la serenidad del sabio?

Es el arranque de «L'Infinito», que oímos modulado

Siempre miró los montes...

en el arranque de «Episodio en Poqueira», donde oímos a Fray Luis de León y un verso de Hurtado de Mendoza extraído del curso de su prosa en la Guerra de Granada y que sintetiza, admirablemente, el paisaje alpujarreño:

Montes al cielo, valles al abismo,

como sigue sonando Leopardi en esa «estrella sola, pero constante» que se deja ver entre las hojas de la parra de Leucodía, metonimia de Licodia, explicada por Sciacca, el país donde canta el blanco, a partir de una fabulación de nuestro poeta: «aquella memorable *parra* en la tierra de los cantos blancos, de la toponimia sugerida con novedad inesperada en Leuke odeia, la tierra de los Cándidos Cantos, como la Leuconoe horaciana». (Carvajal, 2003: 207)<sup>16</sup>.

Leopardi resuena desde los versos de «Salvación de la tierra» (que Emilio Lledó selecciona, Carvajal, 2003: 280-281), en la figura de Furnari recordado

...envuelto por el humo,  
con los labios heridos por los versos  
del silente Leopardi...

Silente Leopardi: ¿Mera evocación o delicado reproche al prologuista que, tal vez en el sentir de Carvajal, omite el nombre del poeta preferido, esa clara fuente callada que de silenciada pasa a silente, en una valiente paradoja surgida de la hipálage, de modo que el silenciador es el silenciado, pues se le recuerda diciendo palabras ajenas?

E come il vento  
odo stormir tra queste piante, io quello  
infinito silenzio a questa voce  
vo comparando...

He ido comparando la voz de Carvajal, percibida como la del viento que resuena al chocar y mover distintas plantas; me he centrado en el sonido que hace en «queste siepe, che de tanta parte / del ultimo horizonte il guardo esclude». De todo este largo proceso algo me queda, la sensación de que la voz de nuestro poeta es única y capaz de transmutar en sí todos los aportes ajenos, y a la vez, en esta tarea de comparación, tomar clara conciencia de que, como dice D. Emilio Lledó (Carvajal, 2003: 289), «la poesía es una salvación para las amenazas de oscurecimiento en las palabras». Pero hay más: las huellas que sigo, tanto en Furnari como en Carvajal,

<sup>16</sup> Lledó concluye su breve ensayo con una remisión a «La parra de Leucodía». No me ha sido posible leer el comentario que a tal poema le dedica Cristina Álvarez de Morales en su tesis doctoral, donde aplica los instrumentos analíticos de Harold Bloom y cita expresamente a Leopardi, según me consta por diversos comentarios.

«no lo son en el sentido de imitación servil, que no cabe en la índole de ambos poetas, sino en el sentido en que lo son las de Leopardi, es decir, moviéndose en una esfera de luz ideal, semejante a la de Petrarca, por más que esta luz emane de otro foco que la del antiguo poeta». Repito, acomodadas a la ocasión, palabras de Menéndez Pelayo sacadas de la extensa nota más atrás transcrita. Porque, como lector, hay evidencias que, si no son pruebas irrefutables, sí se me presentan con la meridiana claridad de la noche encendida súbitamente por los relámpagos. Ésta es la palabra clave: fulge en un soneto, en *De un capriccio celeste*, de Antonio Carvajal:

Muérdeme tal relámpago a la nube.

El mismo poeta, en «Salvación de la tierra», recuerda a Furnari

con los labios mordidos por los versos  
del ardoroso Dante,

y, luego,

con los labios heridos por los versos  
del silente Leopardi.

Dante, como el relámpago, muerde. Leopardi hiere. ¿Cómo, con qué? Leopardi, me sugiere el poema de Carvajal, hiere con el silencio, con el silencio de su nombre por Furnari; éste ha usado una metáfora (Carvajal, 1994: 9), «i lampi dolorosi», que está en el maestro: «un lampo improvviso», en un texto fundamental en el que contrapone la tarea del poeta, aun en un estado semejante al de la embriaguez, a la del filósofo. Texto que, tomado como guía de lectura para «Salvación de la tierra» justifica el desdén hacia los sabios que expulsan a ménades y poetas «de la infame república del orden» y aporta nueva claridad a las palabras de Carvajal, como pide Lledó:

Quante grandissime verità si presentano sotto l'aspetto delle illusioni, e in forza di grandi illusioni; e l'uomo non le riceve se non in grazia di queste, e come riceverebbe una grande illusione! Quante grandi illusioni concepite in un momento o di entusiasmo, o di disperazioni o insomma di esaltamento, sono in effetto le più reali e sublimi verità, o precursore di queste, e rivelano all'uomo come per un lampo improvviso, i misteri più nascosti, gli abissi più cupi della natura, i rapporti più lontani o segreti, le cagioni più inaspettate o remote, le astrazioni le più sublimi; dietro alle quali cose il filosofo esatto, paziente, geometrico, si affatica indarno tutta la vita a forza di analisi e de sintesi. Chi non sa quale altissima verità sia capace di scoprire e manifestare il vero poeta lirico, vale a dire l'uomo infiammato del pui pazzo fuoco, l'uomo la cui anima è in totale disordine, l'uomo posto in uno stato di vigor febbrile e straordinario (principalmente, anzi quasi indispensabilmente corporale) e quasi di ubriachezza?

(Leopardi, *Opere*: 1966).



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRIAGA FLÓREZ, M. *Giacomo Leopardi y Antonio Carvajal*, Universidad de Sevilla, 2002.
- BAJTIN, M. *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989.
- BORGES, J. L. *Borges oral*, Madrid: Alianza, 1998.
- BRAUDEL, F. *Scritti sulla storia*, Milán: Mondadori, 1973, pp. 57-92.
- BUSTICARDI, E. «Giacomo Leopardi: la rifondazione del genere lirico», cap. V en BALVIS, V., CICHETTI, B., DELLEPIANE, R., *Storia e testi della letteratura italiana 3*, Milano: Signorelli, 1991, pp. 321-470.
- CARVAJAL, A. *Siesta en el mirador*, Bilbao: Ediciones vascas, 1979.
- *Servidumbre de paso*, Sevilla: Calle del Aire, 1982.
- *Extravagante jerarquía*, epílogo de Ignacio Prat, Madrid: Hiperión, 1982.
- *De un capricho celeste*, Madrid: Hiperión, 1988.
- *Silvestra de sextinas*, Madrid: Hiperión, 1992.
- *Rapsodia andalusá*, Il Fauno, S. Maria de Licodia, 1994. «Introduzión» por Tito Furnari; selección, traducción y notas de Rosario Trovato.
- *Alma región luciente*, Madrid: Hiperión, 1997.
- *Una perdida estrella*, Madrid: Hiperión 1999. Selección, ordenación, prólogo y notas por Antonio Chicharro.
- «Carta gratulatoria a José María Castellet», en SALAS ROMO, E., (ed.), *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet*, Barcelona: Ediciones Península, 2001, pp. 17-24.
- *Diapasón de Epicuro*, selección y prólogo por Carlos Fernández Serrato, Huelva: Fundación El Monte, 2002.
- *El corazón y el lúgano. Antología plural*. Universidad de Granada, 2003.
- *Los pasos evocados*, Madrid: Hiperión, 2004.
- *Propósitos poéticos*, Madrid: Fundación Juan March, 2004.
- CULLER, J. *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona: Crítica, 2000.
- GUATELLI-TEDESCHI, J. *La poesía de Antonio Carvajal. Consonante respuesta*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- LEOPARDI, G. *Opere, II*, Milano-Napoli: Ricciardi, 1966.
- *Zibaldone de Pensamientos*, Barcelona: Tusquets, 1990.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. «Notas» a las *Poésias* de D. Juan Valera (vid.)
- MERINI, A. *Un'anima indocile*, Milán: Edizioni la Vita Felice, 1996.
- UNAMUNO, M. de. *Obras completas*, vols. XIII y XIV, Barcelona: Vergara, 1958
- VALERA, J. *Obras completas*, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Alicante: Universidad de Alicante.