HUELLAS Y RAÍCES HERNANDIANAS EN LA POESÍA DE ANTONIO CARVAJAL

Por
JAIME MÁS FERRER

Ambos poetas parten en el inicio de sus respectivas vocaciones poéticas, como discípulos de la tradición clásica, más específicamente de los ejemplos de Góngora, Garcilaso, Quevedo, San Juan, Fray Luis de León, Lope de Vega y sus seguidores en cuanto a manejo de la retórica se refiere, verbigracia *Perito en lunas*, 1933, *El Rayo que no cesa*, 1936, y *Tigres en el jardín*, 1968, *Serenata y navaja*, 1973 y *Sitio de Ballesteros*, 1981.

No cabría descartarse que esa influencia clásica que, tanto Carvajal como Hernández asumen, en el caso de Carvajal se asegura y se hiciera más intensa, quizás, por la lectura apasionada del Miguel Hernández de los comienzos de su carrera poética; no obstante, nunca se podrá determinar con fiabilidad de dónde proviene la utilización de una serie de recursos y técnicas en la construcción del poema, lo más seguro es que provenga de los clásicos. Lo que sí es evidente es que el empleo de una serie de recursos retóricos barrocos que utiliza A. Carvajal está mediatizada también por la lectura de poetas contemporáneos: Lorca, Aleixandre, Neruda, Blas de otero, Hierro y otros. Se trata siempre de impregnaciones de segundo o tercer grado. Cuando Carvajal glosa, por ejemplo, a Soto de Rojas, lo que realiza es una alusión, nos remite al poeta, pero para que el lector vea las diferencias. No se trata de un mimetismo o servidumbre, son otros modos y maneras y esto viene a ser paradigmático del caso que hoy tratamos.

El poeta granadino Antonio Carvajal (Albolote, 1943) Premio de la Crítica por su poemario *Testimonio de invierno* (Hiperión, 1990) cuenta en su haber con una extensa bibliografía poética. Bibliografía que arranca en la década de los sesenta con *Tigres en el jardín*, continúa en los setenta con *Serenata y navaja, Casi una fantasía, Siesta en el mirador, Sol que se alude, Sitio de Ballesteros*, poemarios recopilados en *Extravagante Jerarquía (poesía 1968-1981)*. A partir de esa fecha han ido apareciendo periódicamente: *Del viento en los jazmines, Noticia de setiembre, De un capricho celeste, Testimonio de invierno y Rimas de Santa Fe*.

La crítica ha sido unánimemente elogiosa cuando ha sometido a revisión todo este corpus poético. Juicios como los que transcribimos son moneda de uso corriente: es «uno de los experimentos poéticos más radicales y de más alta calidad de los últimos años»[1]. Quien indague algunas referencias bibliográficas del autor se encontrará, seguramente, con el epíteto de *«miglior fabbro»*[2] de la poesía española actual. Su destreza técnica y formal ha sido calificada de «claramente barroca y de una complicada y singular perfección»[3]. Lo cierto es que en la poesía de Antonio Carvajal siempre se ha conjugado tradición con modernidad; es decir, ha combinado las formas tradicionales del poema con el virtuosismo y la maestría de los siglos áureos y de otros precedentes inmediatos del siglo XX (Juan Ramón, Rubén Darío, Antonio y Manuel Machado,

Valéry, etc.) con temas y sentimientos contemporáneos. Poesía la suya, pues, de una gran sabiduría técnica y de gran sobriedad, que hunde sus raíces en el Renacimiento, Barroco y el siglo actual, con asimilaciones vanguardistas. Maestría técnica y riqueza, depuración y luminosidad verbal son sus grandes logros, pero todo ello, no lo olvidemos, perfectamente armonizado con una cálida vibración humana capaz de transmitir intensas emociones.

Después de este breve, pero inexcusable inciso, puntualizaremos que estamos hablando de un parentesco entre ambos escritores por:

1.– Convivencia en los fundamentos de su aprendizaje, que se concreta en una manifiesta y común herencia de la tradición clásica y de sus recursos retóricos.

2.– De una «simpatía» emocional entre ambos poetas, que casi en términos biográficos son coincidentes en su primera juventud y que cristaliza, por otra parte, en el préstamo que Carvajal no se esfuerza por ocultar de algunos de los símbolos hernandianos que más fortuna han tenido, junto con una innegable comunión de vocabulario.

Recursos sintácticos comunes

Miguel Hernández y Antonio Carvajal comparten una serie de líneas comunes: Góngora, Quevedo, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz. Desde luego en ambos hay mucho conceptismo y un manejo de la retórica deslumbrante, variada y masiva. No es necesario señalar que estamos ante dos grandes técnicos de la versificación, ante dos escritores que en sus inicios reescriben una tradición poética y que sus sonetos, octavas y sextas rimas son un prodigio de perfección formal, de maestría y fuerza expresiva. Veamos los recursos que utilizan.

a) Parejas y dualidades de conceptos

Ambos poetas van creando el poema por adición de parejas de conceptos que pueden ser sinonímicos o antitéticos, que normalmente están coordinados por la conjunción copulativa y, aproximadamente un treinta y cinco o cuarenta por cien de la estructura del poema se basa en ese juego o construcción de parejas de conceptos. Y decimos conceptos porque no sólo se trata de simples lexemas, sino también, e incluso, de sintagmas y proposiciones enteras, veamos:

MI CORAZÓN no puede con la carga
de su amorosa y lóbrega tormenta
(...)
Ya es corazón mi lengua lenta y larga,
mi corazón ya es lengua larga y lenta...
¿quieres contar tus penas? Anda y cuenta
(...)
vuela en su sangre y se hunde sin apoyo.

(Soneto 13, *Rayo...*, pág. 234)[4]

Luchando, cuerpo a cuerpo, nos queremos de veras
y es fuego de mi carne la flor de tu mejilla.
(...)
En la concha del ámbar manan las primaveras
un arroyo sereno de miel y manzanilla.

Tiene la tierra plumas de mirlo y abubilla;
pían en nuestro abrazo canarios y jilgueras.

(«Paraíso final» de *Tigres...*, pág. 18)[5]

Estas dualidades con la conjunción y se hacen extensibles a complementos del nombre con preposición de, con adjetivos calificativos, verbos y substantivos:

Complementos del nombre:

TE ME mueres de casta y de sencilla:
estoy convicto, amor, estoy confeso
(...)
tu mejilla, de escrúpulo y de peso.

(Soneto 11, *Rayo...*, pág. 233)

«de tibios surtidores y absortos colibríes»

(Anunciación de la carne», *Tigres...*, pág. 13)

«de gesto detenido y párpado furtivo».

(«San Rafael», *Tigres...*, pág. 15)

Verbos:

«arena y mar me arrimo y desarrimo
Entro y dejo que el alma se me vaya»

(Soneto 8, *Rayo...*, pág. 232)

«Pulsa los limoneros y jazmines, y cierra
los crudos surtidores de témpano y cuchillo».

(«Bodas», *Tigres...*, pág. 19)

Substantivos:

«Y otra vez, inclinado cuerpo y mano»,

(Soneto 7, *Rayo...*, pág. 231)

«Cardos y penas llevo por corona»,

(Soneto 6, *Rayo...*, pág. 231)

«pían en nuestro abrazo canarios y jilgueras».

(«Paraíso final», *Tigres...*, pág. 18)

«Mano y canto que oprimen libertades»,

(*Sitio de Ballesteros*, pág. 266)

Adjetivos:

«UMBRÍO por la pena, casi bruno»

(Soneto 5, *Rayo...*, pág. 230)

«una picuda y deslumbrante pena».

(Soneto 4, *Rayo...*, pág. 229)

«ave feliz, extática y cantora».

(*Sitio de Ballesteros*, pág. 280)

«a las blancas y serias alegrías».

(*Sitio de Ballesteros*, pág. 274)

Ese juego de parejas de lexemas y de conceptos que J. Cano Ballesta denomina «estructura de equilibrio»[6] modela el poema con sus balanceos y contrabalanceos y les dota de un equilibrio y serenidad clásica. El crítico mencionado anteriormente nos dice que «el movimiento binario de la frase bimembrada suscita la impresión de sosiego y gravedad, contrabalanceo y solemnidad». Pero creemos que [M. Hernández] se deja arrastrar en muchos casos por este tipo de pluralidad y no por otros, directamente influido por la lectura de los autores clásicos y renacentistas»[7].

b) Estructuras paralelísticas

Íntimamente relacionado con lo tratado en el apartado anterior tenemos la utilización de estructuras paralelísticas, anáforas, epanadiplosis, isocolon, correlaciones, etc. Obsérvese como ilustración paradigmática de lo estudiado hasta ahora estos dos ejemplos:

COMO el toro he nacido para el luto
y el dolor, como el toro estoy marcado
por un hierro infernal en el costado
y por varón en la ingle con un fruto.

Como el toro lo encuentra diminuto
todo mi corazón desmesurado,
y del rostro del beso enamorado,
como el toro a tu amor se lo disputo.

Como el toro me crezco en el castigo,
la lengua en corazón tengo bañada
y llevo al cuello un vendaval sonoro.

Como el toro te sigo y te persigo,
y dejas mi deseo en una espada,
como el toro burlado, como el toro.

(Soneto 23, *Rayo...*, pág. 241)

Huele a jazmín, porque el jazmín no es vano
cortado más allá de su maceta;
huele a sudor, y a aliento de trompeta
vegetal, en la palma de la mano.

Huele como la mies en el verano
que una lluvia agostera no respeta.
Huele como una fruta que sujeta
el puño generoso del etano.

Huele a boca tu beso, huele a rosa,
huele a clavel y a tierra reventada
por la primera herida de la reja.

Huele a boca tu beso, generosa
y en zumo de naranja amamantada.
Huele a barro cocido. Huele a teja.

(*Tigres...*, pág. 39)

Aquí tenemos paralelismo formal y conceptual, anáfora, recursos ambos que intensifican los sentimientos y elevan la temperatura emocional del poema.

c) Isocolon

La utilización del isocolon, contigüidad de dos estructuras sintácticas de la misma duración está vinculado con las dualidades conceptuales. Carvajal, en cierto modo, está obligado a utilizarlo por el manejo del verso alejandrino; por ello hará uso frecuente de esta figura:

«pena que vas, cavilación que vienes»

(Soneto 10, *Rayo...*, pág. 232)

«y desde aquella gloria, aquel suceso»,

(Soneto 10, *Rayo...*. pág. 232)

«sangrando sube y resonando baja».

(Soneto 10, *Rayo...*, pág. 238)

«me sacude en mí mismo, los huesos me distiende»

(«San Miguel», *Tigres...*, pág. 16)

«este campo solar y nido oscuro»

(*Tigres...*, pág. 41)

«en la concha de nácar y soledad del polo».

(«Luzbel», *Tigres...*, pág. 17)

d) Epanadiplosis

También es frecuente la utilización de esta figura de repetición en Carvajal. Hernández construyó todo un soneto utilizando este recurso en cada uno de sus catorce versos,

FUERA menos penado si no fuera
nardo tu tez para mi vista, nardo,
cardo tu piel para mi tacto, cardo,
tuera tu voz para mi oído, tuera.

(Soneto 9, *Rayo...*, pág. 232)

«Todo vive en la luz y la luz vive en todo»,

(«Naturaleza ofrecida», *Tigres...*, pág. 28)

«y me hiende la boca, y la carne me hiende»,

(«San Miguel», *Tigres...*. pág. 16)

e) Identidad entre unidad oracional y unidad estrófica

Coinciden ambos autores en el intento de mantener una identidad entre estrofas y período sintáctico, oración o unidad sintáctica.

Serían muchísimos los ejemplos que podríamos señalar tanto en M. Hernández como en A. Carvajal. Véanse al respecto los sonetos 7, 13 y 14 de *El Rayo que no cesa*; cada uno de los cuartetos y tercetos son oraciones completas que concluyen al final de cada estrofa. Idénticos resultados observamos en *Tigres en el jardín*: «San Gabriel», «San Rafael», «San Miguel», «Bodas», «Luzbel» y en *Sitio de Ballesteros*, sonetos 2, 8, 10, etc. Evidentemente, el manejar estas cualidades o parejas de conceptos ayuda a mantener la tensión, clima y longitud necesaria de la oración hasta el final de la frase, coin-

cidiendo con el final de la estrofa. Este recurso confiere al poema una sensación de producto redondo, perfecto y envolvente. El uso constante de la conjunción copulativa y al final del poema y al final de la estrofa, no hace sino subrayar el sentido estructurador que para ambos poetas desempeña la figura literaria del polisíndeton. El efecto conseguido es el de un ajuste final, el torneado de precisión que remarca la circularidad del poema. Una vez más la deuda con la retórica clásica es evidente,

DESPUÉS de haber cavado este barbecho
me tomaré un descanso por la grama
y beberé del agua que en la rama
su esclava nieve aumenta en mi provecho.

Todo el cuerpo me huele a recién nacido
por el jugoso fuego que lo inflama
y la creación que adoro se derrama
a mi mucha fatiga como un lecho.

Se tomará un descanso el hortelano
y entretendrá sus penas combatido
por el salubre sol y el tiempo manso.

Y otra vez, inclinado cuerpo y mano,
seguirá ante la tierra perseguido
por la sombra del último descanso.

(Soneto 7, *Rayo...*, pág. 231)

Alzate a mí, a mi boca, galvánico Amor mío,
terriblemente impuro bajo un sol de justicia,
revolcado en la muerte, como el furioso río
empapado de rayos, de tierra y de inmundicia.

Retuércete en mis ingles, provoca un desafío
entre el amargo orgullo y la casta caricia,
y desata los vientos, y el témpano más frío
para asolar el único vergel de la delicia.

Y asfíxiame en el fango, y hazme sombra de nada,
como un volcán de envidia, como una injusta mano,
como un diente roído que en la fruta se encona.

Y después de estar sucios y con la carne helada,
¡vamos al agua quieta donde fulge el verano,
vamos al mar sereno que nunca nos traiciona!

(«Otra vida, otro mar» *Tigres...*, pág. 65)

f) Uso de prótasis abreviada

Fruto también de lecturas comunes –los poetas de nuestros siglos de oro– es la utilización frecuente de la siguiente fórmula:

Si + Verbo / Substantivo + (verbo elidido) / Adjetivo

«PÁRRAFOS de la más hiriente punta,
si la menos esbelta, como voces»

(Octava XX, *Perito...*, pág. 51)

«Recomendable sangre, enciclopedia
del rubor, corazones, si mollares»,

(Octava XXIII, *Perito...*, pág. 52)

«FRÍA prolongación, colmillo incluso,
de sus venas, si instables ya, de acero»

(Octava XXXVII, *Perito...*, pág. 56)

«Piernas, si leves en el ritmo, cónicas,
supuran ron y cítrica alegría»;

(«Baile en un pueblo», *Tigres...*, pág. 51)

«y, no sé si aturdido, si valiente»

(...)

«tal vez como tormento si delicia»,

(...)

«–brazo amistoso echado sobre el cuello
de la mortal si cándida memoria–»,

(*Casi una fantasía*, págs. 146-151)

Resulta por lo demás curioso que el uso de las prótasis abreviadas se dé con gran abundancia en el primero de los libros de Hernández, *Perito en lunas*, escrito en octavas reales, cuando la influencia gongorina es intensísima y también en un libro primerizo de Antonio Carvajal escrito en sextas rimas, *Casi una fantasía*.

Esa influencia barroca se observa además en el uso del balanceo del sí y del no adverbios,

«no a fuerza, y sí, de bronces en reposo
sí a fuerza, y no, de esparto y tiempo opimos»

(Octava II, *Perito...*, pág. 45)

«–rumor de arroyos no, sí de cauchiles–»

(*Casi una fantasía*, pág. 147)

«...No dormido,
sí acaso con la mosca tras el tímpano».

(*Casi una fantasía*, pág. 158)

g) Uso del paréntesis y del guión

Una huella hernandiana en A. Carvajal que me atrevería a formular es esa manera de M. Hernández de dar un título al poema y después poner un guión y dar la segunda parte;

«ELEGÍA - al guardameta», «BELLA - y marítima», «ABRIL - gongorina», «MADRE - perlas», etc. Estos incisos en la poesía de A. Carvajal son guiones. Pensamos que ésta es una huella hernandiana porque entre el guión y el paréntesis curvo existe la diferencia entre la linde y el tapial. El paréntesis curvo es un mundo cerrado, véase Carvajal: «PIEDRA VIVA (AMANECER EN ÚBEDA)», mientras que el guión separa pero no desune; sería una manera de realizar un enlace copulativo,

Aquella mano que apresó el rocío
–nube de estaño roja y escamada–

hoy señala una estrella extraviada
sobre el puñal clarísimo del río.

(*Sitio de Ballesteros*, pág. 266)

poner una corona de verano
–mirtos, jazmines, prímulas, cerezos–
a mi cuerpo, y al sol diademas de aves.

(*Sitio...*, pág. 287)

Parece ser que el poeta granadino cuando tiene que optar por un tipo de paréntesis se plantea si tiene que ver con un mundo cerrado o con un mundo contiguo. Si tiene que ver con el mundo contiguo adopta el guión, y cerrado, el paréntesis curvo.

2.– Afinidades y simpatías

Una vez analizado muy sucintamente el tema formal –dada la brevedad de esta comunicación– del que podemos extraer como conclusión que A. Carvajal tiene muy en cuenta en algunos de sus poemarios la articulación y sintaxis del soneto hernandiano de *El Rayo que no cesa*, pasamos a analizar algunos aspectos de su mundo poético y emocional.

Quiero señalar, con todas las salvedades que se puedan hacer, que ambos poetas viven unos momentos biológicos comunes. Si en Hernández hay un profundísimo amor a la vida y a la naturaleza, esa misma actitud coincide con la del poeta granadino. Nos da la impresión de que, tanto en Hernández como en Carvajal, lo que llamamos naturaleza son paisajes profundamente alterados por el hombre. En sus respectivos poemarios la naturaleza no es la selva virgen, están ante un paisaje heredado de siglos, donde la presencia del hombre ha ido dejando una huella permanente que unas veces la ha deteriorado, pero otras la ha embellecido. Lo que ambos llaman naturaleza es el trabajo que se refleja y proyecta en ciclos; no es una naturaleza virgen, es una naturaleza cultivada: huertas, jardines, acequias, etc. Nos preguntamos: ¿difiere o coincide la visión hernadiana de la naturaleza con la de Carvajal? Coinciden en muchos puntos, no es naturaleza, es cultivo. Carvajal lo expresa muy atinadamente:

Toma
este anillo risueño, su ágil diamante
ceñido por camelias foscas
de oro y cinceles.

Míralo, deslumbrándote:
Tiene lo que no tienen pájaros
exóticos: labor y arte y la paciencia
de los hombres.

(«Engastado diamante», de *Siesta en el mirador*, pág. 173)

En este poema el poeta realiza un elogio del diamante frente a los pájaros exóticos porque el diamante es fruto del trabajo, sudor y paciencia del hombre.

La presencia de lo agrario, de lo «geórgico» para utilizar la palabra en su acepción exacta, en A. Carvajal, posiblemente, no sea una afinidad buscada. La naturaleza y el paisaje del granadino mantienen una serie de afinidades con las del alicantino. Carvajal puede entender perfectamente el tema de la sed = a vida, en la poesía hernandiana, porque aunque Albolote está cerca de Fuente Vaqueros, donde hay agua en abundancia, es un pueblo de cultivos de secano y depende de la lluvia y de los estiajes, un poco lo que sucede también en la vega de Orihuela,

Y es que el dolor destroza nuestro mito
y el dulce amor nos sabe tan amargo
como la sed de un páramo infinito.

(*Tigres...*, pág. 41)

Nos parece que ese final de soneto se aproxima más a Hernández que a otros modelos que aquí se podrían citar.

Luego tenemos coincidencias en torno a una formación inicial. No creemos que el mundo de los jesuitas fuera tan distinto al de los escolapios. Y en lo que respecta a ambiente social, que es el entorno en que la poesía de uno surge, tampoco es tan diferente. Dudamos que la sociedad alboloteña de los años sesenta estuviera más avanzada culturalmente que la de Orihuela en la década de los treinta.

El aprendizaje de los clásicos en ambos es coincidente y en cuanto a correspondencias con poetas contemporáneos, en el sentido de clásicos, pues si Hernández está fascinado con Aleixandre, Neruda y Lorca, Carvajal lo está también con los tres. Hay, por consiguiente, muchos puntos de coincidencia y muchas afinidades en lo que podríamos llamar el período de descubrimiento de la poesía e inicial de escritura; incluso, si el dato biográfico sirve, hasta la experiencia «geórgica» del pastoreo. Carvajal no fue hijo de un pequeño burgués de pueblo, sino de un campesino que pasó por diversas rachas económicas y sabe lo que es ordeñar, sacar estiércol, segar, trillar, etc.,

Dime si este candor que he conservado
de mi vida entre encinas y jilgueros
es mejor que el candor de los corderos
y azul como el romero y el collado.

(*Sitio de Ballesteros*, pág. 282)

Si en el Hernández primerizo había mucho Virgilio, en Carvajal también hay bastante de los bucólicos, algo de *La Eneida* y de *Las Geórgicas*. En *Serenata y navaja*, en el poema «Mala hierba» nos encontramos con un verso de Fray Luis de León cuando traduce de la «Bucólica I.ª»: «Lo que me da contento y lo que quiero». Carvajal lo encaja entero intencionadamente, pero no hay lector que lo pueda reconocer. En el poeta alicantino tenemos muchas influencias de Virgilio y de Fray Luis de León y algo menos de Horacio. En el granadino lo mismo, la deuda con Fray Luis de León es evidente, aunque la crítica se muestre remisa en reconocerlo.

Esa exaltación de las naturalezas cultivadas que hay en el «Beatus Ille» horaciano: el agua en las acequias, pájaros sin dueño, el padre otoño, etc., como decíamos, ese mundo horaciano es lo que tienen en común el Horacio y el Virgilio de las *Geórgicas y Bucólicas* eliminando la parte ética y satírica, y ese mundo es el que conmueve estéticamente tanto a Hernández como a Carvajal. Por consiguiente, el Horacio parafraseado por Garcilaso, por Fray Luis, por Góngora, por Lope, es el que llega a estos dos poetas.

Estamos ya en condiciones de afirmar que ese mundo de influencias literarias está muy íntimamente ligado con unas experiencias vitales que Hernández y Carvajal comparten. Para ambos escritores la lectura de Virgilio era una manera de justificar un momento de sus existencias, una forma de dignificar de algún modo aquello que atentaba contra los propios intereses para poder sobrevivir.

En los dos últimos poemarios de Antonio Carvajal *Testimonio de invierno*[8] y *Rimas de Santa Fe*[9], las huellas hernandianas son evidentes. En el primero tenemos tres poemas con el título de «Una figura herida» en que la presencia del amor, la vida y la muer-

te, Hernández resumió magistralmente en un solo poema: «LLEGÓ con tres heridas». En el segundo, esas raíces son todavía más evidentes:

> Y así voy aceptando mi destino, el de un hombre
> que sabe sonreírle al rayo que lo ha herido
> y que en la tierra espera que vuelva su alegría.
>
> (Soneto IV, *Testimoio...* [s.p.])

> porque antes que poeta, antes que artista, que
> domador del vocablo rebelde, hubo un certero
> rayo que hirió mi alma y curarla no sé.
>
> Porque antes que poeta, y antes que profesor
> de vanidades, soy un varón de dolor,
> un triste peregrino que busca la alegría.
>
> (Soneto XII, *Testimonio...* [s.p.])

En este último poemario existe una vivencia de la poesía como inmediatez de la muerte. El símbolo del rayo actúa como determinante de la muerte súbita. Nos parece que estamos ante una paráfrasis de «que tenemos que hablar de muchas cosas / compañero del alma, compañero». El sentido de la amistad, la intimidad de los momentos vividos y conversados que Hernández manifiesta en la «Elegía...» es idéntico al que profesa Carvajal en *Rimas de Santa Fe*,

> Necesito esta noche refugiarme en tu pecho
> y llorar largamente sobre ti y resarcirme
> de que tu muerte sólo haya venido a herirme
> y me hayas dejado desvalido y deshecho.
>
> Necesito esta noche refugiarme en tu pecho
> y quedarme dormido junto a ti y resarcirme
> de que tu vida sólo haya venido a herirme
> y tengas que dejarme desvalido y deshecho.
>
> A ti, que no me oyes y sé que es vano hablarte,
> a ti, que puedo hablarte, mas lo impide el pudor,
> a los dos os suplico que roguéis por mi vida,
>
> porque no sé si quiero morir para buscarte,
> porque no sé si debo vivir para otro amor,
> y no sé cómo vivo con esta doble herida.
>
> (Soneto VI, *Testimonio...*, [s.p.])

Existe por consiguiente una influencia directa e inmediata que se puede rastrear sin dificultad en *El Rayo que no cesa*. No obstante, no se trata de servidumbre o *mismismo*[10] alguno, estamos ante una sensibilidad que casualmente es idéntica a la de Hernández, que recibe unas mismas influencias literarias y comparte una idéntica experiencia rural.

Si lo anterior fuera poco, tenemos una confesión de parte, en *De un capricho celeste*. Allí Carvajal, en «El cancionero apócrifo» glosa a siete poetas: Juan Ramón Jiménez, Alberti, Lorca, Aleixandre, Cernuda, Guillén y Hernández. El poeta debe de pensar que en un Parnaso literario esos siete poetas han de ser indispensables. Miguel Hernández es uno de ellos, pero tenemos que hacer la salvedad de que es el único poeta que no mimetiza:

> MIGUEL HERNÁNDEZ
>
> El niño me miraba
> desde su sueño

como se mira un pozo
profundo y negro.
Se me encendía
el pecho cuando supe
que él me veía.

El niño me llamaba
con voz de tierra,
con voz de tierra y cielo
desde su niebla.
Con voz de sueño
le contestó mi nombre
un pozo fresco.

Como observamos, sigue el esquema de la seguidilla de las «Nanas de la cebolla» pero, a diferencia de Hernández, Carvajal utiliza la seguidilla con bordón.

NOTAS

[1] Ignacio Prat: *«Serenata y navaja», Ínsula,* octubre, 1974.

[2] Ignacio Prat: «Noticia, loa, aforismos y entretenimientos a propósito del último libro de Antonio Carvajal (con una Antología)», en *Hora de poesía*, n.º 9, 1980. Véase también del mismo autor «Sobre *Siesta en el mirador*», *Ínsula*, enero, 1981. Los tres artículos que hemos citado se hallan recogidos en: Ignacio Prat, *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Taurus, 1983, págs. 193-205.

[3] Fernando Ortiz: prólogo a *Siesta en el mirador*, Bilbao, Ancia, 1979.

[4] Citamos de *Miguel Hernández. Obra Completa*, Introducción, estudios y notas de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Edit. Zero-Zyx, 1979[5].

[5] Citamos de *Extravagante jerarquía* (Poesía 1968-1981), Madrid, Editorial Hiperión, 1983.

[6] J. Cano Ballesta: *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1978[2].

[7] *Ibíd*, pág. 223.

[8] A. Carvajal: *Testimonio de invierno*, Madrid, Hiperión, 1990.

[9] A. Carvajal y M. Teresa Vivaldi: *Rimas de Santa Fe*, Madrid, Cuadernos de la Librería Hiperión, 1990.

[10] Término acuñado por A. Carvajal que viene a ser sinónimo de mimetismo servil e inconsciente. Cit. de las «Notas de Carlos Villarreal a *De un capricho celeste*», Madrid, Hiperión, 1988, pág. 90.