

SOBRE PINTURA, MÚSICA Y CINE EN LA POESÍA DE ALFONSO CANALES

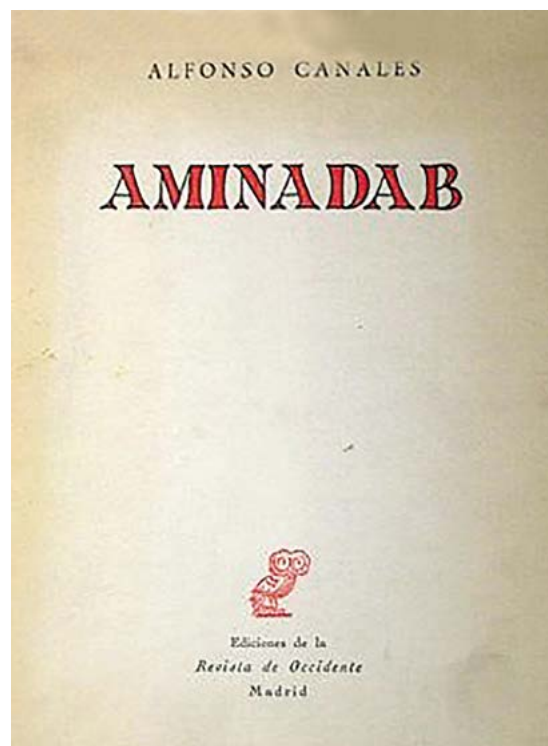
Francisco Ruiz Noguera

En 1965 publica Alfonso Canales *Aminadab*. Coincide esta publicación con un momento en el que aún tiene cierta vigencia la huella de la poesía social de la década de los cincuenta (de un año antes son *Que trata de España*, de Blas de Otero o *Noticias del más acá*, de Carlos Álvarez); un momento, además, en el que va consolidándose la obra de buena parte de los poetas de la llamada generación del 50 (del mismo año 65 son libros como *En favor de Venus*, de Jaime Gil de Biedma, *Palabra sobre palabra*, de Ángel González, *Usuras*, de Carlos Barral, *El santo inocente*, de Francisco Brines, *Alianza y condena*, de Claudio Rodríguez; y de dos antes, *Pliegos de cordel*, de José Manuel Cabalero Bonald o *Sobre el lugar del canto*, de José Ángel Valente). Pero es también el momento en que una nueva promoción está a punto de surgir (en 1966, Pere Gimferrer, uno de los puntales de esa nueva promoción, publica *Arde el mar*).

El caso es que *Aminadab* (Premio Nacional de Literatura), fue un libro que, por diversos motivos (como, por ejemplo, ir —temática y formalmente— a contracorriente de lo establecido, ser un libro dedicado enteramente al demonio —desde una perspectiva no enteramente reprobatoria o moralista, sino de cierta atracción por la rebeldía—, abundar en elementos culturalistas...), tuvo una extraordinaria recepción en general, pero, muy especialmente, por parte de los nuevos poetas a los que antes me refería, los de la llamada promoción de los setenta, novísimos o venecianos, que, cinco años después tuvo, en parte, su con-

sagración en la conocida antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), del crítico José María Castellet, a algunos de cuyos presupuestos se adelantó el libro de Canales. No es de extrañar, por tanto, que diversos miembros de esa promoción (Gimferrer, Arturo del Villar, Jaime Siles, José Piera, José Infante, Julio López, Marcos Ricardo Barnatán) escribieran artículos y reseñas sobre el poeta malagueño, y que uno de ellos, Guillermo Canero, llega-

ALFONSO CANALES. *AMINADAB*.
ED. REVISTA DE OCCIDENTE.



ra a titular el suyo «Alfonso Canales, milagro de una generación sin suerte en la historia de nuestra poesía».

Entre los motivos mencionados antes, el del culturalismo no fue, de hecho, una novedad por entonces en la poesía de Canales, en la que vida y cultura estuvieron íntimamente unidos desde sus comienzos, así lo manifestó en ocasiones en que, más adelante, reflexionó sobre su poética (*Hoy por hoy*, 1974): «soy de los que creen que un poeta no puede ni debe liberarse de sus lecturas, que constituyen vivencias tan incitantes como aquellas otras nacidas en el personal ejercicio del vivir [...]. Un poeta consciente es siempre, en mayor o menor grado, culturalista: y no podría cometer mayor falsedad que la de intentar disimularlo, pretendiendo que los lectores lo juzguen un creador que parte de la nada, un ser superior que de la manga extrae su propio mundo falto de genealogía».

De las múltiples referencias culturales en su poesía, este artículo presenta solo un esbozo de las a enunciadas en el título: pintura, música y cine.

Ya en lo que él mismo llamó su «prehistoria» aparecen estas referencias en dos cuadernos iniciales. El primero, publicado a los veinte años, *Cinco sonetos de color y uno negro* (1943), está relacionado con la estética modernista, heredera del simbolismo francés del XIX, en el que lo sensorial, lo sinestésico (muy especialmente sonido, olor, color) está muy presente (son evidentes modelos los sonetos *Correspondances* de Baudelaire y, sobre todo, *Voyelles* de Rimbaud («A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles»). El joven Canales homenajea a seis poetas de la tradición hispánica recurriendo a la asociación de sensaciones literarias (a veces de carácter conceptual) con lo rítmico y cromático (pictórico), de tal forma que el soneto dedicado a Góngora lo titula *Rojo*, el dedicado a fray Luis de León, *Amarillo*, *Verde*, el dedicado a Garcilaso, *Azul*, a Rubén Darío, *Violeta*, a Juan Ramón Jiménez, y el dedicado a Espronceda, *Negro*.

Similar tono, en parte de aprendizaje y de admiración a la poesía barroca del XVII, tiene el culturalismo en su segundo cuaderno, *Las musas en festín* (1950), cuyos nueve sonetos (para satirizar a personajes contemporáneos) llevan el título de cada una de las nueve musas: Calíope (elocuencia, belleza, poesía épica), Clío (historia), Melpómene (tragedia), Talía (comedia), Euterpe (música), Terpsícore (danza, poesía coral), Erato (poesía lírica amorosa), Polimnia (poesía himnica sagrada) y Urania (astronomía, ciencias exactas).

Tanto en estos cuadernos iniciales, como en los libros que siguen (que pueden considerarse de su primera etapa), las referencias culturales son, sobre todo, de carácter literario. Será más adelante, cuando estas referencias se amplíen a las plásticas y las musicales, incluso a las cinematográficas. Estas referencias se manifiestan de distinta forma y con distinto peso en su obra; así, las pictóricas y cinematográficas —y, en parte, algunas de las musicales— se engastan en sus poemas como referencias puntuales que acompañan a algunos de los asuntos que en el poema se van tratando, pero, por lo general, esas referencias no afectan de forma sustantiva al poema, ni son una éfrasis o glosa de un cuadro, ni forman parte de él en cuanto a un protagonismo en el tema del que el poema en cuestión trate. Sin embargo, otro es el caso de algunas de las referencias musicales (no de todas), que sí tienen un claro carácter sustantivo y estructurador del texto; por ejemplo, en el caso de obras posteriores como *Gran fuga*, *Réquiem andaluz* o *Momento musical*.

Pero sigamos por ahora, después de aquellos dos cuadernos iniciales, con la trayectoria de su obra. En el caso de su primera publicación extensa, *Sobre las horas* (1950), la referencia plástica no está en el cuerpo textual del libro, sino que conecta con la tradición barroca del XVII —de estirpe quevediana— y con el virgiliano y clásico *Fugit irreparabile tempus* (Virgilio: *Geórgicas*) que figura en una viñeta de la cubierta del libro.

Aún en la década de los cincuenta, se publica *El Candado* (con dibujos de Hernández Pijuan): «1956, año de la aparición de mi libro *El Candado*, es con propiedad mi año uno». Centrado en los recuerdos de su infancia («Pasé la niñez en un trozo de costa mediterránea conocido por el topónimo de El Candado»), son los de esta obra poemas de hondo contenido vivencial con respecto al despertar y consolidación de las sensaciones, que van ligadas a la vivencia de un niño en contacto con la Naturaleza, y así, sonidos y colores van unidos a ella, en una imaginaria no lejana a la del joven Salvador Rueda. En poemas de como *Cima*, *Égloga* o *Canto final*, encontramos referencias como estas: «Señor, y para verte siempre subía al monte. / [...] / Te amaba/ en el almendro visto desde arriba, dorado/ por el sol implacable del mediodía justo, / en la música ardiente de los tábanos» («Cima»). «[Los cabreros] Observaban/ cómo el macho vencía el temblor de las hembras, / cómo el amor tenía entrecortadas músicas/ de esquilas» («Égloga»). «Un buen día no habrá más pájaros, sino nosotros en los pájaros, / ni flores, sino nuestros olfatos en las flores, / no más rumor ni música, sino el efecto de los sonidos en nosotros» («Canto final»).

Ya en la primera parte de los sesenta, los dos libros siguientes, *Cuestiones naturales* y *Cuenta y razón*, forman parte —por contenido y expresividad— del ciclo iniciado en 1950 con *Sobre las horas*. La temporalidad (incluida la muerte) es el tema fundamental en los sonetos de *Cuestiones naturales* (1961). En cuya edición quiso el autor que estuvieran las reproducciones de algunas láminas de uno de los apéndices —*De purpura*— de la obra del naturalista Fabio Colonna *Ekpbrasis altera*, editada en Roma en 1616, que el propio Colonna —que fue miembro de la Academia dei Lincei en Nápoles— había ilustrado. De las 156 láminas del conjunto, las elegidas por Canales para su reproducción fueron «*Arum Egypticum*», «*Malva sive Alcea montana*», «*Iacea levis*» y «*Iacea Apula*».

En cuanto a *Cuenta y razón* (1962), el cantar está presente en las cuatro décimas de la

parte inicial del libro («¡Otra vez esta canción! / [...] era una voz que se oía/ sin oírse. El corazón / suele llevar el timón/ de la garganta»; «Oh sombras, tomad el sol, / que a ello os invita el canto!»), y en varios poemas más aparecen referencias musicales que apuntan a lo sinestésico y lo coral en versos como: «No sé cómo poner música a la música, / cómo dar olor al jazmín, / color al sol que se hunde por la tarde» («*Razón de amor*»), o en *Voces en el Partal*, en alusión a los Jardines de la Alhambra (poema dedicado al catedrático granadino Gallego Morell): «[los cipreses] Hoy se llenan de canto. [...] ráfagas / de cánticos que siembran leves murmullos dentro/ de las campanas. / [...] Las voces llegan al límite del cielo, / riegan constelaciones, tropiezan con las puertas/ de Dios». O, en fin, la alusión intertextual a la canción religiosa «Venid y vamos todos...» en el poema mariano «Con panes a María» que cierra el libro («alzad en mayo el corazón al techo [...] / Venid con flores, / flores de trigo anticipado [...] / venid, venid con panes/ a María, y a Juan, Francisco, etcétera. / Venid, sí, vamos todos»).

Estos últimos libros mencionados cierran una etapa y otra nueva se abre con *Aminadab* (1965): «Llamé Aminadab al protagonista del poema porque este nombre figura en la *Vulgata* (*Cantar de los Cantares*, 6, 12) por obra de una corrupción de la Palabra divina, que llegó a engañar a san Juan de la Cruz. Entre todos los nombres que le han dado al enemigo íntimo, ninguno juzgué tan propio como éste».

Como se dijo más arriba, entre las singularidades de *Aminadab* está la fuerte presencia culturalista en un tiempo en el que esta característica no era moneda corriente en el panorama lírico español (salvo en muy puntuales casos, como en algunos poetas cordobeses de la revista *Cántico*).

El culturalismo de Canales tiene una muy sólida base: el variadísimo y abundante caudal de sus lecturas. Su extraordinaria biblioteca —centro de su vida y de su casa— constituía su entorno inmediato; biblioteca que, por expresa voluntad, legó,

junto a correspondencia y numerosos documentos, a la Universidad de Málaga que, en mayo de 2005, lo había nombrado Doctor Honoris Causa. Tras su muerte (18 de noviembre de 2010), el variósimo legado fue trasladado a las dependencias de la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes y de la Escuela Superior de Arquitectura, en el campus de El Ejido. Dos años después, fue declarada por la Junta de Andalucía Bien de Interés Bibliográfico (BOJA del 28 de diciembre de 2012).

Como escribí en otra ocasión, no es el de Canales un culturalismo epidérmico o impostado sino expresión natural de un mundo asumido, no hay más que recordar estas palabras suyas: «soy de los que creen que un poeta no puede ni debe liberarse de sus lecturas, [...]. Todo estriba en que las lecturas hayan experimentado el metabolismo necesario, para incorporarse a la vida del poeta, llegando a formar parte de sus tejidos mentales» (1974).

El mismo carácter de culturalismo asumido y de indagación en la conflictiva relación con lo divino tiene un libro fundamental en su trayectoria como *Port-Royal* (1968), en cuyos quince cantos, se diría que el autor se propone ajustar cuentas pendientes desde su infancia. Lo vivencial y lo cultural-aprendido (y aprehendido) están en la base de este gran poema desencadenado por un hecho concreto: la visita a la abadía jansenista de *Port-Royal des Champs* en 1952, pero, en realidad, lo que está en la base de todo es la formación jesuítica de su infancia en el malagueño colegio de San Estanislao (de El Palo) y sus lecturas de *Sainte-Beuve* sobre aquel conflicto religioso del XVII.

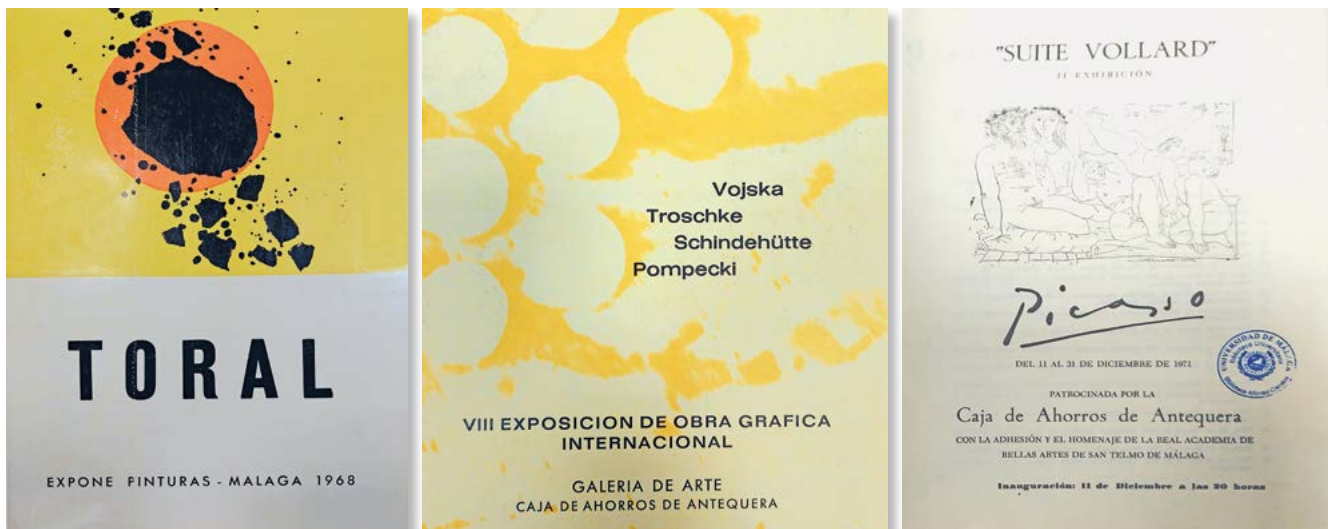
El conflicto planteado en *Port-Royal* es el de la búsqueda de una vía para la orientación en el contraste entre dos formas de afrontar la religiosidad: la severamente entendida (propia del jansenismo) y la tendencia a la sensualidad (que Canales, ha llamado «mi catolicismo meridional»). Es el conflicto entre la tristeza derivada de aquellas severidades y la alegría de lo vital.

Las referencias culturales, de orden literario y, sobre todo, religiosas y teológicas, son

abundantísimas en *Port-Royal*, aunque la única de carácter plástico y musical, aparece en el canto V, titulado «La espina (12 de la noche)», y tiene que ver con el hecho de que en aquellas ruinas de la antigua abadía no lucen ya los «dorados retablos» sacros, y no suena ya la música sacra «sabiamente mezclada» (es decir, polifónica) de los músicos renacentistas Orlando di Lasso y de Giovanni Pierluigi da Palestrina («Se han caído / los dorados retablos y las voces / sabiamente mezcladas de Orlando y Palestrina»).

En *Aminadab* y *Port-Royal* se consolida el mundo poético de Canales, así como el sello de su irreprochable expresividad. En los libros que siguen el poeta ha insistido —magistralmente, como es sello habitual en él— en el desvelado de distintas parcelas de ese mundo personalísimo y cultísimo que se ha mantenido ajeno a modas o a voces pasajeras que lo distrajeran de la suya (de las voces de su tradición asumida). En 1970, dos años después de *Port-Royal*, aparecen dos nuevas entregas: *Gran fuga* y *Reales sitios*.

Hago, sin embargo, un alto en la descripción de esta trayectoria para dar cuenta de una actividad, relacionada con la pintura y, en general, con las artes plásticas, que inició por entonces Alfonso Canales. A finales de la década de los años 60, fue nombrado director de la Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros y Préstamos de Antequera, situada entre calle Manuel Pérez Bryan y la Plaza de las Flores. La labor llevada a cabo en esta sala fue importantísima para el mundo del arte en Málaga. La exposición inaugural fue en diciembre de 1968, con obra del pintor antequerano Cristóbal Toral, que empezaba a ser ya una figura con proyección nacional. Y la segunda muestra, un mes después, en enero de 1969, una colectiva titulada «Salón de Independientes» que reunía obras de ocho jóvenes artistas como Elena Laverón, Paco Moreno, Eugenio Chicano, Pepe Bornoy, Rodrigo Vivar, Manolo Morales, José Grindley y Antonio López Muñoz.



LABOR DE ALFONSO CANALES COMO DIRECTOR DE LA SALA DE EXPOSICIONES Y CAJA DE AHORROS DE ANTEQUERA. EDICIONES SOBRE CRISTÓBAL TORAL, VIII EXPOSICIÓN DE OBRA GRÁFICA INTERNACIONAL O LA SUITE VOLLARD.

Por lo general, él escribía el texto de los correspondientes folletos de exposición. En el del mencionado *Salón de Independientes* escribió:

«He aquí un grupo de artistas que trabajan en Málaga, sin más denominador común que el de su propia independencia; sin otro programa compartido que no sea el de la fidelidad a sí mismos [...] No piden asentimiento, sino voluntad de entender [...] desoyen las sabias amonestaciones de los autosuficientes, y prefieren sentirse afines de los que siguen buscando, sin estar seguros nunca de haber encontrado. [...] En este Primer Salón de Independientes no están todos los que, con absoluto derecho, podrían figura en él. El local con que contamos, gracias a la generosidad de la Caja de Ahorros de Antequera, es amplio, pero no podrá ser nunca suficiente para albergar, en un solo panorama, a todos los pintores y escultores de Málaga que podrían ostentar con justicia el calificativo de independientes. Por ello, no se considere esta muestra sino como

parte de un conjunto más amplio, en el que se irán integrando otras exposiciones sucesivas».

Y la actividad de esta sala así lo puso de manifiesto porque, con la asesoría de Canales, por ella pasaron, entonces y en las siguientes dos décadas, gran parte de los artistas emergentes o ya consolidados de Málaga, por ejemplo: Gabriel Alberca, Enrique Brinkmann, Francisco Peinado, Dámaso Ruano, Pepe Bornoy, Jorge Lindell, Stefan von Reiszitz, o los entonces jovencísimos José María Prieto o Lope Martínez Alario, entre otros.

Y no solo se prestó atención a los artistas locales, se exhibieron varias muestras de Obra Gráfica Internacional, o exposiciones sobre el Arte Pop, dibujos de Chumy Chúmez, la colectiva de *7 Pintores de Valladolid*, grabados de los alemanes Janssen y Wunderlich, obras de Manuel Viola, oleos y dibujo de Julio Caro Baroja o esculturas del americano Hamilton Reed Armstrong (el autor de la estatua de Ibn Gabirol, instalada actualmente en los Jardines de Alcazabilla).



ALFONSO CANALES POR REVELLO.

Esta relación con la pintura malagueña no la tuvo solamente por la dirección de aquella sala, sino también por los numerosos textos para catálogos y folletos que escribió con motivo de exposiciones, en otras galerías malagueñas, de artistas como los pintores naif Manuel Blasco y María Pepa Estrada, la exposición homenaje a Alfonso de la Torre, el texto escrito para la toma de posesión de Revello de Toro como Académico de Honor de la de Bellas Artes de San Telmo (de Revello, precisamente, es uno de sus retratos), la colectiva *8 Pintores de la Academia* (que reunió obras de Luis Bono, Virgilio Galán, Rodrigo Vivar, Torres Mata, Francisco Hernández, Estrada Romero, Esteban Arriaga y Gabriel Alberca), la colaboración en el monográfico sobre el paisaje de la revista cordobesa *Ánfora Nova*, o las introducciones a la edición facsimilar, en las publicaciones de Ángel Caffarena, del libro de Moreno Villa sobre *Velázquez*; o en fin, ya en la década de los 90, la introducción al catálogo de la gran ex-

posición «Pintura del siglo XIX. Colección de Unicaja», que él comisarió, y la introducción asimismo a la edición facsimilar que, con tal motivo, se hizo de la obra *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos*, de Francisco Cuenca que, con prólogo del poeta Francisco Villaespesa, se había publicado inicialmente en La Habana, en 1923.

En una de aquellas presentaciones escribió: «Tengo el convencimiento de que, gracias a unos pocos, asistimos en Málaga al estallido de un verdadero renacimiento plástico. Si en poesía nos referimos a los años de la revista *Litoral* como a una edad dorada, en pintura se referirán (no me cabe duda), a nuestros años, valorándolos como se valoran los fenómenos difícilmente repetibles».

Pero de toda esta actividad relacionada con la dirección de sala, el comisariado de exposiciones o la escritura sobre el arte, lo que supuso un hito —muy especialmente porque se dio casi en los comienzos— fue la exposición (diciembre de 1971, con la adhesión y homenaje de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo) de la *Suite Vollard* de Picasso, exposición para la que se editó un pliego que, junto a una introducción del académico Sebastián Souvirón, recogía la relación de los 51 grabados expuestos y la reproducción de 4 de ellos.

Fueron varias, por cierto, las participaciones de Canales en exposiciones o publicaciones de entonces relacionadas con Picasso, por ejemplo, la exposición de homenaje celebrado en la galería Picasso (situada en la Plaza del Teatro), en 1970; el artículo «Picasso y Málaga», publicado en el monográfico sobre el pintor que, coordinado por Enrique Lafuente Ferrari, editó la *Revista de Occidente* (nº 135-136, 1974), o la participación en el *Homenaje* que editó Ángel Caffarena en sus ediciones de El Guadalhorce (1966).

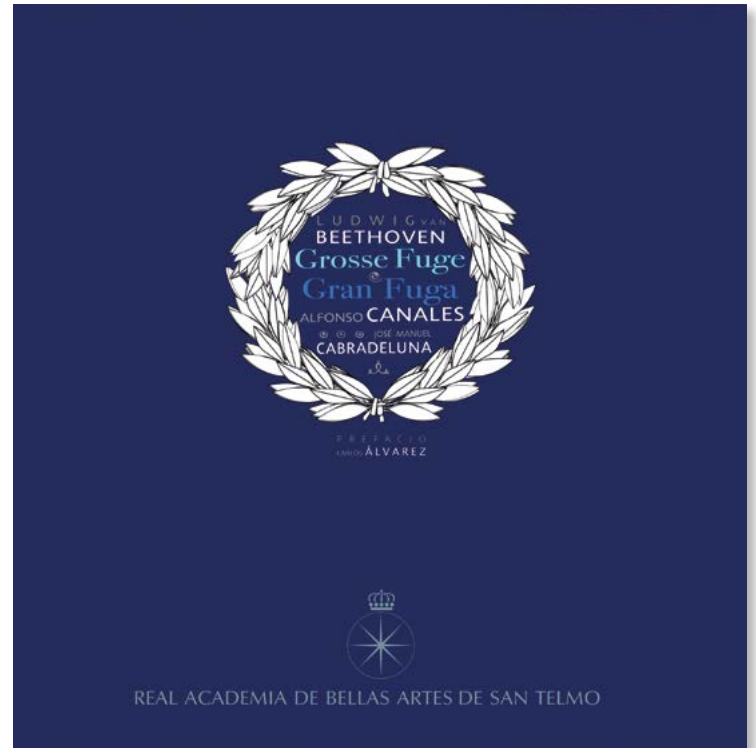
Antes de este inciso referido a Canales como asesor artístico durante más de treinta años, estábamos en los dos libros siguientes a *Port-Royal: Gran fuga y Reales sitios*, ambos de 1970.

Gran fuga es un largo poema de cierta complejidad formal que sigue una estructura musical. La relación de Canales con la música es intensa y arranca de la niñez («mi deseo —dijo— hubiera sido escribir música, mas para ello hubiera necesitado un aprendizaje precoz, del que carecí»). En el poema «Al otro lado del muro», del libro *Ocasiones y réplicas*, recuerda la importancia decisiva que tuvo, para su pasión musical y para su sentido rítmico, oír, cuando era niño, al otro lado del muro, a su vecino, en la céntrica calle Strachan, cantar un aria de la ópera *Manon*; ese vecino era el poeta Emilio Prados.

En el poema, son cuatro voces las que, a la manera de la *Gran fuga* de Beethoven, reflexionan sobre un tema obsesivo: el tiempo que, en palabras del poeta, está «irremisiblemente fugado por la siempre abierta escotilla del presente». El escoger esta forma de poema a cuatro voces atiende al propósito de objetivar la experiencia y huir del sentimentalismo: «me apoyé —dijo— en los últimos cuartetos de Beethoven, como posible fórmula para escandir la voz (evitando de ese modo la engolada solidez del yo cantarín)».

La complejidad de este largo poema tuvo, años más tarde, una lectura plástica en el libro de artista que preparó José Manuel Cabra de Luna: consiste en ocho grabados suyos —cabradeluna— más el texto de Canales. La impresión del poema se llevó a cabo por Francisco Cumpián en su taller de El Árbol de Poe, y la estampación de los grabados en el taller Gravura de Paco Aguilar. Fue una edición restringida, 26 ejemplares, de los que solo 19 tuvieron carácter venal. El colofón de aquel libro de artistas es de abril de 2008.

En 2020, con motivo de la conmemoración del 10 aniversario de la muerte de Canales y del 250 aniversario del nacimiento de Beethoven, la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo hizo una edición facsimilar de aquel extraordinario libro de artista, con el acompañamiento, en este caso, de la partitura



GRAN FUGA. BEETHOVEN - CANALES - CABRA DE LUNA. EDICIÓN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO.

de *Groose Fuge* de Beethoven. La edición, con prefacio del barítono Carlos Álvarez e introducción del propio Cabra, lleva colofón de 18 de noviembre de 2020, aniversario de la muerte del poeta.

En la edición de artista que hizo Cabra de Luna es donde más claramente se pone de manifiesto la fusión entre poesía, música y pintura. En los grabados, cada una de las cuatro voces del cuarteto está representada —en una serie de trazos geométricos, que remiten a los neumas de las partituras medievales— por un color (rojo, azul, amarillo, verde) que, en principio, aparecen (intervienen) en solitario, para, luego, entrar en diálogo de a dos voces: los dúos (azul-amarillo) y (rojo-verde), y, por último, la fusión polifónica (policromática) de las cuatro (rojo-azul-amarillo-verde); finalmente, se ofrece, en grabado acromático, la plantilla (en cier-

to modo el pentagrama, o la urdimbre) donde se ha ido ensamblando (tramando) todo.

Esta relación con la música se ha manifestado no solo en este poema sino también en, por ejemplo, la publicación de *Décimas en tono menor (décimas para un álbum de recuerdos)* con la partitura del maestro Pedro Gutiérrez Lapuente (publicado en Madrid por la Unión Musical Española en 1966).

Gran fuga figura luego como poema de cierre de *Reales sitios*, libro que se abre con una cita de Noël Arnaud: «*Je suis l'espace où je suis*». Estamos ante un libro que —en su intencionalidad de recuperación— tiene mucho que ver con *El Candado*; si allí se recuperaba un tiempo (el de la infancia) a través del recuerdo de lo vivido en un espacio concreto, aquí se trata de recuperar los múltiples espacios en que discurre el tiempo de una vida: libro unitario que propone un recorrido por las sucesivas casas en que el poeta vivió.

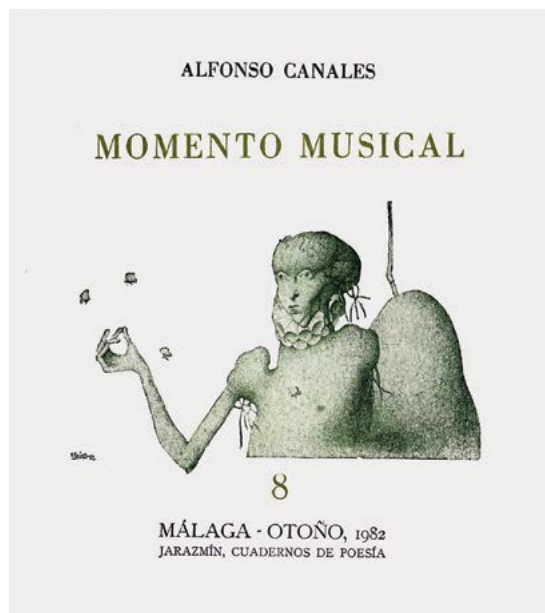
Las referencias que nos interesan en el caso de este recorrido son abundantes: a la pintura (Arnold Böcklin en el poema *Casa del tiempo*, Picasso en *Casa del té*, Gauguin en *Casa del trópico*, un grabado medieval sobre el *Ars moriendi* en Casa del vino o un grabado del monje Johann Zahn en *Casa de uno*); al cine (la película *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais, en «Casa de los sueños», el actor Douglas Fairbanks en películas como *El Motín de la Bounty* o *Simbad el marino*, en *Casa del trópico*, donde también hay referencia a la música en la mención de un «preludio, coral y fuga»), hasta llegar al yo, a la «Casa de Uno»: «[...] Ya estoy entre mis libros / otra vez. Los paisajes/ colgados se repiten/ y las voces también» y, aparece, entonces, la música de Brahms y de Beethoven.

La música está también, de forma sustantiva, puesto que afecta al planteamiento poemático e incluso a la estructura de la obra en un libro como *Réquiem andaluz*. Recuperación de lo perdido, estructura unitaria y composición con base musical son los pilares del poema *Réquiem andaluz* (1972). Junto a *Port-Royal* y *Gran fuga*, es este uno de los poemas de mayor elaboración

formal de Canales. El acopio de sus saberes (culturalistas y retóricos: en cuanto a la ordenación, la *dispositio*, del material) está aquí al servicio de una experiencia personal dolorosa: clarísima fusión de vida y cultura en que la compleja estructura formal de la obra tiene un claro valor significativo. La sustancia del poema parte de lo más cercano: la muerte de la madre del poeta; pero ya hemos visto que Canales huye de cualquier forma de estridencia, de ahí la búsqueda de la forma adecuada: «traté de liberarme de un agudo dolor, sometiendo sus punzadas a un implacable tratamiento formal, de manera que la intensidad del grito quedara partida en dos. De nuevo me sirvieron los recursos musicales. [...] al abordar la factura del *Réquiem*, pensé en el segundo tiempo del concierto para dos violines de Bach, inigualable modelo de reportada esquizofrenia».

El poema se concibe como elegía a dos voces, en el que, en varios lugares, se habla de una música de fondo, y se advierte que «suena/ Debussy en la vecina/estancia». Un poema que, a lo largo de cuarenta y un fragmentos, remite a

ALFONSO CANALES. MOMENTO MUSICAL.



tiempos distintos (marcados incluso tipográficamente con letra redonda y cursiva): el de la historia de la madre desde su niñez y el de la historia de su agonía. Ambas voces corren en paralelo hasta llegar a la mitad del poema (después de haberse nombrado por vez primera a Dios), a partir de ahí, se produce una inversión en lo que cada voz cantaba, hasta llegar —al final del poema— a la fusión de ambas voces. El ritornelo continuo en ese diálogo es la búsqueda de una imagen de antaño: «No encuentro aquel retrato/ lleno de flores oxidadas, telas/ desteñidas, blancuras/ creadas por la luz de un gran sol muerto».

En 1976 publica *El año sabático* —con apariencia de prosa, aunque, en realidad, como advierte el autor en el prólogo, «todo él está medido en sílabas contadas»—. En los 365 textos que componen el libro, están contenidos, nuevamente, algunos de los temas fundamentales del poeta malagueño: la Naturaleza (la tierra como fin), la muerte, el tiempo, la propia literatura. Las referencias culturalistas son en este caso abundantísimas, de distinta naturaleza y de muy alta cultura. Probablemente sea, en esta deriva del culturalismo, el de mayor peso en la obra de Canales.

Dejando aparte las abundantísimas referencias literarias, entre las de carácter pictórico, andan por los textos de *El año sabático*, la obra del pintor historicista francés del XIX Évariste Vital Luminais, el paisajismo veneciano del pintor italiano del Settecento, Francesco Guardi (pintor de *vedute*).

En cuanto a las de carácter cinematográfico, encontramos menciones al guionista y teórico del neorrealismo italiano Cesare Zavattini, tan ligado al director Vittorio de Sica, para el que escribió los guiones de *El ladrón de bicicletas*, *Milagro en Milán*, etc. *Umberto D.*, *El oro de Nápoles* o la comedia *Matrimonio a la italiana*, aunque también colaboró con Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Roberto Rosellini, Luchino Visconti, Pietro Germi. O, por otra parte, y en el mismo orden de lo cinematográfico, una referencia lo-



ALFONSO CANALES. *POEMAS DE LA TEJA*.

cal: «El cine (Goya) daba esperpentos sonoros (*Río Rita*). (¿O era el *Desfile del amor*?), con príncipes —Maurice Chevalier, Jeannette Mac Donald— valsando sobre enormes losas de jaspe».

Y entre las de orden musical, la referencia a las sinfonías de Bruckner, o a sonidos similares al de «los instrumentos de una orquesta antes de acoplarse», o las de orden operístico: Bizet y la *Obertura de la ópera La Arlesiana*; Wagner y *El anillo de los Nibelungos* cuando «Tristán suena en Bairovi Bayreuth con voz de negro cisne», la *Tosca* de Puccini cuando «Scarpia cena con altos cirios y música de Giacomo (*tremaba tutta Roma*)»; o, en fin, la expresamente citada «*Aria con diferentes variaciones para clave de dos teclados*», o sea, las complejísimas *Variaciones Goldberg* que Johan Sebastian Bach había compuesto por encargo



HOMENAJE A ALFONSO CANALES. SALÓN DE LOS ESPEJOS DEL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA, 2006. DE IZQUIERDA A DERECHA: GARCÍA BAENA, JOSÉ INFANTE, ALFONSO CANALES, M^ª VICTORIA ATENCIA, MANUEL ALCÁNTARA, FRANCISCO RUIZ NOGUERA.

del conde von Kayserling y que este, al parecer, se hacía interpretar cada noche para poder conciliar el sueño. Escribe en ese texto, con ironía, Canales: «Kayserling no tiene sueño. [...] Bach, arroyo sabio, ofrece una cambiante zarabanda [...]. No arriba ese mañana que pide Kayserling. (Escribe Goldberg en su Olivetti antigua los filones más finos de entusiasmo). No pudo ser. El conde no acaba de morir».

Dije más arriba que en los textos de *El año sabático* están algunos de los temas fundamentales del poeta malagueño, entre ellos, la Naturaleza (la tierra como fin), la muerte, el tiempo, la propia literatura. Del primero de ellos será del que trate en otro libro unitario como *El canto de la tierra* (1977), que, en parte, está relacionado con lo musical, en cuanto al título y conte-

nido, con clara alusión a Mahler, no solo en el títulos de la obra, sino también en algunas de las dedicatorias con que el libro se abre; en dos de esas dedicatorias dice: «A Kepler, imaginador del canto de los planetas; y a Holst, quien puso música a tales imaginaciones, aunque no con demasiada fortuna» (se refiere a la conocida *Sinfonía de los planetas*), y añade en cita contigua: «A G. Mahler, mucho más afortunado que Holst» (en referencia a *El canto de la tierra*).

Ya en la década de los ochenta, publica otro de los poemas en que la música está presente de forma sustantiva, puesto que afecta al planteamiento poemático: el poema dividido en once partes *Momento musical* (publicado, con ilustración de Juan Bejar, en los cuadernos de Jarazmín); poema que tiene como cita inicial

«*Vita facta momentis, ecce unum*», y cuya referencia de fondo es la *Sinfonía inacabada* (o incompleta) de Franz Schubert.

Similar —en la visión del vivir— es el enfoque del poema titulado, por cierto, *Vita facta momentis*, del libro *Ocasiones y réplicas* (1986), con referencias musicales, en este caso, como la ya mencionada más arriba del poema *Al otro lado del muro* en que su vecino Emilio Prados cantaba un aria de la ópera *Manon*; o referencia a *Noches en los Jardines de España*, de Falla, en el poema *Oyendo los jardines* o, en fin, en el poema *Variaciones sobre “El Vals”* de Vicente Aleixandre.

La luminosidad de estos textos contrasta —muy a lo Caravaggio— con las sombras de otro de los libros de esta etapa, *Tres oraciones fúnebres* (1983), compuesto por tres discursos (ese es el sentido de la palabra *oración* aquí: *discurso*) sobre la muerte: culturalismo de máxima imaginación barroca, sobre todo en *Sic transit* que recrea el mundo pictórico del pintor del barroco sevillano Juan Valdés Leal, que termina con una referencia al «hedor del subsuelo/ de un sucio paraíso minado por las sombras», en contraste, una vez más, con la aceptación de la tierra como «mi paraíso terrenal, mi cielo», según dijo en *El canto de la tierra*.

Desde entonces, en vida del poeta, solo aparecieron dos breves entregas —*Poemas de la teja* (1998) y *Nuevos poemas de la teja* (2000)— que, en 2012, dos años después de la muerte del autor, se unirían en edición conjunta (preparada por J. M. Cabra de Luna y F. Ruiz Noguera en la colección Puerta del Mar).

También en estos poemas finales, encabezados por esta cita bíblica: «Sentado sobre la ceniza, se limpiaba la úlcera con una teja» —que, además de explicar el título, no deja dudas sobre el sentimiento de desolación—, aparece una de las referencias de las que en este artículo se ha tratado; así, en el poema «Memorias», leemos: «Como quien ve una cinta de romanos/ veo mis gastados días, mis pesquisas de niño, / mis lejanos jardines y mis descubrimientos/ de prohibidos placeres./ Ya no es mío este tiempo/ gastado y muerto». •

BIBLIOGRAFÍA

Libros citados de Alfonso Canales:

- 1943: *Cinco sonetos de color y uno negro*, Málaga. Imprenta Zambrana.
- 1950: *Las Musas en festín*, Málaga, A quien conmigo va.
- 1950: *Sobre las horas*, Málaga, El Arroyo de los Ángeles.
- 1956: *El Candado*, Málaga, Caracola
- 1961: *Cuestiones naturales*, Málaga, El Guadalhorce.
- 1962: *Cuenta y razón*, Madrid, Adonais.
- 1965: *Aminadab*, Madrid, Revista de Occidente.
- 1966: *Décimas en tono menor*, Madrid, Unión Musical Española.
- 1968: *Port-Royal*, Barcelona, El Bardo.
- 1970: *Gran fuga*, Málaga, El Guadalhorce.
- 1970: *Reales sitios*, Barcelona, El Bardo.
- 1972: *Réquiem andaluz*, Madrid, Visor.
- 1974: *Hoy por hoy*, Universidad de Sevilla.
- 1976: *El año sabático*, Madrid, Editora Nacional.
- 1977: *El canto de la tierra*, Valencia, Linds.
- 1982: *Momento musical*, Málaga, Jarazmín, 1982.
- 1983: *Tres oraciones fúnebres*, Valencia, Víctor Orensa.
- 1986: *Ocasiones y réplicas*, Málaga, Puerta del Mar.
- 2012: *Poemas de La teja*, Málaga, Puerta del Mar.