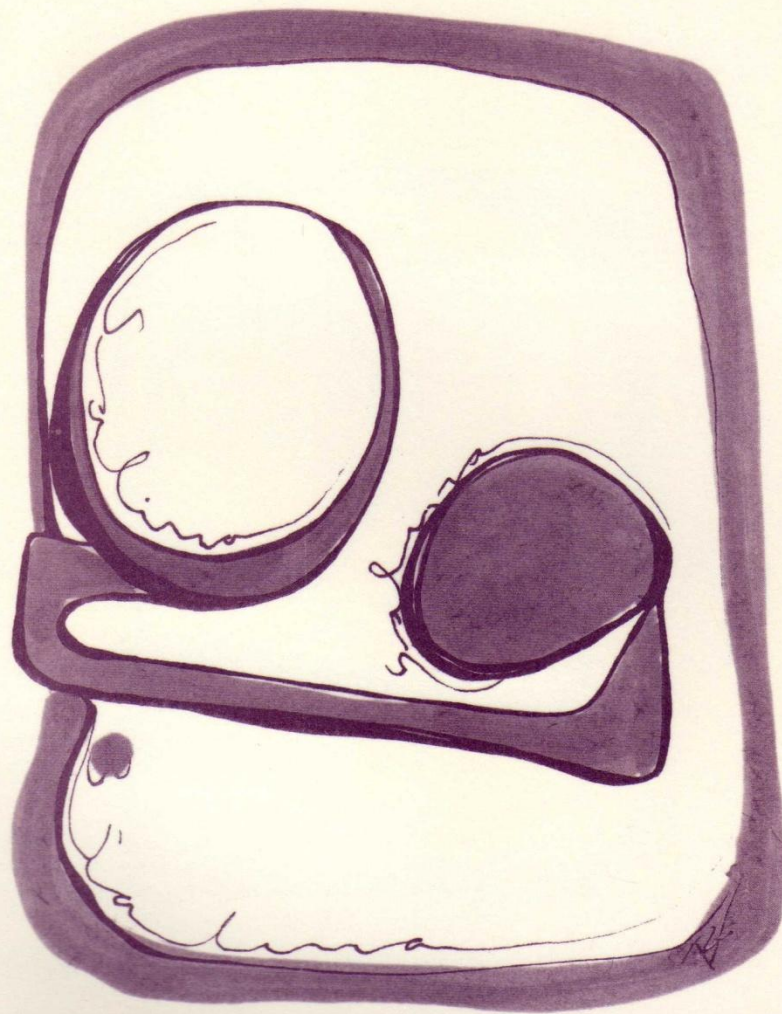


Salina

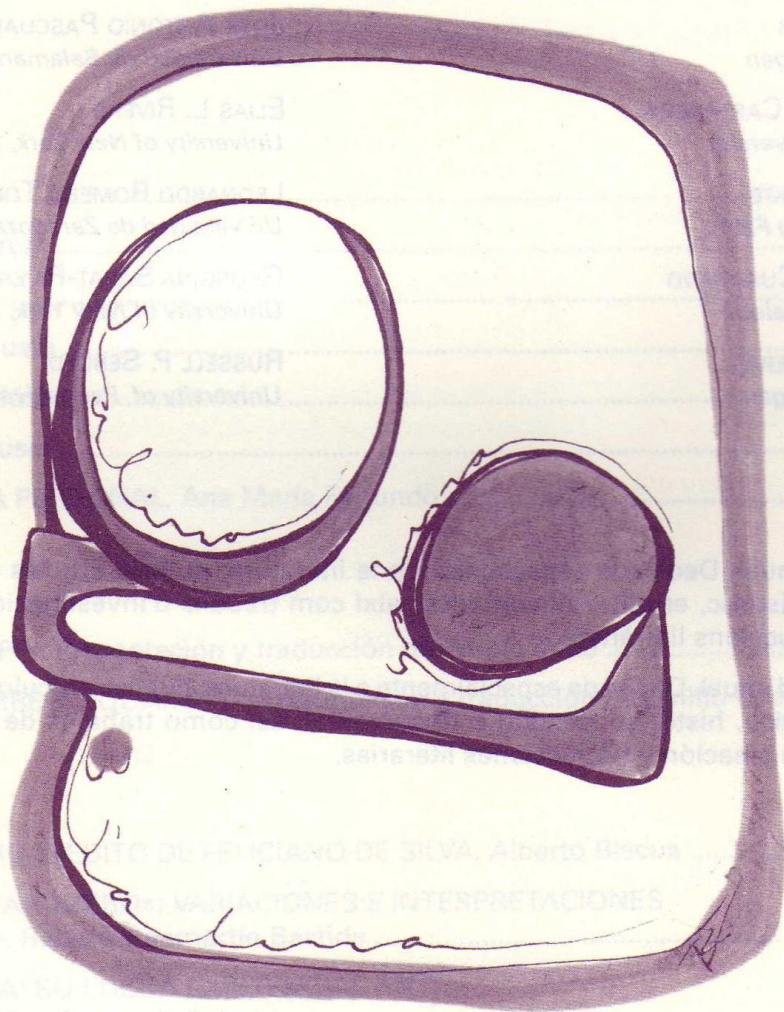
REVISTA DE LLETRES

Núm. 20 - NOVEMBRE 2006



T. Albaladejo / R. Álvarez / R. Aymamí / Ana L. Baquero / G. Bárberi-E. Coco / Z. Bechara / A. Blecua / S. de Brocá / A. Capi-E. Coco / F. Cardús / B. Ciplijauskaité / A.M. Fagundo / R. Guillén / A.M. Hart / D.A. Israel / J. León / E. López / A. López Castro / M. Martín / R. Martín / D. Mesa / B. Morros / A.S. Pérez-Bustamante / S. Pujol / R. Sanmartín / M. Sanz / J. Schraibman-W. Little / R.P. Sebold / P.L. Ullman / J. Varo

Salina



UNIVERSIDAD DE CÁDIZ



3741793025

Núm. 20, 2006

Salina, 20, 2006

ÍNDIX

CREACIÓ

POEMAS. Rafael Guillén

POEMAS. Rosaura Álvarez

POEMAS. María Sanz

POEMAS. Jorge León Gusta

POEMAS. Francesc Cardús

POEMAS. Enríe López Tuset

POÉTICA Y ANTOLOGÍA PERSONAL. Ana María Fagundo

TRADUCCIÓ

POEMAS. ALBERTO CAPPI. Presentación y traducción de Emilio Coco

POEMAS. GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI. Presentación y traducción de Emilio Coco

ESTUDIS

SOBRE UN CANCIONERO INÉDITO DE FELICIANO DE SILVA. Alberto Blecua

«PÁSEME, POR DIOS, BARQUERO»: VARIACIONES E INTERPRETACIONES DE UN TEXTO POÉTICO. Rebeca Sanmartín Bastida

FRANCISCO DE ALDANA: SU LUCHA EXISTENCIAL ANTE

«LA RISA DE SU LLANTO». Russell P. Sebold

LLAMA DE AMOR VIVA: TRADICIÓN Y ALEGORÍA. Juan Varo Zafra

LA NARRACIÓN DE HISTORIAS Y EL MODELO PASTORIL:

EL CASO DE *LA GALATEA*. Ana L. Baquero Escudero

EMULACIÓN Y SIMULACIÓN EN *LA FLORIDA DEL INCA*. Daniel Mesa Gancedo

EL AGUA PROTEICA DEL BARROCO COLONIAL: EL MOTIVO DEL ARROYO

EN LA POESÍA HISPÁNICA Y EN EL VIRREINATO DE LA NUEVA GRANADA. Zamir Bechara

LA «CONGESTIÓN CEREBRAL» DE MARÍA SUDRE EN *LA FAMILIA*

DE LEÓN ROCH DE GALDOS. Bienvenido Morros Mestres

EL CABALLERO ENCANTADO Y PERSILES Y SIGISMUNDA: DOS NOVELAS DEL FIN. Joseph Schraibman y William Little

KAFKA O LA PASIÓN DEL EXILIO. Salvador de Brocá

LA PRÁCTICA AFORÍSTICA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ. Armando López Castro

JULIO MARISCAL, EN EL COSTADO DE LA LUNA. Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier

LA GESTIÓN CANÓNICA DE LA OBRA DE MANUEL PUIG EN ARGENTINA:
PRIMERAS LECTURAS. Daniel Adrián Israel Fllguer

EL METARRELATO EN EL CUENTO *CHATO JUAN DE ASENSIO SÁEZ*. Tomás
Albaladejo Mayordomo

DECIR LO INENARRABLE: EL «DOBLE CONTAR» DE LUISA ETXENIQUE. Biruté
Ciplijauskaitė

«EL PACTO» Y «LA VERDAD DE AGAMENÓN», DE JAVIER CERCAS: DE DOBLES,
TRATOS DIABÓLICOS Y ESCRITORES FRUSTRADOS. Rebeca Martín

ATENCIÓN Y CONEXIÓN EN *TRASTERRADO MARZO*, DE ANA MARÍA FAGUNDO.
Anita M. Hart

HIPERTEXTUALIDAD CERVANTINA EN *BEATUS ILLE*, DE ANTONIO MUÑOZ
MOLINA.

EL CASO DE CARDENIO. Mario Martín Gljón

DOCUMENTACIÓ

DOS MANUSCRITOS DE LARRA EN EL MUSEO ROMÁNTICO. Pierre L. Ullman

LA CULTURA Y LA ESCRITURA FEMENINA A DEBATE: LAS CONCEPCIONES
DEL SIGLO XIX EN SUS TEXTOS. Sara Pujol Russell

RESUMS/ ABSTRACTS

AUTORS

ÍNDEXS de *Salina*, núms. 1-20 (1986-2006)

PORTADA IIL LUSTRACIONS

Rosa Aymamí. Técnica mixta.

JULIO MARISCAL, EN EL COSTADO DE LA LUNA

Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier
Universidad de Cádiz

De manera similar a lo que ocurrió con Antonio Machado, Julio Mariscal se nos aparece como un poeta absorbido por su leyenda: la leyenda del espíritu delicado que floreció en un entorno campesino del que nunca quiso salir; del poeta que fue maestro rural sinceramente preocupado de los demás, y tan maniático como querido; del hombre hipersensible, serio y tímido que, debido a su educación moral, a su sentimiento religioso y a los tiempos que corrían, sufrió el tormento íntimo y la vergüenza social de una homosexualidad condenada a la marginación¹. Tras un desengaño amoroso que le trastornó profundamente, a mediados de los años 60 regresó Mariscal de Paterna de Rivera a Arcos de la Frontera (Cádiz). Incapaz de buscar horizontes menos asfixiantes, herido, orgulloso y despegado, se fue dejando morir en su pueblo natal, cada vez más ensimismado, apático y frágil, hasta que la muerte vino de verdad por él en 1977.

Atrás dejó amigos y admiradores que han reivindicado su producción con eficacia, si bien es cierto, como indica María del Carmen García Tejera, que «bajo la falsa apariencia de una necesaria difusión, la obra de Julio Mariscal ha sido utilizada a veces como arma arrojada contra de otras voces poéticas, o como bandera de supuestos marginados»². En lo que a mí respecta, en lo que sigue intentaré conjugar una introducción general a la poesía de Mariscal con una más detenida atención a dos aspectos centrales de su producción: el mundo del amor, que recorreremos al hilo de las imágenes que el poeta utiliza, y el mundo de la muerte, que veremos en torno a la construcción de las dos ediciones de *Corral de muertos*.

I. A MODO DE INTRODUCCIÓN

Nacido en 1922, lo mismo que José Hierro, Mariscal se encuentra al filo de las dos generaciones de posguerra. Pero si José Hierro suele adscribirse a la primera porque publicó sus primeros libros en 1947, con veinticinco años, a Mariscal se le suele incluir en la segunda porque empezó a darse a conocer en revistas juveniles de la generación del 50. Primero, cuando estudiaba Magisterio en Cádiz, y durante su *primer* destino en un colegio de la capital (del 47 al 50), se incorporó a los jóvenes que sacaron la revista *El Parnaso* (1948-1950) y su sucesora *Platero* (1950-1954): un *grupo constituido* inicialmente por Fernando Quiñones, Felipe Sordo Lamadrid, Serafín Pro Hesles y Francisco Pleguezuelo, al que luego se incorporarían Pilar Paz Pasamar, José Luis Tejada, Pedro Ardoy, José Manuel Caballero Bonald y Carlos Edmundo de Ory, entre otros. Luego, en Arcos promovió Julio, a imagen y semejanza de *El Parnaso*, el grupo y revista *Alearaván* (1949-1956), que se materializó por iniciativa de los hermanos Antonio y Carlos Murciano. Y, por fin, participó en otra aventura, la revista madrileña *Arquero de Poesía*, luego *Arquero* (1952-1955), que codirigió con *Rafael Mir Jordano*, Antonio Gala Velasco y Gloria Fuertes, bien entendido que Julio fue invitado a la codirección y que no se movió para ello de su Arcos natal o de *El Bosque*, lugares donde *ejerció de maestro entre 1951*

y 1954. Además de esta vinculación a las revistas de finales de los 40 y principios de los 50³, el primer libro de poemas de Mariscal, *Corral de muertos, aparece en 1953*, un año que pertenece a la cronología de la generación del medio siglo.

Pese a esta relativamente tardía aparición en libro, hay que decir que Mariscal empezó a escribir mucho antes, en la adolescencia, como casi todos los poetas. Si escarbamos en sus orígenes, sus primeras lecturas, entre 1937 y 1940, serían las incluidas en *los programas escolares del bachillerato*, como apunta Juan de Dios Ruiz-Copete⁴. Su primer maestro de lo que entonces se llamaba Gramática española fue don Laureano de Toro, que le acercó a la preceptiva y a los clásicos, le hizo memorizar abundantemente poemas de Garcilaso, Góngora, Quevedo, Espronceda y Rubén Darío, y entrevió en su joven discípulo a un futuro poeta, porque siempre destacaba en las composiciones que mandaba como tarea. A los autores citados habría que añadir también a Lope de Vega, Gustavo Adolfo Bécquer, Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado, José María Pemán y Agustín de Foxá. De estos años son los primeros versos y los primeros amores de Julio Mariscal, que en varios de sus poemas se recuerda a sí mismo como un adolescente con libros de poesía bajo el brazo y escribiendo de noche versos de amor.

Blanca Flores Cueto, que ha investigado en los archivos de Mariscal con el permiso y la ayuda del sobrino de éste, Aurelio Mariscal, testimonia que en su casa se conservan muchas carpetas con originales que no llegaron a ver la luz. El primero, cronológicamente, es «Versos sin norma», que data de 1940⁵. Los títulos de los 22 poemas (no reproducidos textualmente en el trabajo)⁶ sugieren una mezcla de poesía paisajística centrada en Arcos, Andalucía en general y Castilla en concreto, poesía de paisajes sentimentales a la manera simbolista (amaneceres, atardeceres y nocturnos), poesía religiosa e incluso un par de poemas dedicados respectivamente a Franco y José Antonio que nos hacen recordar que Mariscal, como casi todos los mozalbetes de la pequeña burguesía arcense a la que pertenecía, fue un «flecha» de las juventudes falangistas allá por el año 37. Todas estas líneas (neopopularismo, neosimbolismo y neoclasicismo en lo formal, poesía religiosa, amorosa, terruñera y de propaganda política en lo temático) eran las típicas de principios de los 40, es decir, de la primera generación de posguerra a la que realmente pertenece Mariscal por edad.

Aparte de estos «Versos sin norma», Blanca Flores deja constancia de una carpeta titulada «Mar sin orillas» con treinta poemas fechados entre 1944 y 1945 y divididos en dos partes, «Décimas» y «Cinco ventanas»⁷, cuyos títulos apuntan a lo amoroso y neopopular, al simbolismo y a los gustos de ciertos poetas del 27⁸:

SURTIDOR

(Para Francisco Pleguezuelo
por su canción de fuente)

*Palmera desordenada
en el jardín de la fuente;
si cristal en la simiente
sauce en la rama tronchada.
¡Qué sinrazón empeñada
en remontarse hasta el cielo;
paloma herida en un duelo
de brisas y resplandores
que ha de volver a las flores
y ha de volver a ser suelo!*

La décima espinela fue muy del gusto de un Jorge Guillén y un Gerardo Diego. La fuente es un motivo típico del Modernismo, pero la vitalidad metafórica con que aquí se trata, y la imagen del ascenso al cielo que tanto recuerda al ciprés de Diego, se inscribe claramente en el neoclasicismo del 27 con algún toque neogongorino.

También sabían los críticos de la existencia de un libro escrito al alimón por Julio Mariscal y Juan Ignacio Varela Gilabert (1924-1997), cuando ambos hacían la mili, entre Vejer y Cádiz, durante los años 1945-1947: el que se titula *El mar, la caracola y más siglo XIX*, que permaneció inédito por expresa voluntad de ambos autores y que ahora se puede consultar como apéndice incluido en la tesis doctoral de Blanca Flores Cueto⁹, que reproduce el ejemplar que conservaba Varela con fecha de 1947. Según testimonio del también poeta José Luis Tejada¹⁰, de los 27 poemas de que consta el libro, 9 fueron escritos por Juan Ignacio, 11 por Julio y 7 al alimón. Inédito permaneció el poemario, pero algunos de sus textos figuraron en la *Antología Española del 46*, de autores varios y editor desconocido, que publicó la imprenta Gráficas Flora en Cabra (Córdoba) en 1946, y de la que dio primera noticia Pedro Sevilla en su estudio y antología de Mariscal¹¹. Y también publicó Mariscal alguno de estos textos en revistas. En este tiempo la poesía de Julio y Juan Ignacio está fuertemente impregnada de neopopularismo albertiano, que, como es sabido, incluye temas románticos y formas clásicas como el soneto. Mariscal era un devoto de Lorca y Juan Ignacio, de Alberti, cuyo *Marinero en tierra* se sabía de memoria y contagió al arcense. Reproduzco a continuación el poema *Fin de siglo*, que es de Julio y recuerda la atmósfera del soneto *A Rosa de Alberti, que tocaba el piano*, con algún toque de Bécquer, de Rubén Darío y de elementos muy típicos de la poesía modernista (la tarde, el ángelus, las mariposas):

FIN DE SIGLO

*He abierto el piano de aquel salón antiguo,
-consolas y abanicos, vitrinas con espuelas-,
donde una tarde rosa de un lejano setiembre
se perdieron tus manos por un bosque de escalas.*

*Qué silencio profundo sus dorados marfiles,
una mota de polvo pulsaba los bemoles,
y Chopin devanaba madrigales y sueños
entre notas partidas y nocturnos con luna.*

*Por el mar -oh nostalgia de un oficial lampiño
con galones dorados y azules marineros-
la blanca gaviota de una vela olvidada
y el grito de aquel faro desgarrando las sombras.*

*He abierto el piano, pero tú ya no estabas,
no llegaba tu paso, leve, desde la alfombra
como un rumor lejano de dulces mariposas
luchando con el vuelo de tu falda de raso.*

*Se ocultaba la tarde; un ángelus sereno
trajo a los caminantes la estrella de la suerte;
dejé libre en mi sangre la voz de tu recuerdo,
y mis manos de siempre no encontraron las tuyas¹².*

Aparte, cuenta Ruiz-Copete que al campamento de Vejer Julio se había llevado libros de Lorca, Tagore, Agustín de Foxá, Dionisio Ridruejo, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Miguel Hernández, Heine, Amado Nervo..., lecturas que acusarán los versos del joven en un futuro no muy lejano. Luego, cuando se puso en contacto con los jóvenes de *Platero* y *Alcaraván*, Mariscal les aportó sus lecturas y sus textos, entonces prohibidos, de Alberti, de Lorca, y de César Vallejo¹³. Los de *Platero* le hicieron conocer la poesía de Alexandre. Por otra parte, gracias al arcense Manuel Capote Benot, Mariscal pudo leer los libros que el padre de su amigo, el catedrático de Instituto don Higinio Capote, tenía de Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego..., y las cartas que recibía de Luis Cernuda desde México.

Las primeras muestras de poesía de Mariscal que conocemos a través de las revistas van en dos direcciones básicas: la neopopular y popularista, y la de corte neoclasicista o garcilasista. Al respecto de la primera debemos tener en cuenta un dato importante: el gusto de Mariscal por el cante flamenco, jondo y vivo, por cuyos círculos nocturnos y semiclandestinos se movió abundantemente, tal como ha contado Caballero Bonald en sus memorias¹⁴. Como curiosidad, reproduzco aquí dos poemitas que, bajo el título común de Cante grande y cante chico, publicó Mariscal en *El Parnaso* (Cádiz, núm. 10,15 de abril de 1949, p. 1)¹⁵, en el 49, sí bien el segundo de ellos lleva al pie la fecha de 1945. En ambos resulta evidentísimo el diálogo poético con Manuel Machado:

LA SOLEA

iSoleares!
iCorazón de los cantares
de mi tierra
copla de sangre que encierra
la tragedia entre alamares!

EL FANDANGO

¿Desde «Almería dorada»?
¿Desde Huelva marinera?
Y en la guitarra, clavada,
siempre la misma quimera
de una pena soterrada...

«Poemas a Soledad» fue un proyecto temprano del que aparecieron textos en varias revistas (*El Parnaso*, *Alcaraván*, *Platero*, *Caracola...*), y que vio la luz muy tarde, en 1975, pero del que quedan poemas no incluidos en el libro; *Hablando con la sangre* es de 1952, y otros más que no menciono porque son posteriores a *Corral de muertos*.

Los libros de poemas publicados en vida por Julio Mariscal fueron nueve (uno de ellos con una segunda edición muy ampliada), y a ellos se añade, póstumamente, un décimo título: *Corral de muertos* (1953; 2.^a edición en 1972), *Pasan hombres oscuros* (1955), *Poemas de ausencia* (1957), *Quinta palabra* (1958), *Tierra de secanos* (1962), *Tierra* (1965), *Último día* (1971), *Poemas a Soledad* (1975), *Trébol de cuatro hojas* (1976) y, ya póstumamente, *Aún es hoy* (1980)¹⁶. Todos estos libros están hoy reunidos en edición accesible en el volumen de Juan de Dios Ruiz-Copete que se titula *Julio Mariscal. El poeta y su obra* (Cádiz, Diputación, 2001). Aparte de estos diez títulos, otros poemas sueltos han sido incluidos en las antologías elaboradas antes por Juan de Dios Ruiz-Copete, Francisco Bejarano y Pedro Sevilla. La tesis doctoral de Blanca Flores Cueto incluye como apéndices documentales los libros inéditos.

La poesía de Mariscal está también incluida en no pocas antologías de autores varios¹⁷, pero desafortunadamente es poco conocido fuera del ámbito estrictamente andaluz¹⁸.

En conjunto, Mariscal está considerado como un poeta de tipo existencial volcado en tres temas que él mismo señalaba: el amor, Dios y la tierra, o, dicho de otro modo, el pueblo y sus gentes. En realidad se trata de tres modalidades complementarias del sentimiento amoroso, si bien hay que decir que predomina el amor humano, situado en el contexto geográfico de la

tierra natal y en el contexto moral de unas creencias religiosas que entorpecen la consumación del deseo y prohíben el amor homosexual. Las excepciones a esta temática amorosa omnipresente son dos libros: *Quinta palabra* es un vía crucis que entra en la poesía específicamente religiosa y *Tierra de secanos* es un libro que, de manera un tanto rezagada, se inscribe en la corriente de poesía cívica escrita desde un humanitarismo existencial cristiano influido en lo estético por Blas de Otero, Miguel Hernández y César Vallejo.

En cuanto a etapas en su producción, la crítica suele señalar dos momentos que tienen que ver con su biografía: uno de plenitud creadora, que iría desde principios de los 50 hasta mediados de los 60, es decir, desde *Corral de muertos* hasta *Tierra*, y otro de *alejamiento de la creación* y declive personal, aunque no siempre creativo, que marcaría sus últimos años.

En total, la obra escrita por Mariscal es mucho más copiosa que la publicada. Más allá de la naturalidad y aparente sencillez de sus versos, fue escritor muy autoexigente, que llegó a afirmar que él no escribía versos sino que los sudaba¹⁹. Su poética es sencilla: su escritura parte de su experiencia, canta las realidades de su mundo concreto, pero las anécdotas excesivamente personales se difuminan a la manera machadiana en una atmósfera emocional (como aquellas canciones de los niños que llevaban «confusa la historia y clara la pena»). Muy dotado para captar el ritmo de cualquier tipo de composición, bien culta, bien popular, en sus libros publicados encontramos sobre todo, como formas tradicionales cultas, sonetos, alejandrinos y silvas blancas, y, como formas de verso libre, casi sin excepción nos hallamos ante silvas libres impares. La profesora y experta en métrica Isabel Paraíso denomina silvas libres impares a las series de versos mayoritariamente imparisílabos (7, 11, 9, 5, 3 y 14 sílabas -normalmente en dos hemistiquios isométricos, de 7+7-) con algún parisílabo eventual, agrupadas o no en paraestrofas y sin rima, aunque a veces ofrezcan asonancias más o menos dispersas. Ésta es la forma más armónica del verso libre español, la que triunfó en nuestra poesía a partir del *Diario de un poeta recién casado*. El lenguaje de Mariscal suele buscar un equilibrio entre la dicción natural y realista y la riqueza de la imagen, si bien los modelos literarios y el resultado dependen mucho del tema y del tono. En conjunto, sus versos aciertan a transmitir su emoción y su autenticidad de una manera directa, muy asequible a cualquier lector.

II. EL IMAGINARIO AMOROSO DE JULIO MARISCAL

El corpus amoroso de Julio Mariscal está constituido básicamente por cuatro libros cuyo orden de publicación no se corresponde siempre con el de escritura. Se trata de *Pasan hombres oscuros* (1955), *Poemas de ausencia* (1957), *Tierra* (1965) y *Poemas a Soledad* (1975). Este último recoge algunas de las primeras composiciones amorosas del autor y en cierta medida es un libro semipóstumo que se publicó por insistencia de sus amigos cuando él se sentía ya muy derrotado.

Los dos primeros y el cuarto cantan al amor sentido hacia la mujer, un «tú» femenino en el que podrían confluir varios amores blancos de la primera adolescencia, en torno a los quince años que tantas veces se mencionan en este tipo de poemas. La crítica, que a veces especula y a veces calla por discreción, ha hablado de una compañera del bachillerato, Eduvigis Vázquez, alias «Viví», así como de una muchacha gaditana que fue con su familia a Arcos para curarse allí, en la sierra, de una tuberculosis de la que finalmente murió. Ambas, quizá alguna más o quizá ninguna en concreto, subyacen bajo el «tú» femenino de estos libros y bajo el nombre de Soledad, que acaso, como también ha insinuado algún crítico, es el que mejor define el sentimiento existencial que siempre acompañó a Julio, el nombre de una ilusión de redención personal a través del amor hacia una mujer idealizada (un recuerdo adolescente sublimado) que se llama igual que la Virgen de Arcos a cuya cofradía perteneció el poeta.

El tercer libro nombrado, último en realidad de los escritos por el poeta sobre eje estrictamente amoroso, está dedicado al amor prohibido, al amor más apasionado y oscuro. Claro que jamás se dirige a un «tú» claramente masculino: utiliza comodines sin sexo explícito - el pronombre «tú», el sustantivo «amor»-, imágenes que sólo a veces son claramente homoeróticas, e incluso alguna vez un «tú» femenino que no es de extrañar, pues hasta hace poco era lo habitual en la poesía amorosa escrita por homosexuales. Tras este libro subyace, según cuenta Blanca Flores Cueto, una historia de amor con un jornalero de un cortijo de Paterna de Ribera (Cádiz), un tal Curro Arillo que, a lo que parece, se aprovechó de Mariscal, obtuvo de él diversos regalos y finalmente una cantidad de dinero. Un buen día desapareció: resultó que aquel dinero se lo había pedido para casarse con una mujer, con La que finalmente se instaló lejos.

Pero dejemos el campo de la anécdota y pasemos a las imágenes. El primer poemario amoroso de Mariscal, *Pasan hombres oscuros*, representa, en palabras de Manuel Mantero, «el amor completo, dichoso de su ventura. El mundo se vuelve transparente, traducible, se ilumina con una luz tenue y feliz. Las cosas se magnifican, lo turbio es claro»²⁰. El libro consta de veinte poemas numerados y sin título cuyo contenido y disposición en cierto modo podrían evocar los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) de Pablo Neruda. En efecto, lo que aquí se desarrolla, al menos dentro de la ficción poética, es la pasión de un hombre de treinta años por una inocente muchacha de quince en un contexto pueblerino y rural. Como dice Mantero, el asunto de los poemas carece de relieve: se trata de pequeñas situaciones amorosas comunes. En general, diríamos nosotros, son reflexiones sobre la amada y el amor, situadas en escenarios idílicamente campestres, que el poeta formula a modo de apostrofes a una amada ausente o muda. En este sentido podría el lector recordar otros libros de amor como *La voz a ti debida*, de Pedro Salinas. Hay en estos poemas una fruición telúrica y elemental, un gusto por las imágenes naturales, que son muy de la tierra andaluza pero también muy cercanas a un cantor asimismo elemental como lo fue Neruda.

La mujer a la que se canta en estos versos parece tener a veces nerudiana consistencia, pero otras veces, o incluso a la vez, parece, al estilo de Bécquer, de Machado, de Juan Ramón Jiménez, más bien un recuerdo, una poderosa nostalgia o un ideal imposible, inasible, que se diluye en el silencio:

I

*Te nombro fuente, atardecer, locura,
jazmín, recuerdo²¹, corazón o estrella;
y no encuentro palabra que te alcance
elemental y mía como eres.*

*Digo entonces: mañana, selva, espuela,
horizonte o nostalgia, río, espuma;
y aún no me llegas toda, aún te resbalas
de entre mis manos como un agua esquivada.*

*Y sigo loco: rosa, niña, aurora,
lumbre... ¡Qué vanas todas las palabras, todas!,
y tengo entonces que apretar los labios
y miniar tu figura de silencios.*

Lo que más llama la atención es la deliberada asociación que se establece en este libro entre el amor de la pareja humana y un paraíso inocente presidido por lo alado, lo grácil, y por el motivo, tan modernista, tan de Millet, del Ángelus y de la rosa perfecta. De hecho, recurren en los poemas los atardeceres tranquilos y santos, las azucenas puras, el otoño, las fuentes de aguas transparentes y los dulces ocasos habitados por seres benéficos femeninos (muchachas y madres), elementos todos ellos muy caros a los poetas modernistas (pensemos, sin ir más lejos, en Antonio Machado):

II

*Esta tarde parada
no le va bien a tu alegría.
Porque tú eres rotunda, estival y dorada
como una fruta nueva,
una canción de Alberti, un juramento...
Esta tarde, amor mío,
hecha para que vengan otras tardes
a dolemos ahora en la nostalgia;
esta tarde de Octubre que yo, tan combatido,
te estreno en el costado.
El aire es una «Sevres»
que va a quebrar el aguijón del Ángelus;
el río es un milagro
que levemente arañan los mimbrales;
el sol, una manzana
para los duros labios de la noche;
y tú, mi corazón, tú eres mi todo:
mi «Sevres» y mi río,
mi sol... Mi corazón, tú eres la rosa
que, al fin, ha florecido en la solapa
de mi tozudamente amarga soltería...*

Fiel a lo que parece un gusto por la estructura contrastante, este segundo poema del libro resulta más melancólico que el primero. El adjetivo «amarga» aplicado a la soltería en el verso final es el típico adjetivo detrás del que Antonio Machado camuflaba y sintetizaba el desamor en *Soledades* («Sobre la tierra amarga / caminos tiene el sueño...»). El poeta parece identificarse con ese «Octubre» que es el otoño y es el declive de un ser misteriosamente «tan combatido». La imagen que cierra la primera estrofa, «te estreno en el costado», es bastante típica de Mariscal y creo que significa básicamente la compañía amorosa (el costado, el lado), pero con implícitas connotaciones religiosas que veremos clarificarse más adelante: me refiero al costado herido de Cristo, al costado como símbolo de la herida vital, de la pasión unida indisolublemente a la muerte. En este mismo sentido utilizó la palabra Miguel Hernández, en contextos tanto amorosos (varios poemas de *El rayo que no cesa*, entre ellos el famoso soneto 23: «como el toro estoy marcado / por un hierro infernal en el costado») como funerarios (la *Elegía a Ramón Sijé*: «tanto dolor se agrupa en mi costado / que por doler me duele hasta el aliento»).

La mujer se presenta básicamente como redentora del poeta:

Pensé decírtelo cuando las rosas

[...]

Pensé en Octubre, cuando las lloviznas

nos redan el alma

de esa buena tristeza resignada

que clava estrellas blancas al recuerdo.

[...]

La amada supone la redención del poeta, que repetidamente se identifica a sí mismo con el barro (como Miguel Hernández), la arcilla, el erial, es decir, la tierra con connotaciones negativas. De hecho, Mariscal utiliza una imaginería que es básicamente la del Cristianismo neoplatónico, donde todo lo positivo se identifica con lo celeste, aéreo, luminoso, puro e incorpóreo, y todo lo negativo con lo telúrico, abismal, oscuro, impuro y material:

IV

¿Qué he sido yo hasta ahora?

Amor mío. ¿Qué ha sido

este erial de arcilla -grosera, tosca arcilla-

[...]?

¿Qué he sido yo hasta ahora con mi corazón loco

de enamadas y estrellas puesto en cualquier esquina?

[...]

Por ti, amor mío, tengo un enjambre en los labios

y hasta lo más terrible -lujuria, muerte, sangre-

se me vuelve de mieles, se me edifica en altos

ventanales de gozo

para contar los días que te tengo soñando...

Es curioso que, como en Machado, el poeta descubra el sentido de la vida, metafóricamente, en la miel, aquí sensual y en Machado símbolo de la poesía que transustancia los dolores viejos en «blanca cera y dulce miel».

Si hasta el cuarto poema vamos aterrizando gradualmente en la voluntad de amor, a partir del quinto esa voluntad se va mezclando de deseo. En medio de este jardín paradisíaco aparece «el áspid tenebroso del deseo» (poema V), y a veces otras imágenes que en Mariscal suelen asociarse a la pasión brutal y al amor implícitamente oscuro: me refiero al reclamo sexual de las esquinas nocturnas, muy a menudo asociadas al amor mercenario y al dinero, y a las pezuñas, imagen ésta que se relaciona con la bestialidad y también con lo demoníaco. En cambio, la pureza se asocia a lo angélico, lo aéreo y lo infantil:

VI

Te rocé levemente

como el ala del Ángelus al día.

Y ya mi mano -ésta que miro ahora

torpe, brutal, pezuña de deseos-

era Arcángel, Otoño,

[...]

todo lo niño que mis treinta años

fueron abuhardillando en el recuerdo,

*se me agolpó, de pronto,
 en estos cinco dedos [...]
 [...]
 Y aún ahora [...]
 yo me miro esta mano
 [...]
 y la extiendo en la tarde
 con ese gesto elemental y eterno
 con que se esparce el bien o la semilla,
 para que el viento lleve a trotar mundos
 el mensaje de un dulce paraíso
 donde, por gracia de tus quince años,
 aún no se deslizaba la serpiente...*

El deseo prosigue su camino en los poemas VII y VIII, por donde gravita la sombra del soneto *Insomnio* de Gerardo Diego mezclada ahora con la simbología de las flores. El poema VII de Mariscal termina: «y yo por mi desvelo denso de soledades / preguntando a qué flores me olerías mañana...». El poema VIII termina así: «para que en un momento se derrumbe en tus nardos / toda la arquitectura de mis noches de insomnio». La tentación arrecia en el poema IX. El X trae un eco de la canción albertiana de la paloma («Se equivocaba el aire/tomando por almendros los olivos»). A partir del poema número XI se añade el motivo de la duda sobre la veracidad del amor: «A veces pienso: / ¿Estaremos seguros de nosotros?» (núm. XI); «¿Será verdad que te has quedado dentro / de mis ojos por siempre?» (núm. XII). Los poemas XIII y XIV se quieren aferrar a los recuerdos infantiles y a la condición siempre infantil del corazón. El XV descubre que lo que siente por la amada es algo más (quizá algo menos también) que el deseo («Y desde aquí me supe, / abrazado a tus ojos para siempre, / que el quererte era más que una moneda / lanzada al "cara o cruz" del desearte»). El XVI concluye que comparte con la amada una sensación de plenitud de belleza. El XVII es una desesperada imploración a la amada, cuyos ojos representan la mirada pura frente al deseo, que en Mariscal -como en Hernández- viene simbolizado a menudo por el toro en la sangre:

XVII

*¡Oh! Ven ahora que el verano embiste
 -novillo del deseo- por mi sangre.
 Ven, amor mío, y dime así: «Te quiero»,
 y ofrécame tus brazos, y tu boca,
 y el carrusel de tus palabras
 para esta negra feria de lujurias...*

*Pero no, son tus ojos;
 tus ojos claros lo que necesito.
 Tus ojos en la tarde
 como una Anunciación entre los ramos...
 [...]
 y con verlos tan sólo, con sentirlos,
 este novillo que cornea y muge
 se me irá haciendo recental, castillo
 de naipes para el viento, mariposa...*

El XVIII apunta a la naturaleza retrospectiva de esta amada, unida al mundo escolar -y albertiano- de los viejos atlas («Llené mis manos de sus fuentes, / [...] por donde andaba en castidad primera / el blanco Arcángel anunciando auroras... / [...] / Entonces me abrazaba a tu recuerdo, / abría el atlas de mis ilusiones, / y me llegabas tú por la nostalgia / con el breve latido de una estrella...»). En el poema XIX afirma el poeta «te guardaré en la lágrima de un niño.../porque no encuentro nada más hermoso», pero también reconoce que:

*Alguna vez me crecerán pezuñas
en estas manos hechas para alzarte,
y esta leve brisilla de mis besos
que alborota los rizos de tu nuca,
rugirá como un viento azotador que tale
la sellada clausura de tu rubor castísimo.
Alguna vez, te digo,
me olvidaré de todo para ser sólo sangre
cruel; terrible sangre a saco por tus dalias.*

La simbología sexual del toro y sus variantes (novillo, recental), opuesta a la castidad femenina, se relaciona estrechamente con *El rayo que no cesa* (1933) de Miguel Hernández. La sangre, como la pezuña, es en Mariscal imagen de la sexualidad desaforada. Por eso es curioso que uno de estos poemas (el XII) asocie el amor femenino (la posibilidad de enamorarse de una mujer) a la disminución de la sangre (luego del deseo carnal):

*Me voy dejando el corazón en esto
de decirme que el hombre, con los años,
gana en ternura lo que pierde en sangre,
y te llevo al costado como un pájaro
sobre el patriarcal olivo del tempero...*

Esta amada leve, aérea como un pájaro al costado, en el poema XIX parece significar un recuerdo siempre lustral, la posibilidad de recobrar la pureza en cualquier momento, por vía de la memoria de un pasado y un amor puros, y refugiarse en ellos:

*Pero yo escarbaré entre los recuerdos
hasta encontrarte en esta misma lágrima,
y entonces, oh crisálida en lo blanco,
se hundirá el Jericó de mi deseo...*

El último poema de este libro es el único que lleva el nombre de la amada: «Soledad», de cuya incierta y simbólica identidad ya hemos hablado. A mí, lo que me llama la atención es el contraste entre la última composición y las anteriores. Esos hombres oscuros que dan título al poemario y sólo aparecen al final en una composición donde parece oponerse el materialismo masculino al mundo ideal, delicado y perfecto como una rosa, de los enamorados. Si comparamos este último poema con la *Canción desesperada* con que Neruda despidió a su amor, sintiéndose abandonado, naufragado («oh sentina de escombros, pozo abierto y amargo»), yo me pregunto hasta qué punto esos «hombres oscuros con su miseria a cuestras», «los abandonados, los proscritos del sueño», no han de leerse en Mariscal de otra manera ligeramente distinta: ellos son los que jamás reconocerán al poeta la posibilidad de guardar,

dentro de su homosexualidad, un recinto de pureza. Ellos son los que, como en Lorca, pronuncian la palabra infame, estigmatizan al homosexual y le niegan la posibilidad de sentirse digno en el amor. Pese a ello, el poeta termina aferrado con su «Soledad» al sueño «por caminos de luna», «ligero de equipaje» como Machado, y, junto a su «Soledad» de niño, «bebiéndonos el mundo con nuestras ilusiones».

Tras *Pasan hombres oscuros*, escrito cuando el poeta estaba destinado en Espera, e iba y venía diariamente a su Arcos natal, vino *Poemas de ausencia* (1957), una elegía por la amada definitivamente ausente y recreada en el recuerdo, escrita cuando Mariscal fue destinado a Santa Bárbara de Casas, un pueblecito onubense casi lindero con Portugal. Los poemas, veinticuatro en total, tienden a ser más cortos, pero en general seguimos con la tónica simbolista del poema que se ofrece como una reflexión sobre el amor y la amada, normalmente en forma de monólogo que apostrofa al «tú» de la mujer ausente, y en medio de un paisaje campesino que se identifica con el sentimiento del poeta. Percibimos ya desde el primer poema otra concomitancia con Machado, en cuanto que el poeta, entristecido, se distancia de sí mismo para verse no como un histrión grotesco, que decía don Antonio, pero sí en medio de un carnaval grotesco. El poema IV introduce tres motivos asociados al amor oscuro y al deseo enfermo o «sucio»: la lepra, el coñac y la sombra:

*Te quería, lo sé. Lo supe luego,
cuando tu ausencia reposó mi sangre.
Pero andaba la lepra del deseo
tan aína en el labio que iba a decir «estrella» y se trocaba
en madrugada de coñac y sombra.*

El poema XIII corrobora la interpretación que hicimos antes en el sentido de que son los ojos de la amada, su mirada, la que redime al poeta de su propia miseria:

*Y ahora -ya el tiempo alfanje entre nosotros-
me sigo preguntando:
¿qué haré con tanta tarde, con tanto corazón,
con tanto barro,
si no tengo tus ojos para alzarme?*

A partir del poema XV vemos cómo los apostrofes a la amada, cada vez más distante, alternan con los apostrofes al lector. El poema XV resulta muy simbolista: tristeza de un hombre en la tarde otoñal, tristeza de un hombre que ya no es rosa (plenitud) sino ciprés (árbol funerario), y que ya no tiene a la amada en el costado sino a la luna, es decir, una luz espectral, un hueco ausente:

XV

*Abajo, junto al río, hay chopos; con la tarde
ya alanceada, herida,
se doran con un último sol taciturno, triste,
maravilloso, como la plegaria de un niño.
Yo, hacia las siete, salgo
a su encuentro; [...]
Hacia las siete, digo. Ya el rosa del crepúsculo
diluyéndose en grises, volcándose en la noche,*

*voy por la calle: éste cruza lentamente
dejándose morir un poco en cada piedra,
éste soy yo, ¡miradme!, otoñal y distante,
huérfano de palabras, con luna en el costado.
Éste soy yo, que cruzo, ciprés entre las rosas,
entre las bellas, vanas, palabras con promesas,
que -pensarán- ajeno a tanta primavera,
sin saber que, en lo hondo, el corazón se ahoga,
naufraga en la dulzura que aún no ha querido nadie.*

Desde aquí en adelante, añadiendo otros estilemas machadianos como «esta noria de los días» (núm. XXII) o el canto en corro de las niñas (núm. XXIII), la amada se va diluyendo y el sujeto poético va reconociendo que «en cada paraíso de otras veces, / hay una sierpe lívida, un oscuro, / enorme agujonazo de tristeza», que «ya no eres tú quien -niña- [...] me floreces al costado», y, al final, la esencia puramente quimérica de la mujer «que yo me he ido haciendo / con las horas de ayer y tu vacío».

Tras este libro encontramos *Quinta Palabra*, conjunto de sonetos que se publica en 1958 pero lleva en el subtítulo de la portada la fecha del 57. Es un libro de poesía religiosa, un vía crucis, como ya dijimos, pero lo que nos interesa aquí es la identificación del sujeto poético con la figura de Cristo: tiene Cristo treinta años, como el protagonista de *Pasan hombres oscuros*, y en el soneto *Ya desnudo* (dedicado a Pablo García Baena) encontramos elementos que Mariscal se había aplicado ya a sí mismo: «monolito de pena» es Jesús igual que el protagonista del VIII de los *Poemas de ausencia*: «Y sigo aquí, clavado, monolito de pena». El soneto *Flagelación* se inicia con «Abiertas ya las rosas del costado» del «Cristo roto en la tarde», «como un ciprés de sangre», del Cristo al que la gente escupe («a salivazo limpio por la oscura / cerrazón de la noche en agonía»), «Cristo de soledades traspasado» al que Mariscal canta como hombre terrenal:

*Te digo a Ti, Señor; muerto, más muerto
cuanto más hombre, cuanto más de tierra,
[...]
A Ti, el Hijo del Hombre, yerto, abierto
desgarrón de mi tanta oscura guerra,
en tierra ya conmigo mano a mano.*

Este canto al Jesús humano, tan de Unamuno, esta lucha con el Jesús moral, tan de Blas de Otero, contiene los elementos suficientes para ver cómo proyecta Julio Mariscal su dolor en él, cómo se identifica con algunos motivos de la Pasión, y cómo, quizá inconscientemente, incluso parece luchar simbólicamente con la figura que explica en última instancia su tortura moral interior (en cuanto que la moral católica no admitía la homosexualidad y Julio era inevitablemente ambas cosas: católico y homosexual).

Saltándonos el libro cívico *Tierra de secanos* (1962), llegamos al que se titula sencillamente *Tierra* (1965) y es la explosión pasional del amor prohibido. Todos los símbolos de la oscuridad, la profundidad, el deseo carnal, el mundo reptil, la explosión de sangre y la muerte de la pureza infantil (el niño, el nardo, la estrella) se dan cita ya en el primer poema:

I

Venías de lo oscuro, de lo entredicho apenas,

*del polvo de todos los caminos.
Venías para helarme el nardo y la alameda,
para hacerme
lluvia de sombra, octubre la sonrisa.*

*Tu presencia era llave para el junco y la estrella,
«vade retro» a la tarde que aípa la esperanza,
portazo para madre, hermanos, casa,
amigos y proyectos; raya negra
para todo lo claro, lo vertical, lo niño
con la frente apoyada en los cristales.*

*Y eché a andar por tu sangre; por esa
desamparada y sola vereda de tu sangre,
con lagartos de rabia, con umbríos
retamales de pena y sobresaltos.
Y aquí me tienes como un toro ciego
comeando, furioso, inútilmente,
el muro enorme de los prejuicios.*

Este furioso amor se asocia también al «ciprés de agonía en la garganta», al caballo garañón (un símbolo tan lorquiano), a «más sombra, más pecado», al bosque de lenguas afiladas de quienes murmuran y condenan, en versos de mayor empaque metafórico que a veces recuerdan el mundo de *Poeta en Nueva York* (el *Poema doble del lago Edén* y la *Oda a Walt Whitman*):

*Este amor de nosotros
nace de la amargura
del imposible abril donde agoniza
un corazón que aprietan las ventanas
con puñales de plata entre las sombras.
Nace de un corazón acorralado
que el mundo azota con brutal palabra,
y hasta sus altas rosas, sus estrellas,
va convirtiendo en sapos, en estiércol,
en carcajada y gesto inconfesables...*

Lo que encuentro muy interesante es que, al igual que sucede en *Poeta en Nueva York*, el poeta va buscando su voz y su dignidad. Lo vemos por ejemplo en el poema V, donde se pregunta cómo usar un lenguaje amoroso limpio:

V

*Amor mío, amor mío... ¿Cómo
se hará flor esta frase entre mis labios?
¿Qué alameda de niños con cometa
tirándole chinitas a mi sangre,
para que pienses «noche» y digas «rosa»,
«estío» y se te vuelva otoño, «esquina»*

*y se abra como traca de rubores,
como arcángeles finos
atizando el rescoldo de lo blanco?*

*¿Y cómo he de decirlo yo, amor mío?
¿Cómo para que no te suene a calderilla,
a mordiscos con sombras, a locura,
a beso emparedado entre sigilos?*

En un movimiento típico de la retórica amorosa, que armoniza los contrarios, el poeta canta a su amor reconciliando por primera vez la luz y la sombra, el muladar y la rosa, el dolor y el costado:

VII

*También aquí el otoño ha puesto su cizaña,
su poquito de nube,
su dorada tristeza en mi costado.
También la tarde encapotada tiene
su agujijón para hundírmelo en tu ausencia;
y me valla este enorme
Niágara de palabras que te claman:
Amor mío, tormenta, tú mi oscura
pasionaria, mi sierpe
de sigilos y pasos entornados;
tú, muladar, mi rosa, tú mi espuela,
lepra, luz, amor mío, toma, toma
esta oscura flor de mi silencio
en esta tarde encapotada y triste
que el otoño amontona en mis cristales.*

Los poemas parecen alternar exaltación y culpa, en una línea de estructuración por contrastes que nos parece muy de Mariscal. De todos modos los textos siguientes insisten en imágenes negativas, de amor que se siente culpable. Algunas evocan a Lorca: por ejemplo la «raíz de selva oscura, donde el grito/viene de más abajo que la sangre» recuerda a las lorquianas «raicillas del grito»; también recuerda a Lorca el arranque del poema XV: «Nadie. Nadie en el mundo. / [...] / Cuerpos opacos rugen vendavales sin luna»; y el Lorca neopopular y dramático está detrás de la metaforización del amado como «monte de sangre, espasmo, madrugada y sigilo, / garañón deslumbrante para noches sin luna», y de la propia voz como «mi voz en vilo». Hay un eco de Cernuda en ese amor «de fugaces citas / donde el dolor no habita, donde el alma / no es más que babas, sombras y pezuñas». El poeta se debate entre la pasión y la angustia del pecado, del remordimiento, incluso se siente dividido entre el hombre apasionado que es ahora y el niño puro que fue en el pasado (poema núm. XIV). Más aún, disociado, alienado, se siente un muerto en vida incapaz de soportar su pena:

XIX

*Salto fuera de mí: No, no es posible
que pueda un hombre solo
con tanta pena bajo las estrellas.*

*Y me regreso y cargo
otra vez con mi «yo», muerto, enterrado,
ya olvido y osamenta
para todo lo limpio, para todo
lo humanamente vertical y abierto,
para todo lo otro que no sea
llanto entre cuatro muros de silencio.*

En esta dialéctica del desdoblamiento, sueña el poeta con que «el Arcángel, nevado / de lo más puro, hiciera nardo tu beso, blanca / risa de niño el negro garañón de tu sangre», con que «el Dios Padre pasara su esponja de ternura / sobre tu frente y fueras otra vez limpia y alta», aunque reconoce que quiere al amado tal y como es. El poema XXVIII es interesante porque es mucho más irracionalista de lo usual en Mariscal y porque ofrece el desdoblamiento del sujeto poético en dos niños. Antes, el niño era siempre uno y puro, y el adulto era culpable. Ahora, en cambio, emerge una doble infancia, pura e impura, entre la que inútilmente se debate el adulto llevado del fuego del deseo:

XXVIII

*Silencio. Un niño de metal oscuro
-fuego y sangre- restalla mi cabeza,
y otro niño -alegría- de marfiles
me pone la cordura entre los dedos.*

*Los ríos de la noche tienen juncos,
medusas de deseo, yedras, lodo,
para asirte, mi niño de silencios,
para hacerte de carne entre sus ondas.
Pero la noche juega un vino espeso
en paladares huérfanos de estrellas,
una expectante valla de silencio
para que no se escape ese otro niño.
Y tengo, niño mío, que perderte,
que dejarte clavado en este grito,
y hacer de carne, de verdad, de gracia,
ese otro niño que mi sangre escupe,
que mi sangre asesina a cada paso.*

No sé si será pura coincidencia, pero he notado que otros poetas, en libros que cuentan crisis existenciales de tipo amoroso, suelen retrotraerse al pasado para ir más allá del mito de la infancia dorada y descubrir el veneno, el dolor, la angustia o la crueldad en el seno del mundo infantil: pienso en las *Soledades*, *galerías* y *otros poemas* de Machado y en *Sobre los ángeles* de Alberti, concretamente, dos autores muy leídos y asimilados por Mariscal.

El final del poemario es la despedida del amor: «¿Qué me queda de ti? Di. ¿Qué me queda?/[...] Tú seguirás aquí y estaré solo». Lo último, una oración a Dios. El poeta, abandonado, religioso aún y siempre, eleva su voz:

*Óyela Tú, Dios mío. Que no sea
otro golpe de lanza en tu costado,
sino amapola, roja
sangre viva manando hacia tu pecho.*

Los *Poemas a Soledad*, escritos entre finales de los 40 y principios de los 50 pero publicados (y no todos) en 1975, contienen básicamente las mismas imágenes simbólicas que *Pasan hombres oscuros* y *Poemas de ausencia*: las avispiñas y espinas del deseo, el gusanillo que estigma sus jazmines, la amada en el costado, los arcángeles del Ángelus. Quizá el poema más hermoso siga siendo el IX, que empieza y termina así (quizá con un eco de la *Soledad* de José María Pemán: «Soledad sabe una copla / que tiene su mismo nombre: / Soledad. // Tres renglones nada más»):

*Esta primera carta, Soledad, sólo tiene
dos palabras: tu nombre y esta otra: te quiero,
y entre ambas el charco de un espacio vacío
para que tú adivines todo eso
que no puede decirse en unas líneas...*

Hay poemas que contienen elementos eróticos negativos, pecaminosos, muy claros, como el XII, donde el poeta evoca a las prostitutas (también en el XV):

*Yo conocía un hambre de dignidad en celo
que ennoblece la meta de un pronto redimirse,
una bella miseria de puertos y de puertas
que lleva siempre en vilo a Dios como estandarte.*

*Pero no esta miseria de carnes trasudadas,
de inconfesables besos de senos subastados,
este crudo entregarse sobre cualquier esquina
pensando en el mendrugo y en la noche sin lumbre.*

El poema XIII resulta particularmente sugerente, pues el amor, supuestamente puro, se mezcla con símbolos de la pasión ilícita (la esquina, el carbón, el negro, los siete pecados capitales):

XIII

*Este amor de nosotros nos seguirá los pasos,
aunque no lo queramos buscará las esquinas.
Pondrá un cepo en las tardes con lluvia de setiembre,
hará trizas los cuatro puntos de la veleta.
Porque lo nuestro es algo más que una madrugada
unidos en el hondo carrusel del deseo,
mucho más que unos besos, mucho
más que ajustar el brazo
y medir la cintura con el carbón y el negro
de los siete arreboles pudriéndose la sangre.*

*Y echaremos a andar por el nunca encontrarnos,
probaremos a estarnos contra nosotros mismos,
pero no habrá remedio que un grito o una lágrima
unirá nuestros pasos más cuanto más distantes,
nos hará más del otro mientras más nos separe.*

Incluso la forma de comenzar el poema («Este amor de nosotros...») recuerda a algunos del libro *Tierra*, y sobre todo al poema que allí tiene el número III:

*Este amor nuestro nace
más hondo todavía.
Viene de más abajo que la sangre,
de más allá que el beso,
de mucho más oscuro que el deseo.*

Me pregunto a quién le escribió Julio Mariscal el poema XIII, quién era en esos versos su «Soledad».

III. LAS DOS EDICIONES DE *CORRAL DE MUERTOS* (1953, 1972)

En este punto pasamos a la segunda parte de nuestra aproximación a Mariscal, en este caso a través del tema de la muerte, tan omnipresente en su obra como el del amor, pues ya el proyecto de libro «Poemas a Soledad» contenía una serie de epitafios que se publicaron en la revista *El Parnaso*. Epitafios son los poemas de *Corral de muertos*, un libro sobre los muertos que el pueblo recuerda y olvida, una reflexión serenamente existencial sobre «cómo se pasa la vida,/cómo se viene la muerte/tan callando». La muerte nunca estuvo ausente de la biografía del poeta, empezando por su temprana orfandad, cuando el padre fallece en 1934, y siguiendo por la guerra civil y, más tarde, la muerte de aquella muchachita tísica a la que al parecer amó.

El título del libro es el comienzo de un poema de Unamuno incluido en *Andanzas y visiones españolas*, *En un cementerio de lugar castellano* («Corral de muertos, entre pobres tapias / hechas también de barro»), y en conjunto es una reflexión serenamente dolorida sobre lo efímero de la condición humana, barro que vuelve al barro. El lenguaje de Mariscal tiene aquí muchos estilemas realistas (poemas narrativos, escenas de monólogo apostrófico, autorreferencialidad, uso de nombres propios, lugares y fechas), pero se echan de ver de cuando en cuando ecos de Lorca, de Miguel Hernández, de Luis Rosales, de Juan Ramón Jiménez..., en unos versos que son emotivos pero no impostados, sencillos sin caer en el prosaísmo.

En su primera edición, de 1954, el libro constaba de un soneto inicial y diez elegías que no llevaban título. En la segunda edición, de 1972²², se conserva el soneto inicial, se duplican las elegías, se redistribuyen y todas ellas llevan en el título el nombre del difunto, como si realmente el lector pasara por entre las lápidas de un cementerio.

El pórtico del libro fue siempre un soneto perfecto, *Ciprés*, que data al menos de 1949, año en que se publica tanto en la revista *Alcaraván* (núm. 5, p. 1) como en la revista *El Parnaso* (núm. 20,15 de septiembre de 1949, p. 1). En el soneto *El ciprés de Silos (Versos humanos, 1925)*, de Gerardo Diego, lo que quizá más destaca es el afán de verticalidad ascendente que el árbol contagia al poeta:

*Cuando te vi, señor, dulce, firme,
qué ansiedades sentí de diluirme*

y ascender como tú, vuelto en cristales.

En cambio, el soneto de Mariscal resulta distinto porque marca muy bien la diferencia entre una humanidad horizontal, telúrica y contingente, y un árbol vertical, celeste y eterno cuya hermosura se alimenta indiferente de los despojos humanos:

*Aquí, donde los hombres se han tendido
para olvidarse dentro de su muerte,
tú sigues vertical, sin ofrecerte,
limpio y sonoro al último latido.*

*¿Qué manos que ya fueron se han unido
en tierra cruda para sostenerte?
¿Qué talle de otro abril vino a traerte
ejemplo en las cenizas de su olvido?*

*Bocas sin risa, senos, cabelleras,
se mezclan en tu sangre, envenenada
por el terrible empeño de la altura.*

*¡Qué loco derrochar de primaveras
en el tapete verde de la nada
para que se cumpliera tu hermosura!*

Lo que en Gerardo Diego era fervorosa unción en el claustro monacal («flecha de fe, saeta de esperanza»), en Mariscal es, en el fondo, desalentada amargura en medio del cementerio pueblerino. Incluso, veladamente, vemos ya el dolor con que el poeta, identificado con la tierra, contempla el empeño de altura, de elevación: «tu sangre, envenenada / por el terrible empeño de la altura».

Cuando este soneto se publicó en *El Parnaso*, llevaba un lema de Camoens, «Mil años una hora es en mi pecho». Esta cita quizá puede sintetizar el sentido global de *Corral de muertos*: todas las pequeñas muertes sucesivas, todo su tiempo acumulado, se simultanean y yuxtaponen tanto en el ciprés como en la conciencia del sujeto poético. Pero, en un contraste claramente romántico (y juanramoniano), lo que en el ciprés es indiferente distancia de la belleza natural, en el sujeto hablante es cálida proximidad humana. Lo vemos en la forma enunciativa que adoptan estos poemas, casi todos ellos apostrofes que se dirigen a los difuntos²³, a los lectores²⁴, y a veces a Dios²⁵. Predomina el diálogo directo con los muertos (18 poemas sobre 21), seguido del apostrofe a los lectores (muy propio de la poesía cívica) (4 poemas de 21) y, finalmente, el apostrofe a Dios, muy típico de la poesía existencial de los años 40 y aquí en realidad significativamente escaso (2 poemas de 21). No es una oración lo que Mariscal ofrece aquí, sino un estremecido memorial de vidas diminutas.

Siempre ha señalado la crítica la perfección constructiva de los libros de Mariscal, y podemos constatarlo comparando ahora brevemente las dos ediciones que tuvo este poemario. Más allá del ciprés del pórtico, los diez poemas de 1954, sin título aunque con dedicatoria, se iniciaban con un poema que luego se titulará *Manuel* y es la elegía a un pañero muerto, un hombre que había hecho suya la frase «El hombre, un corazón y un camino adelante». El undécimo y último poema, en aquella ocasión, era el que luego se tituló *Antonio Heredia*, elegía al zapatero. Entre ambos poemas parece haber una relación de ironía trágica de destino: el

hombre, un camino, termina en el hoyo pisoteado por los zapatos que él mismo confeccionara para los demás. Esta ironía de destino, muy evidente en *Antonio Heredia*, no es ni mucho menos única: también la encontramos en *Luisa*, la elegía a la costurera solterona a la que entierran con gran alarde de su virginidad, mientras el poema se centra precisamente en el deseo reprimido que seguramente marcó la vida de aquella mujer. En claro contraste con esta historia de soledad desamorada, de desperdicio humano, el poema siguiente, el que luego se titulará *José Dolores*, es una elegía con aire de canción lorquiana a un personaje que da la impresión de haber sido y seguir siendo un donjuán:

*No hay que llorar, muchachas.
No hay que llorarlo.*

*Él está aquí tendido,
eternamente horizontal,
sin brazos para citas o altos trigos,
sin corazón donde guardar promesas...*

*Él está aquí, pero las amapolas
lo siguen aguardando en los trigales.*

El quinto poema, *Joaquín el de los burros*, se centra en el contraste entre la vitalidad del joven difunto (veinte años), lleno de sangre triunfante, y una muerte que resulta inconcebible. El sexto, *Pura*, es la elegía a la prostituta cuyo nombre resulta una burla tragicómica. El séptimo, *Fernando*, es el llanto por el ciego inútil y quizá medio demenciado del que nadie hace caso en vida y cuya ausencia se hace notar tras de la muerte. El octavo, *Rosa*, empieza y termina con la inscripción sepulcral que, proyectada en el tiempo, resulta también tremendamente irónica: «¿Cómo podré olvidarte?». El noveno, el niño de cinco años *Luis*, hace familia con la muerte igualmente precoz de Joaquín el de los burros. El décimo desfamiliariza irónicamente a la difunta, la hermosa joven conocida como «Carmen la del minero» y ahora inverosímilmente distanciada bajo sus dos apellidos: *Carmen Gil Martínez*.

Hasta aquí he mencionado la ironía de destino y la ironía de contraste en la primera versión de *Corral de muertos*. La segunda edición, muchos años después, incide en este rasgo. El primer poema siguió siendo *Ciprés* y, tras él, *Manuel*. El último, en cambio, es ahora la elegía a *Don Feliciano*, médico rural y tío del poeta. En este caso la ironía de destino consiste en que ese médico se fue «apagando para que otros ardiesen», olvidó su «viña por las viñas ajenas», y tuvo que morir para que el poeta le confesase su afecto («ha tenido / que venir este hachazo tremendo de tu muerte / para unirnos de veras, para que yo te diga / de un cariño que, acaso, tú pensabas anémico»). Como vemos, la parábola irónica que traza el libro se conserva en lo esencial de la primera a la segunda edición. La ironía de destino es perceptible asimismo en la elegía a *Consuelo*, la anciana sin nietos a quien es el poeta el que consuela. Este poema contrasta con el dedicado al cantaor *Miguel Moreno*, a quien no se puede «encerrar en un verso, en una lágrima, / en un pedazo / de compasión». Si Miguel Moreno muere afónico, sin poder cantar, la elegía siguiente, a *José*, se inicia con una contrastante invitación al grito del pregón. El poema de la tata *María* va seguido del poema del pequeño difunto *Luis*. El del donjuán *José Dolores* con su séquito de plañideras va delante de los olvidados muertos de *Fosa común*. Irónica es la muerte de *Salvador Morilla*, el marinero que fue a morir en tierra, e irónico el silencio que envuelve al antaño pregonero de velones *José*. El poema de la prostituta *Pura* va seguido del de la amarga solterona virgen *Luisa*, el del labrador incansable *Curro Arillo* precede

al del inútil ciego *Fernando*, el de *Rosario Atienza*, con su inscripción luctuosa («Tu esposo e hijos que te lloran») duplica en cierto modo el de *Rosa*.

De 1954 a 1972, los poemas añadidos muestran algunas diferencias pequeñas pero significativas. Por ejemplo, el hecho de que en 1972 haya personajes mucho más allegados al autor: el tío Don Feliciano, la tata «María» y el condiscípulo «Eugenio Martín Rodríguez». También «Curro Arillo», pues gracias a Blanca Flores Cueto sabemos que éste es el nombre de aquel amante que engañó y abandonó a Julio Mariscal, y sabemos también que Mariscal inserta su elegía de una manera puramente simbólica, pues en realidad aquel hombre no había muerto, aunque sí su amor. El poema se lo dedica Mariscal a un poeta y amigo que además fue (es) un gran crítico literario, Manuel Mantero, y, con estos antecedentes, no deja de sorprendernos su sereno distanciamiento:

CURRO ARILLO

*Para este surco sí que no hay simiente
ni aguaceros de marzo.
Tú no serás espiga
aunque junio te tire de la sangre.
No volverás a erguirte
aunque el geranio de la reja clame
por la luna redonda de tu ausencia.*

*Pero diciembre pone su estrella en la besana,
y, aunque sé que es inútil, que tu mano
no ha de volver por yuntas y manceras,
vengo a decirte:*

*«Curro, los mulos
piden gañanes. Alza tu voz, engancha
el arado y ahonda bien el surco, que el año
es seco y el manzano tiene...».
¿Y qué te importa ya el arado, dime?
¿Es que te importa algo
que el trigo salga a veinte
o que no salga,
a ti, sombra, recuerdo, llanto
de unos ojos que, acaso, ya ni lloren?*

Claro que esa tierra y esos mulos que en vano llaman a Curro son la voz del poeta, dan voz a la desolación del abandono amoroso: aquí Mariscal descubre en la escritura, quizá con más claridad que nunca, el correlato objetivo, de manera que todo su dolor puede manifestarse con aparente distancia y serenidad.

En esta segunda edición el poeta deja constancia de la muerte de su identidad de antaño, del niño luminoso que él fue una vez, para asumir su identidad de hombre amargo. Lo vemos al final de *María*:

*[...] María, ahora sí que me dueles.
Que me vienes doliendo en la mejor nostalgia.
Ahora sí que tus manos que andarán por estrellas,*

*por arcángeles niños de cometa y peonza,
son de verdad dos robles para la diablura
de traer a tu fosa aquellos años rubios.
Ahora sí que, María, son tus manos de azúcar,
para este inevitable acíbar de ser hombre.*

Y al final de la elegía a *Eugenio Martín Rodríguez*, se dice:

*Aquí me tienes: sombra, trasmundo de aquel Julio
Mariscal, luminoso, que conocimos ambos,
que ahora viene hasta tu enorme paredón de silencio
a llorarlo llorándote, a encontrarse en tu olvido.*

Del 54 al 72 se han consumado largos años de sentimiento de culpabilidad, de rechazo de sí mismo, y de frecuentes periodos de depresión. Esta historia sumergida aflora en las adiciones a *Corral de muertos*, cuya segunda edición trae como palabra recurrente la de «sombra». La desdicha personal quizá se vea mejor que en ninguno en el poema *Fosa común*, donde el poeta declara identificarse más que con nadie con los baldíos, los olvidados, los sin nombre, «los más muertos de todos», los sin esposo y sin madre, sin amor ninguno. Más claramente aún se nos ofrece esta idea cuando encontramos, dentro del libro *Tierra*, de 1965, un poema, el XXIV, donde el poeta, herido de amor y de abandono, se siente ya habitante del corral de muertos en una autocita explícita:

XXIV

*Mis ojos, como un perro, te lamían las manos.
Como un perro iban, locos, de tu voz a tu frente,
a tu cintura, al aire de tu andar, selva oscura,
donde, tercos, mordían paraísos sin alba.*

*Mis ojos para verte venir, para sentarse
junto al ceniza y rojo de tus treinta veranos;
ojos para decirte: Mira, escucha este grito
de mi sangre arrasando murallas de sigilo.*

*Mis ojos, sangre mía, no estrellas, gusanitos
de luz hacia la gruta de tu sangre entre cardos;
mis ojos. ¿Míos? Tuyos, tuyo sólo, mis ojos,
sangre mía, tú, sangre, mi sangre hecha amapolas.*

*Mis ojos tuyos, ciegos, ya sin luna, clavados
en el naipe sin suerte de tu no estar en ellos,
dos fanales de pena, dos cipreses de llanto
para el corral de muertos donde se pudre el lirio
de aquel otoño pálido, juntos, ya tan ausencia.*

Años después, en *Trébol de cuatro hojas*, el poeta se mostrará ya desde el primer poema, *Pórtico*, como un muerto en vida, sin alegría, sin versos, sin amigos, sin esperanza, identificado, una vez más, con el Cristo crucificado:

PÓRTICO

*Se me ha abierto la lepra de la pena,
Señor, como el clavel de tu costado;
no queda más que un yermo, desolado
cardo donde antes era la azucena.*

*No queda nada más, ni la serena
metáfora de un verso enarbolado.
¿Amigos? ¿Para qué? Solo y clavado
en el duro erial de esta condena.*

*Nada ni nadie. Tú y tu profecía
de volver otra vez para partirse
al aire de septiembre o a la espera.*

*¿Qué importa la tristeza o la alegría
si es mejor de una vez, Señor, morirse
que estar muerto de pie sobre la acera!*

Señalaba Pedro Sevilla que no es *Corral de muertos* un libro que atienda al más allá, y matizaba Juan de Dios Ruiz-Copete que no es el libro de un místico sino el de un hombre hedonista, apegado a la vida. En efecto, *Corral de muertos* está presidido desde su primera edición por una concepción de la muerte como ironía trágica y consumación a destiempo, y a ello se une, en la segunda edición, la historia soterrada de un muerto en vida que es el propio Julio Mariscal. Los diálogos con Dios, tan propios de la poesía existencial de la que Mariscal es deudor, van en la línea desarraigada (pero no tremendista) de un Dámaso Alonso o un Blas de Otero. Esto se ve en el poema *Manuel*, donde el poeta pregunta a Dios: «¿Y el camino, Señor? ¿Ese entregarse / aun "más allá" para el que siempre es tarde?». Luego, en el poema *Joaquín el de los burros*, el poeta le pregunta a Dios si «es que merece / cuatro palmos de mal pagada tierra / tanta sangre triunfante, tanta sangre?». Pero la increpación a Dios es muy escasa. El pequeño Luis, de cinco años, «Tenía su cielo aquí», como en general muchos de estos difuntos, sobre todo los hombres, lo que indirectamente deja constancia de la opresión mayor que afectaba a las vidas femeninas. Los hombres son los libres sobre la tierra, los que siembran, caminan y cantan, frente a la soledad hacendosa de las mujeres, sobre todo solteras, o la sencilla vida afrentosa de las putas. Y frente a la vida escarnecida del homosexual vergonzante. En su libro póstumo, *Trébol de cuatro hojas*, leemos una postrer:

REBELDÍA

*Nos decían: «Hay que ser generosos con los años,
gastarlos y gastarlos como vengan, estar dispuestos
con la alegría cabalgando soles».
«Hay que ser generosos con el tiempo».
¿Pero es que el tiempo ha sido generoso?
¿Es que los días, como pordioseros,
no han tenido la mano siempre alerta
para el zarpazo, el salivazo, el goce
de pisar y pisar nuestras entrañas?*

*No me conformo, no, no me conformo
con lo que a cambio me ofreció la vida,
no quiero un puñadito de alegrías
a cambio de una vida desolada
por cuya sombra asoma ya la muerte.*

Es curioso considerar que, al decir de sus amigos del grupo «Alcaraván», y tal como se sabe en el pueblo de Arcos, muchos de los personajes que aparecieron en las elegías de *Corral de muertos*, fuera en la primera o en la segunda edición, realmente no habían fallecido cuando Mariscal escribió sus poemas. Esto le daba al conjunto en su momento un sentido mucho más amplio: todo el libro era un cementerio de muertos en vida, uno de los cuales (pero no el único) era el poeta. Este leitmotiv del muerto en vida es quizá uno de los más típicos de la poesía existencial, desde Quevedo hasta Unamuno, pero muy particularmente en la poesía de posguerra, empezando por *Hijos de la ira* (1944), donde Dámaso Alonso inicia el primer poema. *Insomnio*, precisamente así: «Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas). / A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en este nicho en el que hace 45 años que me pudro...». Claro que hoy en día casi nada sabríamos de esta intención lírica si no fuera por el boca a boca, por las confidencias de los arcenses que aún guardan y son la memoria del tiempo de Mariscal. Hoy leemos «para el poeta su pueblo era un cementerio y él mismo, su voz» donde en su día sus paisanos y amigos leerían «para el poeta su pueblo es un cementerio de muertos en vida, donde el primer muerto es el propio poeta». Quizá la diferencia no sea mucha. Quizá.

Honda y conmovedora, la poesía de Julio Mariscal sigue sonando hoy. Es un poeta con leyenda triste, pero siguen siendo hermosos sus sinceros versos. La mejor poesía se exprime de la vida. No hay mayor verdad, aunque sea dura.

¹De este tema que aún para algún estudioso sigue siendo tabú, deja constancia el periodista Fernando Olmeda en su monografía (bastante superficial y quizá no poco oportunista) *El látigo y la pluma. Homosexuales en la España de Franco*, Madrid, Oberón, 2004: «El secreto "yo" de Julio Mariscal» (pp. 121-125).

²M.^a del Carmen García Tejera: «Julio Mariscal» en *Almáciga de olvidos. Antología parcial de poesía gaditana. Siglos XIX y XX*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1999, p. 222. Entre los admiradores, estudiosos y defensores más asiduos de la obra de Mariscal figuran, aparte de Juan de Dios Ruiz-Copete (al que citamos más adelante), los poetas Francisco Bejarano (autor de la *Antología* de J. Mariscal, Cádiz, Diputación, 1993, con algunos poemas inéditos) y Pedro Sevilla (*Diez de Julio*, antología de Mariscal con selección y estudio de Pedro Sevilla, Sevilla, Publicaciones del Ayuntamiento de Arcos de la Frontera, 1990; *La voz quebrada*, de J. Mariscal, nota de Pedro Sevilla, Málaga, Plaza de la Marina, 1990).

³Sobre *Alcaraván* (historia e índices), puede consultarse el trabajo de Blanca Flores Cueto incluido en *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975), Vol. II (1939-1959)*. Coordinación de Manuel J. Ramos Ortega, Madrid, Ollero y Ramos, 2005 (3 vols.), pp. 157-184. En las relaciones finales de los vols. II y III constan algunas de las revistas que publicó Mariscal, aparte de las citadas arriba: *Cuaderno de Ágora*, *El Pájaro de Paja* y *Litoral* (3^a época).

⁴Juan de Dios Ruiz-Copete es autor de dos valiosos estudios sobre Julio Mariscal. El primero, un estudio introductorio a la *Antología poética* de Julio Mariscal, Sevilla, Universidad, 1978. El segundo, que es el que nosotros utilizamos aquí como fuente primordial de información, es *Julio Mariscal. El poeta y su obra. Memorial biográfico seguido de su obra completa*, Cádiz, Diputación Provincial, 2001. Esta monografía incluye además la edición de todos los poemarios publicados por Mariscal, en vida y póstumamente, y una primera sección de poemas no incluidos en libro.

⁵ Blanca Flores Cueto: «La obra poética de Julio Mariscal Montes», tesis doctoral inédita dirigida por el Prof. Dr. D. Manuel J. Ramos Ortega y leída en la Universidad de Cádiz en 2003.

⁶ Índice de «Versos sin norma» (1940): *Arcos de la Frontera*, *El Castillo de Arcos*, *A Santa María*, *A la Giralda*, *Romance de las tres niñas*, *Como la luna y el ciprés*, *Nostalgia*, *A España*, *Atardecer en Castilla*, *Amanecer*, *Atardecer*, *Plata de Luna*, *Nocturno*, *Belleza gaditana*, *A la muerte de Julio Romero de Torres*, *A Franco*, *A José Antonio*, *Otra vez entre nosotros*, *Otra vez...*, *Tarde del Jueves Santo*, *Plegaria* y *Hacia ti*.

⁷ Véanse, en la citada tesis doctoral de B. Flores Cueto, las páginas 185 y 196. Los títulos de estos poemas que allí se facilitan son 17 (no 30). En la sección «Décimas»; *Dos décimas para la misma fuente*, *Taza*, *Surtidor*, *Marinero*, *Paseillo*, *Cornada*, *Prisionero*, *Reja de arado*, *Enero*, *Dialoguillo* y *Ausencia*. Los de «Cinco ventanas»: *Ventana de los quince años*, *Ventana de la soltera*, *Ventana de la casada*, *Ventana de la desilusionada* y *Ventana de la madre*.

⁸ Algunos de estos poemas se publicaron en revistas, como *Surtidor*, que apareció en *El Parnaso* (núm. 21, 1 de octubre de 1949, p. 1).

⁹ Esta tesis doctoral, como es costumbre, se puede consultar con permiso expreso y escrito de su autora en la Biblioteca de Humanidades (sita en la Facultad de Filosofía y Letras) de la Universidad de Cádiz.

¹⁰ José Luis Tejada: «La poesía de Julio Mariscal, ya en su *Arcos sin fronteras*», Gades (Diputación Provincial de Cádiz), 14, 1986, pp. 165-173. El dato, en p. 168, nota 10.

¹¹ Pedro Sevilla: *Diez de Julio (Antología y estudio de la obra de Julio Mariscal Montes)*, Arcos de la Frontera (Cádiz), Ayuntamiento, 1990.

¹² Lo reproduce Ruiz-Copete en *Julio Mariscal. El poeta y su obra*, ed. cit., p. 215, sin indicar en qué revista se publicó.

¹³ Juan José Téllez: entrevista a Felipe Sordo Lamadrid, *Diario de Cádiz*, 10 de abril de 2000, p. 31.

¹⁴ José Manuel Caballero Bonald: *Tiempo de guerras perdidas (La novela de la memoria, I)*, Barcelona, Anagrama, 1995, pp. 161-162.

¹⁵ También los publica Juan de Dios Ruiz-Copete en *Julio Mariscal. El poeta y su obra*, ed. cit., pero sin indicar en concreto la procedencia.

¹⁶ Damos aquí los datos completos de las ediciones. *Corral de muertos* (Madrid, Neblí, 1953, con una segunda edición ampliada en 1972), *Pasan hombres oscuros* (Madrid, Rialp, Col. Adonais, 1955), *Poemas de ausencia* (Madrid, Col. Lazarillo, 1957), *Quinta palabra* (Arcos de la Frontera, Alcaraván, 1958), *Tierra de secanos* (Jerez de la Frontera, La Venencia, 1962), *Tierra* (Granada, Col. Veleta al Sur, 1965), *Último día* (Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorce, Col. Cuadernos del Sur, 1971), *Poemas a Soledad (Elegía)* (La Carolina, Col. La Peñuela, 1975), *Trébol de cuatro hojas* (Sevilla, Col. Ángaro, 1976) y *Aún es hoy (1974)* (La Carolina, Col. La Peñuela, 1980).

¹⁷ Por citar sólo dos, significativas y recientes, tenemos *Poetas andaluces de los años cincuenta. Estudio y antología*. Edición de María del Carmen García Tejera y José Antonio Hernández Guerrero, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003; y *Las tradiciones poéticas andaluzas*, de Miguel García Posada, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004.

¹⁸ De su ficha biobibliográfica he tenido la suerte de ocuparme para el *Diccionario Biográfico Español* que prepara la Real Academia de la Historia, y cuya publicación está (o estaba) prevista en principio para el año 2007. Me sorprendió constatar que en principio no habían contado con incorporarlo (ni a él ni a otros autores andaluces significativos, muertos y aun vivos).

¹⁹ Juan de Dios Ruiz-Copete: estudio introductorio a su antología de 1978, ed. cit., p. XXIII.

²⁰ Manuel Mantero: «Julio Mariscal y el amor hecho historia» en *Poesía española contemporánea. Estudio y antología (1939-1965)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1966, pp. 169-174.

²¹ El subrayado es nuestro.

²² De los once primeros poemas, tres fueron publicados antes en revistas, y de los diez últimos, lo fueron, que sepamos, otros tres.

²³ Apostrofes a los protagonistas de los poemas encontramos en *Ciprés*, *Consuelo*, *Joaquín el de los burros*, *Salvador Morilla*, *Rosa*, *Miguel Moreno*, *José María*, *Luis*, *Fosa común*, *Eugenio Martín Rodríguez*, *Luisa*, *Curro Arillo*, *Fernando*, *Rosario Atienza*, *Antonio Heredia*, *Carmen Gil Martínez* y *Don Feliciano*.

²⁴ Apostrofes a los lectores encontramos en *Manuel* («Si os digo la verdad / no sé siquiera cuándo fue ni dónde»), *Rosa*, *José Dolores* (en este caso se apostrofa a las «muchachas»), *Pura*.

²⁵ Apostrofes a Dios encontramos en *Manuel* («¿Y el camino. Señor? ¿Ese entregarse / aun "más allá" para el que siempre e tarde?») y en *Joaquín el de los burros*.