

Ideal estético, poesía y fotografía artística en *Si deseamos el mar*, de Juan Carlos Garyayo y Pierre Morlet

Aesthetic ideal, poetry and artistic photography in *Si deseamos el mar*, by Juan Carlos Garyayo and Pierre Morlet

ANTONIO CHICHARRO

Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja. 18071 GRANADA
achichar@ugr.es

[ORCID: 0000-0002-9710-250X](https://orcid.org/0000-0002-9710-250X)

Recibido/Received: 07/04/2024. Aceptado/Accepted: 14/05/2024.

Cómo citar/How to cite: Chicharro, Antonio, "Ideal estético, poesía y fotografía artística en *Si deseamos el mar*, de Juan Carlos Garyayo y Pierre Morlet", *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 22 (2024): 77-91. DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.22.2024.77-91>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Resumen: Estudio de las claves estéticas y poéticas del libro interartístico *Si deseamos el mar*, de dos músicos, el pianista español Juan Carlos Garvayo (Motril, 1969) y el violonchelista francés Pierre Morlet (Bourg-la-Reine, 1969), autores, respectivamente, de los poemas y de las fotografías artísticas que entran en relación, lo que explica el ocasional empleo de la ékphrasis. Las fotografías mantienen a su vez un diálogo intrartístico con la pintura. En el artículo se analiza el título y el sentido del símbolo del mar en el poemario, también se aborda la nostalgia de la viva vivida y la de la experiencia de belleza como ideal estético para concluir con una aproximación a los modos de la expresividad poética.

Palabras clave: *Si deseamos el mar*; Juan Carlos Garvayo; Pierre Morlet; poesía española; fotografía artística;

Abstract: Study of the aesthetic and poetic keys of the interartistic book *Si deseamos el mar*, by two musicians, the Spanish pianist Juan Carlos Garvayo (Motril, 1969) and the French cellist Pierre Morlet (Bourg-la-Reine, 1969), authors, respectively, of the poems and artistic photographs that come into contact, which explains the occasional use of ekphrasis. The photographs in turn maintain an intra-artistic dialogue with the painting. The article analyzes the title and meaning of

the symbol of the sea in the collection of poems, and also addresses the nostalgia of life lived and the experience of beauty as an aesthetic ideal to conclude with an approach to the modes of poetic expressiveness.

Keywords: *Si deseamos el mar*; Juan Carlos Garvayo; Pierre Morlet; Spanish poetry; artistic photography;

Sumario: De la experiencia de belleza a la poésis. - De la interartisticidad e intrartisticidad de *Si deseamos el mar*. - Del título y poemas sobre el mar. - De la nostalgia como ideal estético. - De la inteligencia creadora y la expresión poética. - Bibliografía. -

Summary: From the experience of beauty to poesis. - Of the inter-artisticity and intra-artisticity of *Si deseamos el mar*. - From the title and poems about the sea. - Of nostalgia as an aesthetic ideal. - Of creative intelligence and poetic expression. - Bibliography.

Todo es mar.
Juan Carlos Garvayo
(«Sueño XXIII», 2015)

1. DE LA EXPERIENCIA DE BELLEZA A LA POÉISIS

A la hora de iniciar una aproximación a *Si deseamos el mar*, de Juan Carlos Garvayo (Motril, 1969) y Pierre Morlet (Bourg-la-Reine, 1969), puede resultar de interés conocer la respuesta que el primero da a una pregunta de la periodista Ruth Prieto en una entrevista de 2014 para la revista musical especializada *El Compositor Habla (ECH)*. La pregunta, relativa a qué le inspiraba artísticamente, fue respondida así:

A mí me inspira sola y únicamente la Belleza. Y no me refiero a la vertiente esteticista de este concepto, sino a la Belleza como resorte misterioso cuya efímera percepción nos conecta durante apenas un suspiro con la realidad última de las cosas.

Al situar tal respuesta en el plano de la *aisthesis*, ésta resulta válida para cualquiera de las artes –no importa que le fuera formulada en calidad de músico– y, en consecuencia, sirve para mostrar la que estimo una de las claves obvias del libro: la configuración en forma de poema de una superior experiencia estética, sin que ello suponga, en efecto, esteticismo alguno, por lo que implica tanto de rechazo de superficialidad formalista como de consecuente orientación a una profunda experiencia de sentido y

valor humanos, a lo que apunta, estimo, esa «realidad última de las cosas» con que termina el texto seleccionado de la cita. Así, la escritura poética puede deberse en este caso a la necesidad ya de reconstruir una intensa emoción estética vivida ya de constituir el más seguro medio de provocar la experiencia de sentido y valor humanos orientados a la belleza, lo que afecta también en el caso de la fotografía artística, con su especificidad medial. Conviene especificar además la existencia de una base o partitura en forma de texto poético o imagen y un efecto estético, eso sí, mutuamente relacionados. Conviene reparar también en que, dada su intensidad, toda emoción estética vivida es antes cualitativa que cuantitativa y, en consecuencia, tiende a ser momentánea o de corta duración lo que provoca no sólo una sensación de plenitud, sino su inmediata extrañación, lo que genera la necesidad de su restitución, motor que activa el proceso creador o cocreador, este último el propio del lector.

Además, no puedo dejar de señalar un hecho insoslayable que rubrica la respectiva trayectoria artística y profesional de los autores: ambos desarrollan a tiempo completo de sus vidas la humana capacidad de poíesis en el arte de la composición e interpretación musicales –Garvayo es pianista y Morlet violonchelista– además de, respectivamente, en el arte de la palabra y la fotografía artística. Si subrayo este hecho como punto de partida es para que se tenga en cuenta que ambos viven de continuo en el superior ámbito musical del *ars / τέχνη* y, en consecuencia, en el de la creación y comunicación –en el caso de Juan Carlos Garvayo, también en el de la enseñanza e investigación– estéticas. Esta capacidad de creación, cuya originalidad alcanza su último sentido en una cultura, parece haber necesitado su desbordamiento del ámbito de la música en ambos autores para fecundarse en otras disciplinas artísticas, las que hacen de la palabra y de la imagen sus vías creadoras. Por eso y en el caso del pianista, no extraña que Andrés Ibáñez en «La habitación de las imágenes», palabras liminares incluidas en el primer libro de poesía de Garvayo, *33 sueños* (2015; v. Peregrina, 2015), llegara a preguntarse, y responder acto seguido, lo siguiente:

¿Dónde, cómo ha aprendido Juan Carlos Garvayo el arte de ser poeta? Cualquiera que haya seguido su carrera como concertista de piano y le haya oído tocar, sabrá que él ya vivía intensamente en la poesía, que convivía a diario con la intensidad y la belleza. Sin embargo, en *33 sueños* todos descubriremos un lado nuevo de su personalidad artística que, por

la intensidad y maestría con que se manifiesta, no cabe duda de que no dejará de crecer. (Ibáñez, 2015: 18)

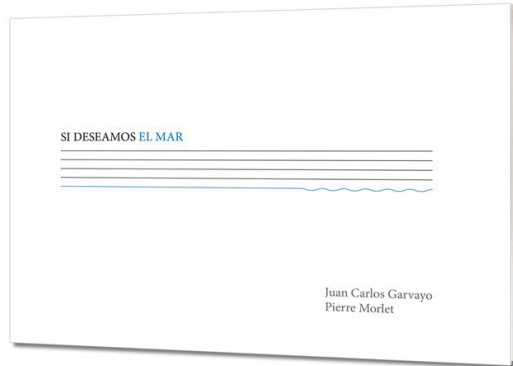
2. DE LA INTERARTISTICIDAD E INTRARTISTICIDAD DE *SI DESEAMOS EL MAR*

Si deseamos el mar es, conforme a lo argumentado, un libro interartístico e intrartístico. Lo es en el primer caso porque pone en relación la fotografía artística, cuya autoría, como dicho queda, corresponde a Morlet, y la palabra poética, debida a Garvayo; en el segundo, porque ambas prácticas artísticas están alimentadas por la experiencia estética y profesional de la música de la que participan ambos autores, violonchelista y pianista, respectivamente, y porque, como apunta con agudeza Francisco Silvera en el prólogo, la música, madre de la sabiduría, fue antes incluso que la palabra, lo que no impide el viaje de vuelta, esto es, que la palabra sea fuente de música como ocurre con algunos de los poemas musicalizados de *33 sueños* (Sierra y Garvayo, 2019). Pues bien, no es de extrañar que la interartisticidad haya motivado la disposición de las veinticinco obras fotográficas en pie de igualdad con la de las poesías, generando incluso un formato horizontal o apaisado de página, pues las primeras llenan las pares y las segundas las impares, entrando así ambas en diálogo a doble página y mostrándose en su relación ante el lector, tal como lo debieron concebir con anterioridad, en su fase de composición o *ars / τέχνη*, los autores del libro cuando éste estaba en el telar, lo que justifica además el frecuente uso de la écfrasis cuando el poeta trata de recrear verbalmente la imagen. No extraña entonces que Silvera haya reconocido en sus palabras preliminares la profunda significación del mar, su grandiosa inmensidad frente a la pequeñez de lo humano, al tiempo que las fotografías y poemas

revelan esta sumisión obligada de la inteligencia a lo grandioso del agua planetaria, su perspectiva y el color invernal señalan la fuerza amenazante y hermosa de la mar que amamos y tememos por igual, la vida y la muerte. Mientras los poemas de Garvayo [...] nos ofrecen la posibilidad de leer esas imágenes traducidas al idioma de la inteligencia procesada, convertidas en análisis minucioso de lo cósmico presente en este diálogo entre lo visual y lo conceptuoso. (Silvera, 2023: 9).

Pero es más, las fotografías mantienen a su vez un diálogo intrartístico con la pintura en tanto los motivos de las mismas –mares enseñoreados por distintas luces del día e incluso de la noche, sin apenas figuras humanas en el litoral donde estos baten sus aguas, con lejanas embarcaciones en muy pocas de ellas y diferentes condiciones atmosféricas y de oleaje– son buscados y contruidos por la creadora mirada del fotógrafo como si se tratara de una inmensa paleta cromática con la que, a modo de pigmentos naturales, «pintar» con cálculo y distintas aperturas del diafragma de la cámara las fotografías que fungen así de cuadro o composición pictórica, lo que añade un grado más de interartisticidad, esta vez, como digo, con la pintura.

De todo lo expuesto, así como de la intrartisticidad, nos habla ya la misma portada del libro, debida al artista, fotógrafo y diseñador Javier Leal (<https://www.behance.net/estudiojavierleal?locale=es_ES>), a quien tampoco le es ajeno por cierto el motivo del mar en su pintura, pues representa un pentagrama en el que, para mayor significación y simbolización del referente del mar, la quinta y última de sus líneas se destaca por ir en color azul –el título, en bicolor, también hace uso de tinta azul para «el mar»–, frente al negro de las cuatro restantes, e incluso por romper su linealidad desde su tercera parte al ondularse para así simbolizar el incesante movimiento del agua en olas sucesivas.



3. DEL TÍTULO Y POEMAS SOBRE EL MAR

Pero vayamos ahora al título, *Si deseamos el mar*, por cuanto encierra otra clave que ayuda a la comprensión de la lógica interna del poemario y, claro es, del conjunto del libro artístico. Para ello, podremos servirnos de uno de los poemas recogidos en la edición, cuyo primer verso, «Si deseamos el mar» (p. 17), ha sido elevado pues a la categoría de nombre de la obra. En esta oración subordinada, entran en relación el verbo

‘desear’, en su forma de primera persona del presente de indicativo, con el sustantivo ‘mar’, lo que expresa condición real, probable o posible, tal como confirma el uso del indicativo en el verbo de la proposición principal: «Si deseamos el mar, [...] un pellizco de sangre brota». Además de la especificación del tipo de condicionalidad, hemos de tener en cuenta que el autor, al invocar el mar, pone en relación algo más que una palabra cuyo referente es una inmensa masa de agua salada – «planetaria», como bien dice Silvera–, pues con ella convoca una densa capacidad de simbolización y el espacio del deseo. Pues bien, el sentido simbólico de *mar*, según expone Juan-Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*,

corresponde al del «océano inferior», al de las aguas en movimiento, agente transitivo y mediador entre lo no formal (aire, gases) y lo formal (tierra, sólido) y, analógicamente, entre la vida y la muerte. El mar, los océanos, se consideran así como la fuente de la vida y el final de la misma. «Volver al mar» es como «retornar a la madre», morir. (Cirlot, 1992: 298).

Por su parte, como acabo de afirmar, ese agente mediador invocado, símbolo también del origen, entra en relación con el espacio del deseo. Ahora bien, cuando se nombra el deseo, se muestra al mismo tiempo una aspiración o un anhelo que nunca se va a ver satisfecho, aunque el solo hecho de que éste mueva a nombrar el mar y así crearlo y recrearlo en los versos y fotografías, suponga, si no reparación, sí consuelo para una vivencia de soledad –repare el lector en el verso décimo del poema que sigue: «El deseo de mar es soledad aterida» –, de pérdida o de nostalgia que late tras el deseo. Leamos el poema:

Si deseamos el mar
 en las noches exaltadas
 o en las penas consentidas,
 un pellizco de sangre brota
 en la comisura del alba.

Con la primera brisa
 una gota se escurre
 y, al caer, marca de rojo desvaído
 la latitud del consuelo.

El deseo de mar es soledad aterida,
o la deriva de un remolino
ceñido por esclusas.

Por último, cabe afirmar que el título general del libro posee no sólo la densidad de significación específica que he tratado de mostrar, sino también la que le otorga la ausencia de títulos en la totalidad de las fotografías y los poemas y, en consecuencia, el amparo que ejerce sobre el conjunto de textos e imágenes.

Por otra parte, no faltan poemas en los que el mar como motivo temático ya desde el recuerdo ya desde las imágenes fotográficas –en este caso, con desarrollo efrástico– alcanza su más pleno protagonismo. Me refiero, por citar algunos, a los que comienzan con los versos «Si esta luz cesara de repente» (p. 35), «La mar hecha una hoguera» (p. 37), «Eres sombra que destila mar de auroras» (p. 39) y «Recojo tu beso» (p. 41). En este sentido, el poeta no hace sino desarrollar su interés por este elemento simbólico que está presente en no pocos poemas de su primer libro «bajo la forma de un océano insondable y tenebroso» (Ibáñez, 2015: 15).

4. DE LA NOSTALGIA COMO IDEAL ESTÉTICO

4. 1. La vida vivida

El mar pasa a ser así un elemento en que halla su concreción un ideal estético, el de la nostalgia «de la propia vida vivida», generador de los poemas. En este sentido, traigo aquí la explicación que Francisco Ayala dio hace años sobre la manera de cómo se constituyen los ideales estéticos alrededor de los cuales se acuñan las formas del arte en su conexión sociológica con la estructura político-social. Así, estudia los arquetipos a través de los cuales se percibe la belleza de las cosas y se producen las obras de arte, arquetipos que se conforman según determinaciones de la realidad dada en la experiencia de los hombres. En concreto, se refiere a la nostalgia de la propia vida vivida como aquella de mayor amplitud y generalidad (Ayala, 1961²: 437), la nostalgia del paisaje materno, los arquetipos de la belleza relativos a la figura humana (Ayala, 1961²: 438), entre otros aspectos. Posteriormente, incluye muy agudas reflexiones sobre el proceso creador y la creación del gusto como cuestiones histórico-sociales, con objeto de señalar que la constitución de los ideales estéticos es consecuencia del arte en concreto, sin que pueda pensarse la obra de

arte como una aproximación al ideal estético (v. Ayala, 1961²: 445-447). De igual modo y para apoyar la tesis de que la obra de arte precede de hecho a cualquier vivencia estética, explica el problema de la relación entre naturaleza y arte en la sistematización cultural operada por el valor estético, concluyendo que la naturaleza en sí misma, tal como la concibe el hombre moderno, carece de especificaciones valorativas –no es buena ni mala, ni bella ni fea, afirma Ayala–, siendo resultado de una construcción cultural:

Por eso, decir de un paisaje o de una muchacha que *son* bellos, o feos, es aplicarles medidas extraídas de una sistematización cultural [...] cuyo contenido es histórico y, como histórico, dotado de una gran plasticidad [...] [pues] el gusto es una cuestión histórico-cultural y, por tanto, sometida a normas variables. (Ayala, 1961²: 447).

Hasta aquí la explicación de cómo la naturaleza se hace cultura, lo que nos sirve para comprender cómo el mar, esa gran masa de agua salada, se levanta en su inmensidad, como símbolo del origen y principio y fin de la vida, con el efecto que procura de sobrecogimiento y belleza, además de la permanente sugestión que suscita su incesante movimiento. Ahora bien, en el caso de la poesía de Juan Carlos Garvayo, ese símbolo se concreta en el mar Mediterráneo en la parte que lame el litoral de su natal Motril –en un verso nombra incluso una playa, la de las Azucenas–, ámbito de experiencia de vida que, idealizado y añorado, late en el recuerdo en el que busca consuelo:

El sol en su cenit,
la mar batiente,
la piel herida,
la brisa fresca.

(Playa de las Azucenas,
vivo preso en tu oleaje
aunque mi alma reclame
la paz de tu rebalaje.

[...]

El rebalaje,

frontera de todos los mundos,
eje del universo.
Nada falta, nada sobra
y el corazón descansa justo y perfecto. (p. 27)

El retorno al mar, «eje» de su universo, se hace en poesía movido por la nostalgia «de la propia vida vivida», tal como leíamos en Ayala. Leamos otros versos que lo dejan bien patente:

Entre imbornales de luz rendida
por riscos tamizados de ojos,
pasa tu imagen rota
hacia el mar de mi patria.
El mar todo lo acoge:
versos que no llegan, rugidos opacos
y restos de desengaños.
[...]
En esta patria todo es cierto.
Por eso vuelvo: el mar me habla y lo comprendo. (p. 13)

Este ideal de la vida vivida se concreta en no pocos textos poéticos donde los recuerdos y el pasado, «luces de otro tiempo» (p. 33), alcanzan un alto valor.

4. 2. La experiencia de belleza (o la de su ausencia)

A la anterior línea de significación dominante, la de la nostalgia de la propia vida, se suman otras como la de haber sentido el «temblor de la belleza» y participado de una experiencia tan trascendente que el autor la estima sobrehumana, por lo que no duda en nombrarla en su lengua de poema «pálpito divino», lo que tanto recuerda la metáfora de piedra heraclea que Platón usa en el diálogo *Ión* a propósito de la inspiración; al tiempo que el sujeto poético, sorprendido y siempre extrañado por la vivencia de ese magnetismo, reconoce la superior capacidad humana de la creación, capacidad que, por cierto, Juan Ramón Jiménez nombra así al comienzo de su poema «Espacio»: «Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo». En este sentido, leamos la segunda parte del poema cuyo primer verso es «Parte la luz el estuario» (p. 19):

Hoy, en esta frontera del alba,

desde el noveno piso
 de esta torre de acero y cristal,
 huéspedes del tramo final
 de una vida transitada,
 somos testigos
 del temblor de la belleza:
 el preciso instante
 en el que la nostalgia atraviesa
 el leve recuerdo
 de haber sido pálpito divino. (p. 19)

En otros poemas de *Si deseamos el mar* como el que comienza con el verso «No te vayas.», esa pérdida genera la necesidad de su conjura por la vía de la misma poesía hasta tal punto que el sujeto poético personifica la belleza, fuente de emoción estética, para dialogar con ella y rogarle que no se ausente, que se quede dentro, «porque el mundo cansa y devora la vida», de manera que el corazón resista; y acaba recordando una superior experiencia de totalidad vivida cuando –no se olvide la base referencial: es pianista– «brotó luz de nuestras manos»:

Quédate dentro,
 donde pueda encontrarte sin salir al mundo.
 Porque el mundo cansa y devora la vida,
 pero dentro,
 el corazón resiste cuando, tranquilo,
 sabe que aquella noche,
 entre rosas, camelias y azahares,
 entre susurros de aves,
 brotó luz de nuestras manos
 y el alma inundada,
 fue una para siempre. (p. 23)

Esta añoranza no hace sino reafirmar la idea de que la belleza y su experimentación, extendida ahora al mundo natural en el amanecer de un día de primavera, resultan salvadoras, tal como se deduce de la lectura del último poema del libro:

Es primavera. Amanece.
 La claridad baña

las formas con suavidad.
Un temblor de fuego
rodea lo que nace
y lo sacude del tizne oscuro
heredado en la tiniebla.
No hay más. El juego es simple:
abrazar la belleza
para nosotros creada
o repudiar la conciencia de su luz. (p. 61)

Ahora bien, no faltan textos, es el caso del poema que comienza con el verso «En Aalborg hay un hotel-colmena» (p. 21), en los que el sujeto poético reacciona frente a una realidad a sus ojos desajustada y carente de belleza. Se trata de una ciudad fabril y oscura que incluso nombra, como se ha leído. Tras la precisa descripción poética de un concreto horizonte de fealdad – «fábricas de cemento, acero y ladrillos», «chimeneas escupen humo», «humo de piedra», «cielo plomizo», «ciudad marchita» – el sujeto poemático desencadena un proceso de introspección y reflexión sobre el sentido de la propia vida desde una conciencia de soledad.

Procesos similares de indagación en la conciencia tienen lugar también en otros poemas como el que comienza con el verso «Me doblega la ternura de haberte amado ayer» (p. 51). Se trata de un texto en torno a la experiencia del amor, amor al que el sujeto poético se siente entregado, y que por vía contraria de lo vivido le hace enfrentarse al escenario, tan damasiano –recuérdese el arranque del poema «Insomnio», de *Hijos de la ira*: «Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas).» –, que le sirve otra ciudad, con su fondo «gris», sus ruidos y «estertores huecos» y el «chapoteo infernal», según leemos,

de un millón de almas doloridas que en su quejumbre
maceran el gris de esta ciudad condenada, maldita, odiosa.

En fin, estas y otras experiencias de un vivir discontinuo y desajustado entre los polos de un marco ideal de existencia, con su estética, pero también su ética, y lo real existente y condicionado, no sólo parecen estar en la raíz de la propia necesidad de la escritura, sino que son objeto de tratamiento, como se ha visto, en poemas anteriores y en otros muchos del libro como «En el momento del éxtasis más puro» (p. 31) y «En diciembre un llano en el tiempo». No obstante, las líneas de significación no se

limitan a las consideradas. Hay además textos donde ejercen su dominio no tanto la realidad simbólica del mar o el interior mundo de la conciencia, pues no faltan los que dialogan sobre cielo, tierra y su trascendencia – «Huía del coro que proclama el desamparo» (p.45) – e incluso sobre el ascenso, con su profundo simbolismo y significación deletreados en los versos, al casi siempre ignorado espacio natural de una alta sierra desde donde se divisa el mar...

sin saber que vivir es mirar al mar de frente,
presintiendo la muerte. (p. 53).

5. DE LA INTELIGENCIA CREADORA Y LA EXPRESIÓN POÉTICA

Tal vez porque el autor cuenta con un alto grado de autoconciencia más una mirada estética muy cultivada y que viene disciplinando en las artes de la música y de la palabra, en cuyo doble cauce sumerge el proyecto creador que preside y ordena su vida, Andrés Ibáñez haya caracterizado la poesía del primer libro de Garvayo

de *intelectual* y al mismo tiempo *instintiva*, a ratos violentamente apasionada. Es capaz de abandonarse al deslumbramiento de las visiones y también de hablar con claridad en un estilo de resonancias clásicas. Es poesía lírica, visionaria, confesional, pero también se abre a una dimensión narrativa, en consonancia con los desarrollos más interesantes de la nueva poesía escrita en español. Se alimenta de sueños tanto como de lecturas. Cultiva con igual rigor y con la misma sensación de maravilla los dos grandes temas de la poesía; lo Preciso y lo Impreciso. (Ibáñez, 2015: 17-18. Las cursivas son mías).

No sólo no observo contradicción en estas palabras del escritor, lector experto y crítico musical, sino que, con las mismas proporciona una importante clave para comprender también la fuente de la expresividad poética del libro que nos ocupa, por cuanto recoge en él poemas trabajados con cálculo y otros que fluyen pareciera que sin ese autoimpuesto control. De ahí que puedan detectarse en el libro tanto logros como hallazgos.

Por su parte, Francisco Silvera aprecia de alguna manera esta básica dualidad cuando habla de imágenes e inteligencia procesada y cuando afirma, en relación con los autores de *Si deseamos el mar*, lo que sigue:

Sólo dos músicos pueden construir este Arte facto que ahonda en lo primigenio, que desborda el conocimiento porque agota sus posibilidades y, *de alguna manera primitiva e inteligente*, nos devuelve a la naturaleza desnuda, desnudos. (Silvera, 2023: 10. Las cursivas son mías).

Pues bien, entre lo logrado mediante el trabajo creador de la expresión, ese modo intelectual del que acabo de dar cuenta, cabría situar poemas sometidos a un proyecto o concepto de origen y en los que su autor despliega la agudeza de su ingenio para intentar lograr un determinado efecto. Un primer ejemplo lo encontramos en el siguiente poema, cuyo primer verso, intertexto tomado de la tercera copla de Jorge Manrique, «Nuestras vidas son los ríos / que van a dar a la mar, / que es el morir;», es variado para cambiar de raíz la perspectiva y hacer así creer poéticamente no que nuestras vidas van a dar a la mar, sino que son los mares los que desembocan en la vida encauzándose oscuramente en «venas de ceguera» y destilándose gota a gota, la esencia del todo al tiempo que de la nada:

Nuestros mares son los ríos que van a dar a la vida.
Vendavales embutidos en venas de ceguera
que destilan su dolor con cuentagotas
en embalses diminutos donde cabe todo y nada. (p.15)

Parecido procedimiento, si bien empleando en el primer verso el modelo espacio-tiempo de la teoría de la relatividad de Einstein, tiene lugar en el poema de la página 25, donde hibrida la naturaleza en forma de mar y la historia o tiempo, del que cito los primeros versos:

Hay lugares condenados a ser tiempo.
De ellos brotan horas laceradas
que en su reguero mortal
forman venas clavadas en el cielo.

A su vez, el poema que comienza con el verso «Eres sombra que destila mar de auroras» (p. 39) es otro caso de elaboración conceptual mediante, en este caso, la relación de contrarios –luz-sombra, luz-página oscura, infinito breve– trata de producir el efecto de una síntesis superadora.

En fin, este modo poético que, con cierta impropiedad como capacidad descriptiva, podemos llamar intelectual, en el que cabe situar los procedimientos efrásticos con los que trata de levantar un texto verbal

equivalente al de algunas de las fotografías, está muy presente en *Si deseamos el mar*, sin que sea el único, como digo, pues también cuenta con poemas menos conceptuosos y, en consecuencia, fruto de una necesidad expresiva más directa y de mayor espontaneidad como alguno de los que he citado con anterioridad y que están llenos de hallazgos. En este sentido, entre los hallazgos, el libro todo ofrece una red de metáforas, en su mayor parte tipo A de B, que basculan entre el extrañamiento – «humo de piedra», «dunas de brea», «brasa de espuma», «brizna de temores», «mar de auroras», «temblor de fuego», por ejemplo– y la claridad expresiva, como es el caso de «puñal de la ausencia», «dolor de guardia» e incluso la lexicalizada «sol poniente». No falta el recurso a la antítesis, la paradoja y, entre otras figuras retóricas, al epifonema, en este caso para condensación o síntesis de lo sustentado poéticamente, como en los poemas cuyo primer verso es «Entre imbornales de luz rendida» (p. 13), «Parte la luz el estuario» (p. 19) y «Es primavera. Amanece.» (p. 61). Otros hallazgos se dan en el eficaz y continuado uso de la adjetivación, de la que no voy a ofrecer ejemplos por su alta presencia, aunque sí destacaré, entre otros, los adjetivos de valor metafórico que siguen: «viento puntiagudo», «rugidos opacos», «esperanza funámbula» y «acorde dorado».

Hasta aquí la aproximación a un libro cuyos cadenciosos versos, llenos por lo general de armonía y sonoridad, oscilan entre la mayor presencia de los de gran andadura silábica, los más adecuados para mantener el desarrollo de los argumentos poéticos, y los de arte menor. Hasta aquí nuestra aproximación a una poesía que acrisola lirismo e intimismo confesional, cuando se sumerge e indaga fenoménicamente en la conciencia e incluso en la experiencia biográfica; y descripción e incluso narración, cuando se impone la exterioridad percibida como en el caso del referente del mar ya recordado, ya evocado, ya fotografiado, ya presente. Se trata, en fin, de una poesía que, en su sed de belleza, se alimenta de la música, la cultura y lo que llamamos vida, un referente excesivo que todo lo contiene, como el mar: principio y fin: «Todo es mar».

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Dámaso (1944), *Hijos de la ira. Diario íntimo*, Madrid, Revista de Occidente.

Ayala, Francisco (1947), *Tratado de sociología*, Buenos Aires, Losada; Madrid, Aguilar, 1961².

Cirlot, Juan-Eduardo (1992), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Lábora.

Garvayo, Juan Carlos (2014), «Juan Carlos Garvayo: Soy un músico omnívoro y fácilmente impresionable por la buena música» (Entrevista de Ruth Prieto, 3/11/2014). En línea: https://www.elcompositorhabla.com/es/artistas/juan-carlos-garvayo/entrevistas.zhtm/?arg_id_entrevista=79

Garvayo, Juan Carlos (2015), *33 sueños* (Prólogo de Andrés Ibáñez), Granada, Editorial Nazarí.

Garvayo, Juan Carlos; y Morlet, Pierre (2023), *Si deseamos el mar* (Prólogo de Francisco Silvera; diseño de Javier Leal), Motril, Ediciones Puerta Granada.

Ibáñez, Andrés (2015), «La habitación de las imágenes», en Garvayo, Juan Carlos (2015), pp. 13-17.

Peregrina Martín, Juan (2015), «Los 33 sueños de Juan Carlos Garvayo». En línea: <https://menoknownothing.wordpress.com/2015/11/12/los-33-suenos-de-juan-carlos-garvayo/>.

Sierra, Roberto; y Garvayo, Juan Carlos (2019), *33 sueños* (Disco) (Javier Povedano, barítono; Quiteria Muñoz, soprano; Juan Carlos Garvayo, piano), Granada, Ibs Classical [Primera parte, 1-34, «33 sueños»; segunda parte, 35-40, «Julia», con poemas de Julia de Burgos].

Silvera, Francisco (2023), «Prólogo», en Garvayo, Juan Carlos; y Morlet, Pierre (2023), pp. 9-10.