

Reconstruir la gramática del sentimiento, para recrear poéticamente una Andalucía atópica (estudio sobre la obra de Joaquín Lobato)

Enrique Zattara Hernández

El 18 de julio de 1944, nace en Vélez-Málaga Joaquín Lobato Pérez, que habría de convertirse en el mayor poeta que ha dado hasta hoy la capital de la comarca. Perteneció a la “generación del miedo”, como él mismo afirma en una extensa entrevista que le hicimos junto a Antonio Serralvo, unos meses antes de su muerte en abril de 2005, y que se publicó póstumamente en el número 1 de la revista *Ballix*. “De la guerra no se hablaba en público —dice, refiriéndose a su infancia—, pero sin embargo los vecinos venían muchas veces y hablaban de la guerra a escondidas. Hablaban en voz muy baja, al calor del brasero...”. La guerra, según el mismo poeta, se convirtió en un sentimiento de terror angustioso que lo perseguiría toda la vida. Entonces, su imaginación “había creado una España que era la de un montón de gente que habían estado presos y hasta muriendo en las cárceles”. Gente como Miguel Hernández, que Lobato comenzó a leer en los libros que le prestaba Miguel Berjillos, a quien visitaba con frecuencia en su zapatería, y de quien después “buscaba su nombre en la historia de la literatura, en los libros de la escuela de mi hermana, pero no figuraba en ninguno”. Hernández, quien junto a San Juan de la Cruz y Juan Ramón Jiménez (de quien abjuraría en sus últimos años), fueron los autores a los que adjudica su principal impulso en el mundo de las letras. Aunque hubo otros muchos, claro.

Estudió el bachillerato en el primer Instituto de Vélez-Málaga, el “Reyes Católicos”; y en una época en que “todo el mundo quería ser tecnócrata” él fue el único que hacía el preuniversitario de Letras. En ese tiempo, los primeros sesenta, empezó a escribir: “novelitas de aventuras y policíacas”, que era lo que le gustaba ver todos los fines de semana en el Principal Cinema de su pueblo. Pero el primer gran amor de Joaquín Lobato fue la pintura. Fue su traslado a Granada, para estudiar la carrera de Filología Románica, lo que desencadenó su poesía. En Granada, de la que siempre guardó imborrables recuerdos, comenzó a rodearse de un nutrido y diverso grupo de estudiantes con quienes se incorporó a los círculos literarios y compartió tertulias y lecturas poéticas. Participó en la fundación de la revista *Tragaluz*, junto a otros como Álvaro Salvador o Manuel Alvar Ezquerro, y por fin en 1967 publicó su primer libro de poemas, *Metrología del sentimiento*. A caballo entre Granada y Vélez, lanzó la propuesta de las “Reuniones de Poesía”, que inmediatamente contó con la colaboración de la Cofradía de los Estudiantes, en donde estaba su ex condiscípulo y luego político Marcelino



Joaquín Lobato

Méndez-Trelles. Su mentor intelectual, Miguel Berjillos se sumó entusiastamente a la iniciativa, junto a otros hombres de la cultura del momento, como Antonio Segovia Lobillo (¡cuándo no!) o José Antonio Fortes. Poco más tarde, junto a José Andérica y José Bonilla fundó la editorial Arte y Cultura. En 1972 se había publicado en Málaga su segundo libro, *Primera antología de cosas*. Su producción se acelera: en 1975 publica *Dedicadas formas y contemplaciones*; y en 1976 *Farándula y epigrama. La careta*, libro esencial, se gesta en un viaje a África del norte, y se publica en 1976 en Málaga, reeditándose en Vélez-Málaga en 1982. Con los escritores Antonio Jiménez Millán, Álvaro Salvador, Manuel Salinas, José Carlos Gallegos y

Antonio García Rodríguez, funda en Granada el grupo “Colectivo 77”, obviamente en el año citado. Uno de aquellos compañeros de aventura literaria —Jiménez Millán— lo recuerda como “un genio alegre y muy vital, gran seguidor del neopopulismo de Lorca y del primer Alberti” (citado por Jesús Tenllado, “Cine e infancia en la poesía de Joaquín Lobato”, *Ballix*, diciembre 2005).

En ese mismo año de 1977 se atreve con el teatro, y su obra *Jácara de los zarramplines* gana el Premio García Lorca de Teatro que otorga la Universidad de Granada (publicada en 1978). Le siguen dos nuevos poemarios, *Infártico* (1982) y *Poemas del Sur* (1984). Luego su obra se ralentiza, con *Atardece el mar* (1993) y su postrer *El aroma del verano en el vuelo* (2003), libro escrito en uno de sus ya frecuentes períodos hospitalarios. Aún antes de morir, el grupo de teatro “María Zambrano” de Vélez-Málaga estrena una nueva obra de teatro: *Tisú de plata*. El progresivo agravamiento de sus enfermedades lo postra en silla de ruedas y termina con su vida en el 2005, apenas a los sesenta años, muy poco después de haber sido nombrado con tardío reconocimiento como Hijo Predilecto de Vélez-Málaga. Según el profesor Antonio Aguilar Sánchez (*Diccionario de escritores de Málaga y su provincia*), Lobato fue incluido en las antologías *Seis novísimos andaluces* (Sevilla, 1977); *Degeneración del 70* (Córdoba, 1979); y *Antología de la joven poesía andaluza* (Málaga, 1982). Dejó una importante cantidad de poemas sin publicar, agrupados la mayoría de ellos en dos libros sin terminados, *Portafolio de Roma*, cuya edición se frustró por la muerte del autor, y *Aquellos ojos verdes*, algunos de cuyos poemas fueron publicados en el suplemento *Letras Axárquicas* del periódico la Prensa de la Axarquía; y otra obra de teatro, *Musel de fresa*.

Es de esperar que cuando este trabajo que hemos emprendido sobre la historia de la literatura en la Axarquía vea la luz, ya estén a disposición de los lectores todos aquellos libros que Lobato no alcanzó a publicar en vida. Sería, sin duda, el cierre de una deuda impostergable¹.

Metrología del sentimiento, publicado en el año 1967 y prologado por el propio Miguel Berjillos, es en todos los sentidos un libro inicial, fruto de juventud que apunta ya los ejes temáticos más constantes en el autor veleño, pero no alcanza todavía a prefigurar los elementos formales que caracterizarán su estilo. El libro está dividido en secciones, que comienzan por “Poemas sueltos”, se interrumpe con una “Elegía a Alfonsina Storni”, prosigue con “Éxtasis primero”, que consume la mayor parte de los poemas, y acaba con “Cinco oraciones de amor”. Sus versos —siempre en verso libre— están excesivamente dominados por cierto coloquialismo predominante en la poesía sesentista, aunque en algunos poemas se pueden apreciar otras influencias de mayor calado, como en el que comienza

“Un reloj / marca una hora antigua” (página 22). A lo largo de su cerca de medio centenar de poemas, este primer libro de Lobato expresa las sensaciones personales del autor encerrado en una realidad feroz y decepcionante, una realidad que ama e intenta comprender, pero que al mismo tiempo le causa dolor, y que enfrenta desde un sentimiento de soledad que no ha buscado, pero se le impone y lo abrumba. Predomina en ellos el uso de la primera persona, adecuada para referir el impacto que la realidad externa ejerce sobre el individuo que la describe y siente. El prologuista acierta señalando que “encontramos su sensibilidad contagiada y herida con el dolor ajeno, se cree escogido para el dolor”, asumiendo así sobre sí mismo los odios y las incomprensiones del mundo. “Me he cargado / la pena sobre mis hombros”. Y todo el paisaje, leído desde esa mirada, se carga de la misma tristeza y desolación. Sin embargo, el poeta sabe que la palabra puede redimir, puede restaurar la esperanza: “Hay que tener una voz / para dialogar con las golondrinas” “Hay que tener una voz / para los niños que desean escuchar un cuento” “Pero lo importante es tener una voz / para decir, para gritar... / para quedarse ronco nombrando AMOR”.

Amor que en la poesía de Lobato —y este es ya un rasgo permanente— se corporiza como un sentimiento que intenta abarcar al mundo, y no precisamente en la carnadura del humano amor de dos personas. Son casi inhallables en los libros del autor veleño los “poemas de amor” en el sentido clásico, los poetas a la amada/o; y quizás por ello llame la atención que en este primer poemario haya una sección específica dedicada a esa temática: “Cinco oraciones de amor”. Sin embargo, ya en estos poemas amatorios, el sentimiento que predomina es melancólico y platónico, con predominio de palabras significativas como “recuerdo”, “ausencia”, “pasado”, “vasto dolor”, que eluden deliberadamente la pasión. Esta ausencia de la temática amorosa en la poesía de Joaquín Lobato merecería un particular análisis, algo que no está en la intención de este trabajo, pero sobre el que llamo la atención a futuros estudiosos. “Mi experiencia me dice que el amor es egoísta —señala al respecto el propio Lobato en la entrevista citada—, se busca a una persona no tanto para compartir como para poseer. A mí eso me parece muy triste”.

Pasan cinco años hasta la publicación de *1ª Antología de Cosas* (1972), publicado en Málaga por Ángel Caffarena, con ilustraciones de Francisco Hernández y prólogo de Antonio Segovia Lobillo; en una edición numerada de 200 ejemplares. Es la última época de su estancia granadina, y Lobato ha bebido incesantemente del contacto con el mundo cultural de la ciudad de la Alhambra y del conocimiento de poetas consagrados y contemporáneos que abren nuevas puertas a su propia voz. En su aspecto estructural, el libro comienza con una larga sección llamada

1. En el año 2011, luego de haber terminado de escribir este estudio sobre la obra de Lobato, el Ayuntamiento de Vélez-Málaga comenzó a cubrir esa deuda, publicando *Aquellos ojos verdes*, un libro en el que Lobato hace especial hincapié en su relación infantil con el cine. El análisis de ese libro no se incluye en este artículo, pero sí se incluirá en su versión definitiva, que es parte del libro *Las letras en la Axarquía*, que estoy terminando de escribir en este momento.

“Poemas de la primera parte”, que antecede a otras de menor extensión: “Poemas de la segunda parte”, “Nanas”, “Dos poemillas al mar” e incluye finalmente un puñado de poemas sueltos individualizados.

Aunque todavía continúa sin definirse el particular uso léxico y métrico que daría —sobre todo a partir de *La careta*— personalidad definitiva a su estilo, se aprecia la intención de avanzar en la búsqueda formal. No es casualidad —aventuramos— que del nombre de su primer libro, “*metrología del sentimiento*” (la metrología sería, semánticamente hablando, una *ciencia de la medición*, de la medida) se pase a un verso casi inicial del nuevo libro que declara “Voy a explicar la *gramática del sentimiento*”. El señalamiento, intencional o no, es explícito: el poeta comienza a percibir, a intuir que la eficacia de la palabra poética no está tanto en la intensidad del significado, sino más bien en la sugerencia inefable del significante.

A pesar de ese vislumbre, probablemente más intelectual que pulsional, el grueso del libro continúa la línea de *Metrología...*, afirmado en una concepción poética que utiliza el lirismo como fundamento, la voz emergida de las profundidades del alma que clama desde su soledad y su desgarramiento para denunciar la crueldad del mundo y acercar la llama de la esperanza, a través de la compasión y el amor: “*mi alma está labrando sus cimientos / en los escombros de mi canto*”. Esta sección incluye —además— una serie de homenajes, principalmente a poetas (Lorca, Hernández, Aleixandre, pero también explícitas menciones a Brecht, Evtuchenko y otros seguramente incorporados recientemente a su parnaso), pero también a protagonistas del momento como Martin Luther King. En la página 42 de esta “Primera Parte”, interrumpe la sucesión de poemas la aparición de un texto en prosa, curiosa interpolación que adelanta algunas tendencias posteriores de su poesía: la recurrencia a escenas directamente tomadas de la vida cotidiana, pero que proyectan desde la mirada del poeta un tono levemente surreal y se transforman hasta rozar lo inquietante.

La “Segunda Parte”, así como las “Nanas”, presentan una vertiente inusual en el poeta de Vélez-Málaga: se trata de una serie de poemas en los que predominan los versos cortos, con entonaciones casi musicales, incluso coqueteando a menudo con la rima, a la manera de pequeñas coplillas con evidente influencia lorquiana. Sin embargo, casi presentando una violenta oposición a esa suerte de “cancionero”, las “Nanas” están encabezadas por un “Poema preliminar” en el que Lobato utiliza por primera vez algunos de los recursos que serán más frecuentes en su poesía madura: un corte radical del ritmo coloquial de los versos, apelando a separarlos palabra a palabra: “*Es / la / hora / de / la / nana*”; y la utilización arbitraria de la posición de los versos en el espacio topográfico del poema. Un criterio que se repite, profundizado, en el segundo de los “Poemillas al mar”. Ambos textos suponen un salto estilístico en el estilo de Joaquín Lobato, que resulta un tanto desintegrado del resto del libro, pero preanuncia —como advertimos antes— uno

de los rasgos más distintivos de su estilo posterior. *Primera Antología de Cosas*, en suma, prolonga la visión poética de un Lobato que ya en su primer libro había dado, al decir de Berjillos, “el primer relámpago de su imaginación, el primer canto sensitivo que ha llenado su alma ante su encuentro con las imperfecciones humanas”; pero adquiere especial significación porque en algunos de sus momentos se pueden advertir las raíces de un giro copernicano en su palabra poética, que se testimoniaría en los tres libros casi simultáneos que le seguirán.

Si hasta *Primera Antología de Cosas* (y no “de las cosas”, como se lo cita reiteradamente) la poesía de Joaquín Lobato denunciaba a un escritor sensible y atento a la profundidad del sentimiento lírico, pero probablemente de estatura poética apenas mediana; es con *Dedicadas formas y contemplaciones* (1975, reeditado en 1996), *Farándula y Epigrama* (1976) y *La careta* (1976, reeditado en 1982), donde se despliega el encuentro con su voz más original y auténtica. Antes que nada, hay que decir que la fecha de publicación no se corresponde con su escritura. Corresponde la escritura de *La careta* a los años 1972 y 1973, en y tras un viaje al norte de África (probablemente, conjeturo, el cumplimiento de su servicio militar obligatorio), según lo atestigua la aclaración que figura bajo el propio título en la portadilla de la edición de 1982, que es la que utilizamos; y por tanto —un análisis textual de los tres libros citados hubiese bastado para corroborarlo— es *La careta* el primero de los tres.

En *La careta* (con los curiosos antecedentes que detectamos en su libro anterior, *Primera antología de cosas*) Joaquín Lobato parece concretar aquella enunciación intelectual que abre su segundo libro, “explicar la gramática de los sentimientos”. Pero para ello, el poeta da un salto radical en el uso del lenguaje. Salto radical que resulta del encuentro afortunado entre una búsqueda intelectual y un hallazgo expresivo, pero que contiene en sí mismo la intención de abjurar racionalmente de sus primeros textos poéticos.

No he encontrado en ninguna parte algún testimonio de que el propio autor haya hecho referencia a esta suerte de “repudio” de su lenguaje poético previo, pero Lobato (como se deja entrever en la referida entrevista que le hicimos con Serralvo) no era afecto a hablar ni explicar sus textos ni sus procedimientos literarios. Sin embargo, la radical ruptura expresiva que se produce a partir de *La careta* se adivina claramente deliberada: del lirismo de un alma atormentada por el enfrentamiento entre el mundo y su propio ser, volcado en versos que refuerzan la coloquialidad, la superposición entre el mensaje y su vehículo expresivo, la búsqueda de inmediata identificación por parte del lector; la poesía de Lobato pasa casi de repente a un lenguaje despojado, conformado apenas por las palabras precisas para narrar un mundo que sigue estando fuera pero al que él puede ver como un extraño, sin quejidos existenciales ni lirismo subjetivo, palabras que no duda en desgajar en fragmentos de significación, para recomponer con ellos el relato de un mundo reinventado y en reinvención constante por la

mirada del poeta. De la mirada del adolescente —soledad, dolor y lamento— a la del niño —representación y juego—.

Juego, precisamente. Juego en el significado y en el significante. Juego intencionado, que es explícita ruptura de los ritmos poéticos tradicionales, esos que enseguida nos “suenan a poesía” según una concepción pacata y escolar (los amados endecasílabos de tanto poeta de todo pelaje, por ejemplo). Además de la frecuente desaparición de las mayúsculas al comienzo de frases, la ausencia de puntuación, o la creación de cierta densidad de significado suprimiendo artículos o nexos entre palabras (recursos de todos modos muy habituales en la vanguardia de todo el siglo XX), uno de los recursos más característicos de esta etapa de primera madurez de la poesía de Joaquín Lobato, es el corte de las enunciaciones en versos que llegan a menudo a contener una sola palabra, e incluso sólo sílabas utilizadas como encabalgamientos.

*Y ahora he-
mos
ara-
ñado
nuestra careta.*

El objetivo de este procedimiento singular es, a mi entender, cortar deliberadamente el ritmo coloquial de la frase: de este modo, cada enunciado queda descompuesto en una suma de imágenes significantes (incluso los artículos, sometidos a esa función deconstructiva, adquieren peso propio) revelando cómo el lenguaje no está compuesto sólo de oraciones sino que cada uno de sus componentes desagregados tiene —además— su propio fragmento de significación y —sobre todo— de sugerencia. Ello, sin apelar al recurso habitual en las vanguardias herederas del surrealismo, de agrupar palabras sin conexiones entre sí buscando la aparición de sugerencias herméticas que sólo estallan en el interior de cada lector individual: por el contrario, cada palabra o fragmento de palabra que Lobato individualiza en un verso, si contiene su propio valor sugerente o significativo, duplica al mismo tiempo su función al ser articulada con las que la rodean en una nueva imagen, que es y no es la del fragmento individual. Lobato juega con las palabras, y de ese juego las palabras adquieren nuevas funciones.

Juego, por otra parte, que se revela en la mirada del poeta sobre la realidad circundante. Enrique Molina Campos lo expresa brillantemente: “Tú, tan serio, transmutas y transfiguras, con toda seriedad, la realidad común y corriente, la mostrenca realidad de los adultos; pero —y en ello está el juego— transmutándote y transfigurándote tú mismo y componiendo contigo y con lo *demás* una entera realidad *otra*. (...) Ahora bien, por curioso y comunicativo además, haces de tu vida y tu juego, de tus versos, una fiesta ruidosa a la que es confortante asistir. Y así como otros niños juegan a la pelota en el salón de recibir, bajo la gran lámpara y entre frágiles figulinas, tú, correteando por el verso —apostento de tantas solem-



nidades— chutas contra la pacatería, contra la retórica, contra el arte poética de la academia —real o republicana—.” (Prólogo a *La careta*).

Es esta ruptura, provocadora y audaz, la que da soporte significativo a una mirada sobre “lo demás” —como lo llama Molina Campos— que parece inocente —como ese patético y al mismo tiempo entrañable Grundo— pero contiene en su interior una voluntad poderosa de denuncia y crítica sobre los aspectos más deleznable de lo socialmente aceptado; “conciencia de la historia”, como asegura Fidel Villar Ribot.

*paticojos caricaturas bichos
imbéciles sacrificados fantoches
y la bufonada de curianas
carnaval de zambos*

*ilustres harapientos alzan
estandartes meciendo el viento
borlas y flecos de oro*

*la sonrisa más tarde la carcajada
luego el desprecio y los pétalos
en las manos de Grundo ausente
que dibuja nuestros perfiles de idiotas*

Margarita Caffarena y Álvaro Salvador, en un texto de 1979, aciertan en una caracterización que adjudican al conjunto de la obra de Lobato, pero que a mi entender se despliega conscientemente recién a partir de *La careta*: su temática central —dicen los autores mencionados— “se presenta como la subversión de los ideologismos andaluces”, como una concentración de las “contradicciones presentes” en la

imagen de una Andalucía tópica. ¿Cuál es la “realidad material del tópico”? se plantearía el poeta, y para denunciarla y ponerla en evidencia se vale de una estructura limítrofe con lo teatral, en la que se renuncia a la expresión del lirismo individual para plasmar retratos sociales distorsionados por un espejo cuya carga de ironía los rescata de la ferocidad.

*los tuertos,
los pordioseros
el bufón
van
en
procesión*

*(desangran las
miradas
de los pordioseros...
¡qué amarga
la expresión
del
bufón!)*

*los enanitos
el chimpancé
y el tamborilero*

el desfile

*una
larga
fila
de
titiriteros*

Un objetivo que continúa definiéndose cada vez con mayor claridad en el breve *Farándula y epigrama* (1976), perfectamente descrito por Villar Ribot en un artículo de 1977 del diario “Sur” de Málaga: “Un escenario sancionado siempre por lo grotesco, en donde enmascarados actores —vedettes, nobles, payasos callejeros, etc— titulan sus atribuciones con la manumisión de su incongruencia, quedando todo impregnado por un aire de falsedad que delata la dominante situación del sarcasmo”.

*Esta
murga
de reputados
fantoques
enmascarados y obscenos
verdaderas
filarias conjuntivas
del sustento (postizas
dentaduras en sus
tan
elegantes
sonrisas)
maridos ellos todos muy buenos
de
generosas damas
entregadas
a la devoción y al respeto*

De esta etapa particularmente fructífera de la creación poética de Joaquín Lobato es también *Dedicadas formas y contemplaciones (Poemas a la pintura contemporánea)*. El libro, que en su primera edición comprendía 29 poemas dedicados a otros tantos pintores universales, y agrega en la de 1996 nueve más, referidos esta vez a pintores malagueños contemporáneos, es al mismo tiempo un homenaje y una nueva mirada sobre cada uno de ellos. Aunque moderando en parte los ademanes más rupturistas de su estructura poética, Lobato apela al mismo lenguaje desagregado que desde *La careta* es su señal de identidad para hacernos vivenciar las sensaciones producidas por la obra de sus plásticos preferidos, no como meras descripciones ni mucho menos como efusiones anímicas subjetivas, sino utilizando la palabra para recrear atmósferas y sugerencias que emanan de la propia pintura. Sugerencias que pueden ir desde el “antiguo París de humeante / atmósfera esperpéntica de / mujeres fetiches de altos / cocos ligeramente / despeinados” de un figurativo Toulouse Lautrec; hasta la “desdoblada / sinalefa modela un / etnografismo Rayas / que / graban materia y concepto”, del abstracto Tapies.

“Lobato —como ha dicho Mari Carmen de Celis (*La Estafeta Literaria*, 1975)— trata una materia ya ordenada, dispuesta para el último fin, cubierta con el polvo de los signos que hay que separar para después convertirlos en una nueva estructura”. Una “materia ya ordenada”, al parecer fijada para siempre como lo es un cuadro (o una fotografía), pero que la mirada del poeta no cristaliza sino por el contrario, descompone y convierte en la clave de su poesía: una representación.

En 1977, Joaquín Lobato gana el Premio García Lorca de Teatro de la Universidad de Granada con su obrilla *Jácara de los Zarramplines*, subtitulada “Florilegio en dos actos”. En la *Jácara...*, el poeta alcanza la máxima expresividad de su mensaje sobre la sociedad, a través de un vertiginoso vodevil en el que mediante una representación que algún crítico ha caracterizado (creo que acertadamente) como “superación del esperpento valleinclanesco”, realiza una feroz pero al mismo tiempo lúdica caracterización paródica de un momento tan particular de la vida española (piénsese que estamos recién en los inicios de la transición). La *Jácara...* representa la conjunción de los principales elementos de la poética lobatiana en los momentos de su máxima originalidad: reunión dislocada pero al mismo tiempo coherente de géneros populares como la copla, la revista y el sainete, puestos al servicio de la crítica de una sociedad clasista y moralista que se resiste a ser desplazada por la fuerza de la alegría y el desparpajo que brota del pueblo; una mirada que capta de manera superpuesta muy diferentes matices y en lugar de ceder a la tentación de organizarlos en una narratividad convencional, opta por dejarlos fluir con la libertad y falta de concierto —y de prejuicio— con que suele presentarse la realidad; y una gramática del diálogo que fracciona las oraciones y los enunciados cargando el texto de nuevas

significaciones. Pero no sólo de estos elementos de la cultura popular se nutre la obra teatral del poeta veleño: en una incursión que enriquece y al mismo tiempo rompe el populismo habitual del género sainetero, entran en el mismo nivel del diálogo y la representación versos de los más clásicos españoles (sin contar con parlamentos que podrían escindir de la obra y constituirse en verdaderos poemas en la mejor línea de sus propios libros anteriores). Así, “La Zarcamora”, “Carmen de España” o “Tani” conviven en perfecta armonía teatral con fragmentos de Quevedo, Espronceda, Fernández de Moratín y otros, o con las referencias a la *Carmen* de Merimeé y Bizet. Como en el “Testamento” de su libro *Infártico*, el autor guarda en su cajita “un / retrato / del / Arcipreste de Hita / un / recuerdo / envuelto / en / papel de chocolatina / dos versos copiados / de / Quevedo / el / ojo / roto / de / un / muñeco / viejo / y / los músculos de Popeye”. Una amalgama que convierte a la *Jácara...*, más que en una obra teatral, en un poema representado, o mejor dicho, en un nuevo género donde teatro, poesía, música popular y plástica se conjuntan.

Este planteamiento estilístico se reitera en *Moussel de fresa*, escrita en 1979 y que permanece inédita, al menos en lo que se ha dado a conocer de la misma, la Escena I del Primer Acto, publicada en un libro de homenaje al autor editado en 1999 por el Ayuntamiento de Vélez-Málaga.

Tras este fecundísimo período en el que el poeta veleño encuentra su voz más auténtica y personal, pasa un tiempo considerable hasta su siguiente publicación, *Infártico* (Excma. Diputación Provincial de Granada, 1982). *Infártico* es un libro que pareciera haber sido escrito en dos momentos diferentes del desarrollo de la personalidad poética del autor. Mientras la tercera parte, titulada “Estuche y alcanfor”, responde con mucha aproximación a sus libros inmediatamente previos, la primera y segunda sección, “Primeras autobiografías” e “Infártico”, recuperan una mirada que vuelve al yo interior del poeta como testigo que se hace presente y revela sus sentimientos frente al mundo que describe. Aunque Lobato ya ha incorporado la superposición de imágenes, los cortes arbitrarios del verso y otros procedimientos de los que hemos hablado, como una característica identificatoria de su lenguaje, lo cierto es que en más de uno de los poemas de la sección que lleva precisamente el mismo título que el libro, sus recursos estilísticos parecieran retroceder hacia el encuentro de sus dos primeros poemarios. Si “Primeras autobiografías” —como su nombre lo indica— retoma la primera persona como hilo conductor del discurso, continúa sin embargo extrayendo su fuerza de la ruptura de la lógica oracional coloquial en la conformación de sus enunciaciones. Pero en “Infártico” este recurso cede frecuentemente al retorno de una gramática oracional tradicional, en particular en poemas como “No puedo / con este fusil que se crece / en mi pecho”, “Y cayeron en mis manos las acacias”, o “Me retengo. No me quedo. Me fugo”, en los que recae en una retórica que parecía ampliamente superada:

*Sostengo mi condición de mar
y pongo voz de monte en mi palabra.*

ó

*Porque traigo desengañada la respuesta
me atraviesa la memoria aquel
peregrino de parábolas que yo
esperaba fatigándome la espera.*

Será por eso que el propio poeta admite en uno de sus versos

Pero me contradigo a cada instante

En *Infártico*, Joaquín Lobato interroga directamente a su pasado y quizás por ello, si su manera de mirar se caracterizaba por hacer nacer *sensaciones* de las propias imágenes significadas a través del lenguaje, esta vez no puede eludir la expresión de *sentimientos* que brotan en su propia voz. Si las pinturas verbales de *La careta* o *Farándula...* reinventaban una realidad para denunciarla y caricaturizarla al mismo tiempo, en el grueso de los poemas de este nuevo libro se palpa el desengaño y una cierta sensación de derrota frente a la hipocresía y los lenguajes esclerotizados de la sociedad. Digamos, un *estado de ánimo*.

DIGO

*de nada me sirven
los sermones ahora
que
(derrotada mi canción)
tengo derecho a NO convencerme
de tanta falsa palabra de
mucho fango y maquillaje*

Aunque él mismo parece —contradictoriamente— reafirmarse en sus búsquedas formales, ligándolas directamente a su búsqueda metafísica, cuando insiste —muy vallejianamente— en que

*Me alejo de los niños y de las flores
(enramando la derrota y su resuello)
marchándome hacia otras gramáticas
escarpadas y oscuras*

El juego del significante y la dictadura del significado ¿no es acaso una de las batallas más tormentosas que tiene que librar todo poeta? Una batalla que frecuentemente se disuelve en ese gesto final, que lleva en su peso el signo de la muerte:

*El silencio no engaña. El
silencio es una respuesta
honda, demasiado
exacta. Por eso
sabe la postura
que
toman los muertos.*

Hay que destacar que es precisamente en *Infártico* donde comienza a hacerse presente de manera acentuada otra de las recurrencias predilectas de Lobato: la incorporación a sus imágenes poéticas de elementos de la cultura popular: jugadores de fútbol, personajes de tebeo, estrellas cinematográficas, todo un nuevo horizonte sobre cuyas implicaciones hablaremos específicamente más adelante. Todo ello, en una fecunda superposición con sus admiraciones artísticas de siempre: sus poetas y pintores favoritos.

El libro finaliza —precisamente— con tres “Conmemoraciones” dedicadas a César Vallejo, Antonio Machado y León Felipe. ¿Una auténtica declaración de intenciones?

Poema del Sur, su libro inmediato, es de 1984. Lobato retorna decididamente a su lenguaje más característico: las frases se desmoronan lentamente, palabra a palabra y hasta en sílabas encabalgadas, logrando generar un ritmo demorado y mágico que transmite la sensación de un conjuro. La primera persona se oculta pudorosa y deja paso a la descripción de tinte teatral consagrada a partir de *La careta*. Pero si



el autor había demolido con sus mordaces figuras de una ritualidad patética la iconografía del tópico andaluz, es en este poemario donde intenta reconstruir la idea de una Andalucía a la que ha caricaturizado pero no por despecho sino por amor a su verdadera esencia. *Poema del sur* es, desde luego, un canto a su Andalucía amada, incluso en algún gesto de apólogo

Salve. Oh Andalucía, mi amor irremediable

Pero la Andalucía de la que habla Lobato no es la de toreros y manolas, la de charanga y pandereta, que tanto mal ha hecho a la realidad profunda de esta tierra, sino una Andalucía que nace en el mito de los viajeros arcaicos, que se sustenta en el estoicismo de un Séneca o el misticismo de un Zurbarán, y se afirma en la luminosidad mediterránea

*Y la luz, todavía sonámbula de oscuridades
extiende racimos imprevistos de resplandores*

El mar, siempre presente, y en los sentidos el paisaje que se encarna en la vivencia sin aditamentos efectistas ni adjetivos sensibleros

*Cabras
con campañillas
olivos
y
montes
arriba.
Una
risa
de
almendro
(ventana)
la
niña
traviesa
(lágrimas)
espinos
traje
de
marinerito.
Huele
a
manzana.*

Es, en suma, una reivindicación de una Andalucía casi sacralizada, mítica y ascética, desnudada de grotescos gestos milagreros, de corajudas heroicidades de sable de latón y de golpes en el pecho. Una Andalucía donde, ahora sí, el poeta es capaz de retomar sin la feroz ironía de poemas anteriores, el paso ancestral de los tronos semanaseros con una mirada diferente, observadora y hasta compasiva, hasta cómplice incluso.

*no pude evitar
la herencia
de
mi bucólica sangre
y
sin
querer
se
durmió
en
la infancia de mis ojos*

Transcurren casi diez años hasta la aparición de un nuevo poemario del autor veleño: *Atardece el mar*, editado por Endimión en Madrid en 1993. Se trata de cuarenta y cuatro poemas cortos (salvo uno ninguno excede los quince versos), en los que el poeta vuelve a retraerse a actitudes menos rupturistas, tanto desde la métrica como desde la temática. Curiosamente, son los primeros poemas del libro los que todavía conservan algo de ese hálito de sus libros anteriores (en particular los que comienzan “*Cuesta arriba blanquísimo...*” y “*Una mañana de hirviente agosto...*”, en el que introduce —como es habitual en la

*Me levantaron
incorporándome de nuevo al lecho
para que aprendiera
que volar tiene sus dificultades.*

Estilísticamente, Lobato vuelve a esa métrica desestructurada que lo caracteriza desde *La careta*, aunque no con la radicalidad de antaño: como si en la etapa final de madurez intentase encontrar una voz definitiva que resuma todos sus intentos hasta entonces. Es difícil aventurar cómo hubiera sido la obra posterior del poeta veleño si la muerte no lo hubiese sorprendido apenas a los sesenta años. No podemos otra cosa que hacer conjeturas sobre ello. Pero lo que no requiere conjeturas sino afirmaciones, es lo que ha dejado a los lectores, y en ello basamos este estudio.

Por fin, en esta breve mirada sobre los libros de Joaquín Lobato, debemos hacer mención a la *Antología Única*, curiosa edición facsimilar editada en enero de 2004 en el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga por encargo del Ayuntamiento de Vélez-Málaga. El volumen es la reproducción facsimilar en tamaño reducido, de una carpeta manuscrita y con dibujos, en papel canson de 180 gs en tamaño A3, donada por el autor al Ayuntamiento tras un homenaje realizado en 1999. Son veinticinco poemas y tres dibujos, al cabo de los cuales Lobato apunta: “Terminada en la madrugada del día 19 de noviembre del año 2000. Llueve y hay tormenta y no me duele el brazo. DEO GRATIAS”. El grueso de los poemas son de sus tres últimos libros para ese entonces: *Infártico*, *Poemas del Sur* y *Atardece el mar*. Resulta interesante, al margen de las consideraciones y las elecciones que cada uno de sus lectores o críticos hagamos de su obra poética, tomar en cuenta cuáles son los textos que el propio autor considera su propia *Antología*.

Un análisis general de la obra poética de Joaquín Lobato exigiría mucho más espacio y dedicación que la que se pretende en este artículo, y comprendería también inevitablemente relacionarla meticolosamente con su otra gran pasión artística, la pintura. No obstante, y sin tan ambiciosas intenciones, intentaremos al menos fijar —en nuestro juicio— los elementos centrales que la caracterizan.

La temática de Joaquín es amplia y variable según las épocas, pero en ella se refleja siempre la mirada de un ser desarraigado de las convenciones, pero al mismo tiempo pendiente de la búsqueda de un espacio de pertenencia: el poeta reclama para sí su identificación andaluza, pero reniega de los tópicos que convierten al andalucismo en un cliché; descrea de las pomposas ideologías y los escalafones sociales, pero quiere encontrar, a través del despliegue del amor, su sitio entre quienes lo rodean; conoce que su camino está atravesado por el sufrimiento y la muerte, pero canta a la vida y la alegría.

Para ello, elige la mirada del niño que contempla perplejo el mundo de los mayores, con colorido detenimiento y sin prejuicio previo, para reinventarlo en su propio juego. Ese juego que, como afirma Enrique Molina Campos, “es una magia trascendente,

una aventura transindividualizadora, por la vía natural de la imaginación”, reproduce a su manera el mundo real tomando al mismo tiempo distancia de sus convenciones, y logra así desenmascararlo. Como es mirada desplegada en juego, no es extraño que lo más significativo de su obra asuma aires de teatrillo, entre las marionetas de Maese Pedro y el sainete, con la mediación indudable del esperpento valleinclinés. En rigor, libros como *La careta* o *Farándula y epigrama*, parecen ser acotaciones, estudios de personajes, bocetos tal vez, de sus singulares obrillas teatrales.

El recurso a la memoria no es simple introspección que busca secretos interiores, sino que sirve para retratar un mundo poblado de Grundos, Teodomiro, beatas, sables de latón, caballeros de ridículo pundonor y severos empaques: la patética y oscura realidad de la Andalucía “de charanga y pandeleta”, vista desde la fantasía de las películas del Principal Cinema. “La festividad de la representación, la procacidad en ocasiones, el relamido populismo oficial y la convencida mentira dirigida al pueblo, salen a relucir en la farándula cotidiana como el único vuelo de pudicia de una sociedad desgraciadamente viva todavía en la que se desarrolló la formación del poeta”, asegura Fidel Villar Robot. Por eso, su recurrencia constante a personajes y elementos de la cultura popular: los programas de radio, la copla, el cabaret, los futbolistas sacralizados en los cromos, el circo, los discos de baquelita y sobre todo, el cine. (Un excelente estudio sobre este aspecto de la obra de nuestro poeta se encuentra en Jesús Tenllado, “Cine e infancia en la poesía de Joaquín Lobato”, *Ballix* nº 2). El cine, que afirma el propio autor, fue para su generación “una auténtica educación sentimental”. Pero esta fuerte impregnación del cine en la obra artística —un fenómeno común a toda una época y por lo tanto a muchísimos artistas— en la de Joaquín Lobato tiene otra vuelta de tuerca:

*Acostumbro
a
retrocederme
las
edades a cuando
jugaba
a echar películas.
Un rincón un
cuarto tres
coches de lata
desportillada Toda
una
alacena
para mis
cascarrias
Y pintaba prospectos E
inventaba
los personajes
para mis funciones: el prestidigitador
el malabarista el valiente
domador (...)*

En efecto, no sólo se trata de la influencia temática del cine romántico y aventurero de aquellos tiempos, sino que Joaquín *juega* a hacer sus propias películas, con cartelería incluida. El aire de libertad y trasgresión propio de las películas —sobre todo contrastado con la sociedad pacata y represiva de la posguerra franquista, que a muchas les agregaba la sublime tentación de la prohibición por debajo de determinadas edades— provoca en el niño el impulso de crear su propio mundo, donde la fantasía se trenza y toma forma referenciando a la opresiva realidad. Retrato de un mundo hipócrita o inocente, escindido entre la fantasía y la beatería.

Encarnación (la que viste siempre de azul marino) todas las tardes escucha discos dedicados por la radio. La novela de las cinco menos cuarto. Hace pañitos. A las siete se marcha al Rosario y a la Salve de la Virgen. Muchas veces me llama (cuando paso por la puerta de su casa). Me ofrece una silla y me siento un rato al sol. Encarnación me cuenta los pretendientes que tuvo y las películas de Libertad Lamarque. Después. A las siete. Encarnación se pone su traje amargo de azulmarino y se marcha al Rosario.

La realidad andaluza de provincias —de su Vélez-Málaga—, es reconstruida así en un tono diametralmente alejado de los tópicos, denunciando desde la pureza del juego y la distancia irónica del vodeville, la ficción de un mundo injusto y opresivo, en el que a través de las grietas atinan a atisbarse sus verdaderos valores. Y en ese gusto infantil por el juego y la ficción teatral o cinematográfica, se incluye también ese otro gran juego y ficción que es la liturgia religiosa, con sus altares ornados, sus misas llenas de boato y ceremonial y sus tronos y rutinas de Semana Santa. Una teatralidad fastuosa que atrae y repele a Joaquín al mismo tiempo, y que intenta apartar para poder encontrar el verdadero rostro de Dios, que juega a las escondidas.

Y por fin, destacar la permanente lucha interior —reflejada claramente a lo largo de su obra— entre su conciencia de “soledad intelectual”, de saberse diferente en una sociedad mediocre y aborregada por las convenciones; y su ansiedad de reconocimiento —no por la vía de la fama, sino por la del afecto— por parte de esa misma sociedad, lo que implica una fortísima necesidad de arraigo. Quizás Joaquín Lobato podría decir de su Vélez-Málaga lo que Jorge Luis Borges de su Buenos Aires en aquel memorable poema: “*No nos une el amor, sino el espanto: / será por eso que la quiero tanto*”.

Valga como claro ejemplo de esto último, el gesto poético escenificado en ocasión de su nombramiento como Hijo Predilecto de la Ciudad, apenas alrededor de un año antes de su fallecimiento. En el año 1982, en *Infártico*, recordaba que

Atiendo
 si
 dicen
 mi nombre
 las
 anémonas. O
 cuando
 llaman
 a mi puerta
 las palomas.
 Me hago el
 tonto
 cuando los muy
 serios
 señores
 de rabiosas corbatas y
 espantosas
 calvas
 me
 señalan.

En el año 2004, veintidós años más tarde, y ante centenares de serios y conmovidos señores y señoras, muchos ellos de corbatas y calvas relucientes, Joaquín aceptaba el homenaje tardío de sus vecinos presididos por las más altas autoridades, entregando una versión modificada de aquellos versos:

Atiendo
 si
 dicen
 mi nombre
 las
 anémonas. O
 cuando
 llaman
 a mi puerta
 las palomas.
 Pero
 desde ahora
 me encontraréis. Seguro
 que me encontraréis
 siempre.