

EL DESEO DE “LAS OTRAS” ARTES EN LA POESÍA DE ANTONIO CARVAJAL. LA COLABORACIÓN ENTRE LOS ARTISTAS

Domingo Sánchez-Mesa Martínez
Universidad Carlos III

Llueve menudamente en la arboleda
y el rumor minucioso de las hojas
suenan a niña sin peso que se acerca
pisando rosas.¹

Antonio Carvajal

1. Introducción

En la vieja tradición de relaciones entre las “artes hermanas”, la poesía, en su intento por acceder al “otro lado” de las posibilidades artísticas de representación (y de recreación) de la realidad, por poner un pie en ese otro territorio de la mimesis que desea pero cuya entrada le está, en principio, vedada, puede saciar dicho afán *nombrando a la pintura*². El caso de la poesía de Antonio Carvajal es sobresaliente en la presentación de esa tensión o esfuerzo por hollar la frontera de lo visual a partir de la materia verbal del verso y la palabra. Esta indagación en los límites de la poesía debería vincularse con su otra cara en el juego de relaciones intermediales afrontado por el autor de *Serenata y navaja* o *Testimonio de invierno*; me refiero a la muy rica y consciente presencia de la música en su concepción y práctica poética. Así lo han señalado sagazmente desde críticos literarios como Antonio Prat (1977, 1983) a musicólogos como Antonio Gallego (2004). Sin embargo, nuestro propósito en este caso se centrará en la reflexión sobre las relaciones entre poesía y pintura en la obra de Carvajal, con especial atención al caso de la colaboración con pintores que ha venido practicando con bastante frecuencia³.

1.- Primera estrofa del poema “MENINA: Crianza do sexo femenino”, en el catálogo de la exposición “Pinturas” de Concha Galdón (Granada, Galería Jesús Puerto, noviembre 1992).

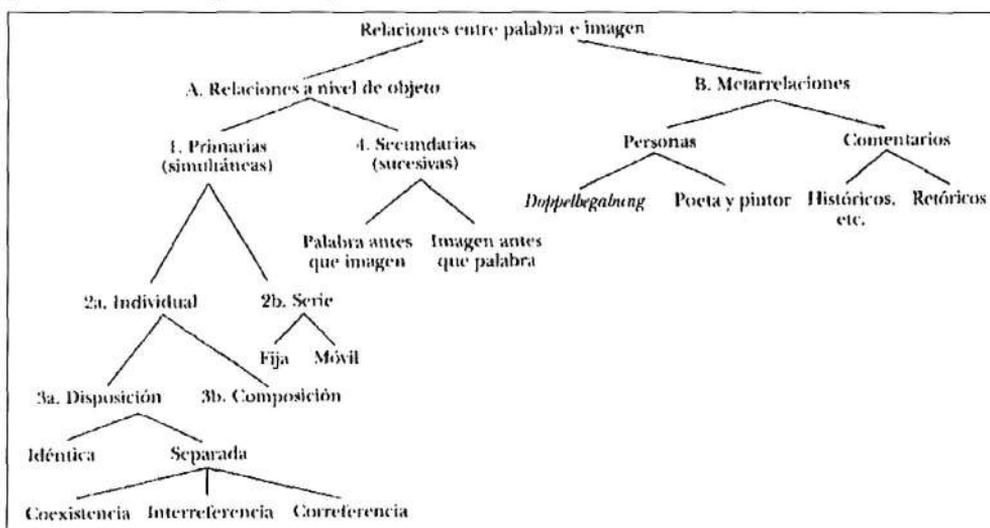
2.- Presentaciones y síntesis recomendables de los hitos de esta tradición pueden hallarse en A. García Berrio y T. Hernández (1988), “*Ut poesis pictura*” *Poética del arte visual*, Barcelona, Tecnos; C. Corbacho Cortés (1998), *Literatura y Arte: El tópico del “Ut pictura poesis”*, Cáceres, Universidad de Extremadura; W. Steiner (1982), “The Painting-Literature-Analogy” [traducido en Monegal, ed. 2000a, págs. 25-49], y H. Markiewicz (1996), “«Ut pictura poesis»: Historia del topos y del problema” [traducido en Monegal, ed. 2000a, págs. 51-86].

3.- Vinculada a este interés en la imagen pictórica habría que considerar también la relación de Carvajal con la fotografía, sobre todo en las colaboraciones con Francisco Fernández, como por ejemplo, en su texto “Introducción a las fotografías”, en Rafael Moneo y Fco. Fernández (2001) *El Carmen Rodríguez-Acosta*. Granada, Carmen R. A. págs. 95-97

EL DESEO DE “LAS OTRAS” ARTES EN LA POESÍA DE ANTONIO CARVAJAL

La primera consideración que estamos obligados a plantear aquí, ya enunciada por uno de sus antólogos más perspicaces, Antonio Chicharro (1999), es que los no pocos poemas del granadino Antonio Carvajal sobre o a propósito de obras de arte plásticas, recogidos en buena medida en *Raso, Milena y Perla* (1996) y, a su vez, representados en la antología del propio Chicharro, *De una perdida estrella* (Carvajal 1999), están lejos de ser meros trasuntos verbales de un referente tridimensional, visual o, en el caso de la música, de una composición o ejecución determinada en un escenario concreto. Antes bien, estos poemas de Carvajal intentan “crear” una imagen de los objetos artísticos que pueden haber estimulado la imaginación del escritor y constituyen su referente extrínseco. Esa creación, como afirma Rafael Juárez, implica haber “mirado” y no simplemente “visto” esos cuadros, esculturas o edificios, lo que nos habla de una selección de elementos que pasan a formar parte de la composición, de sus componentes significantes, estructura que dispara las posibilidades de esa imagen en la recepción de los lectores, quienes no tienen por qué conocer el supuesto motivo “original” de la creación poética de la que depende la imagen para verse implicados en la realidad misma del poema (Juárez 1992: 56).

A pesar del carácter provisional y, en algún momento, algo confuso en la aplicación de criterios gramaticales y pragmáticos, la clasificación de las relaciones entre la imagen y la palabra en las prácticas artísticas propuesta por Arón Kibédi Varga puede servirnos de plataforma teórica inicial para ubicar el caso que nos ocupa (1989: 113).



[Fig. 1: esquema de Kibédi Varga]

Kibédi Varga distingue entre las relaciones a nivel del objeto o artefacto y aquellas otras que se producen en un nivel contextual o meta-discursivo. En las primeras, se distingue además si imagen y palabra se presentan de forma simultánea (libros ilustrados, poemas visuales, carteles, fotonovelas, cómics, etc.) o sucesiva (écfrasis, interpretaciones pictóricas de ciclos literarios, adaptaciones fílmicas, novelizaciones, etc.), si constituyen una unidad (emblema, cartel) o forman parte de una serie (cómic) que, a su vez, puede ser fija o móvil (film). Dentro de esta primera rama de relaciones, marcada por la simultaneidad, se precisa además si la *imagentexto*⁴ se presenta bajo

4.- Utilizo aquí el concepto en uno de los sentidos que precisa el teórico norteamericano William J. T. Mitchell: «El término “imagentexto” indicará obras (o conceptos) compuestas o sintéticas que combinan la imagen y el texto» (Mitchell 1994: 89; trad. en Monegal, ed. 2000a: 230).

una relación de copresencia e identidad (caligramas, escrituras caligráficas) o bien si este híbrido marca una separación entre imagen y palabra, bien sea en régimen de coexistencia (imágenes publicitarias donde la palabra está enmarcada por la imagen), interreferencia (emblemas, libros ilustrados) o correferencia (publicidad verbal y visual o textos plásticos y verbales simultáneos en el tiempo pero separados en el espacio y en la percepción del receptor).

Son varios los niveles de esta clasificación que podríamos interesarnos al analizar la poesía de Carvajal. No obstante, nuestro objetivo nos lleva a centrarnos en la segunda gran rama de ese esquema arborescente, la de las relaciones contextuales y, particularmente, la representada por las colaboraciones entre los artistas.

En efecto, para comprender mejor la poesía de Carvajal no es secundaria ni mucho menos esta incesante y antigua costumbre de “prestar” sus poemas a los catálogos y publicaciones correspondientes a la obra plástica o gráfica de pintores, de tratar de “darles voz”, o de buscar una “extensión” del espacio comunicativo del poema en la obra plástica del pintor amigo. El componente de amistad, tan determinante siempre y especialmente fructífero en la poesía y las artes del siglo XX –recordemos el caso más célebre de la “rueda” de Lorca, Dalí y Buñuel–, funciona como un factor estimulador en este tipo de relaciones “contextuales” que, como veremos, tienen sus consecuencias en el interior mismo de la pieza de arte verbal.

En paralelo a dicha clave, hay otro aspecto igualmente fundamental desde el que puede ensayarse otra explicación de la impronta de lo visual en la poesía de Carvajal, y de su asunción del trabajo en colaboración con los artistas plásticos como parte plenamente integrada de su propio quehacer poético. La poesía de Carvajal, quien no por casualidad se muestra bastante refractario a “explicarse” discursiva o teóricamente acerca de su quehacer poético, no es ajena al tono metarreflexivo de buena parte de la poesía de la segunda mitad del siglo XX. El comentario metapoético se sirve a menudo de la referencia a la pintura para poner en cuestión las teorías al uso sobre la representación de lo real. De este modo, como ha estudiado con lucidez Wendy Steiner, se ponen a prueba las capacidades y limitaciones de cada arte en su pretensión de verdad al mismo tiempo que se desvelan los principios poéticos dominantes en cada momento (Steiner 1982: 18). Una vez más comprobamos que este territorio fronterizo entre las artes es una plataforma privilegiada para inquirir sobre el tipo de relación que guarda el poema con la realidad, no como mero reflejo de distintas instancias de la misma sino también, en balanceo de ida y vuelta, como creación de la misma.

2. La invocación de la pintura en *Raso, Milena y Perla* (1996).

Antonio Carvajal trabaja de forma acumulativa sobre unas constantes poéticas que le permiten construir sus libros con materiales escritos en distintos momentos, a veces con intervalos grandes de tiempo entre unos y otros. En este caso, nos hallamos ante un libro de génesis muy particular e interesante puesto que, no siendo un *libro de encargo*, es el resultado de la reunión de una serie de encargos que recibe el poeta como consecuencia de su intensa relación con artistas que desarrollan su actividad en el terreno de la plástica o de la música. A menudo funciona en la génesis de estos encargos el *trueque* o intercambio entre el poeta y el pintor, o el escultor: poemas por dibujos, un retrato en barro a cambio de versos, la ilustración de un programa musical a cambio de música para unos versos... De forma que nos encontramos ante una serie de poemas *trasterrados*, unos poemas cuyo soporte ha mudado al pasar a formar parte del libro titulado *Raso, Milena y Perla*, un “receptáculo-libro” en el que, de algún modo, son recontextualizados. Dicho transvase se ha producido desde catálogos de exposiciones, recopilaciones de grabados o serigrafías, algún programa de concierto, libros de fotografía e incluso desde las salas donde se exponen los cuadros o, en algún caso, desde los mismos lienzos. Esta particular motivación de los poemas que componen *Raso, Milena y Perla* coloca al poeta en una situación especial, al publicar un libro de poemas que adquiere la entidad de un objeto literario, integrado por unas piezas donde su textualidad verbal se ve privada del contacto con las imágenes con las que dialogaba en su

origen. Pasan así estos poemas de guardar una relación de interreferencia con las pinturas –según la tipología de Kibédi Varga– a ser recibidas por el lector a modo de éfrasis –relación sucesiva entre imagen y palabra–.

Sabemos bien cómo los teóricos del humanismo renacentista se sirvieron del *ut pictura poesis* horaciano para dignificar el valor del oficio pictórico por su paralelismo con el arte más excelso de la poesía. Antonio Carvajal, considerado el mejor orfebre –u obrero, como prefiere él traducir el término *fabro*– de la poesía contemporánea española, apela a la pintura seguramente para enfatizar este carácter técnico, manual, obrador de la creación poética, normalmente vinculada tan sólo con esferas más abstractas y elevadas de la espiritualidad artística.

La tradición en la que entronca este intento de correspondencia entre las artes en Carvajal, aunque ha sido puesta normalmente en relación con la estirpe clásica o barroca de su poesía, se explica mejor en el seno de la moderna aspiración de conexión entre las artes que tomaba cuerpo ya en la poesía de Baudelaire y que habría de explotar en el período de las vanguardias históricas. En efecto, del mismo modo que Lorca, Dalí y Buñuel estaban convencidos de que lo que ellos hacían, practicando artes diferentes, era fundamentalmente "poesía", así creo que es posible identificar en la poética carvajaliana una concepción interartística o intermedial de la poesía, sobre la base de la "construcción" del hecho poético, del "misterio" y del poder asociativo de la imagen poética o de la metáfora. La "construcción" del hecho poético en la poesía simbolista, tan lúcidamente teorizado por Paul Valéry, autor relevante para entender la propuesta de Carvajal, confirma la trayectoria hacia una profundización en el sentido auto-referencial e intransitivo del símbolo. La actividad poética, trabajo intelectual, es una cuestión, ante todo, de lenguaje. Las alusiones al modelo de la música permitirán a Valéry ensayar una fuga a la maldición semiótica de la palabra, al desequilibrio entre forma y fondo que angustiaba a Mallarmé y, a través de la metáfora del péndulo, situar lo poético en el intervalo entre el sentido y el sonido: «Entre la Voz y el Pensamiento, entre el Pensamiento y la Voz, entre la Presencia y la Ausencia, oscila el péndulo poético» (Valéry 1957: 95). El valor del poema reside en la indisolubilidad entre sonido y sentido, una imbricación que, desde la ideología de la forma pura, resulta imposible, como demuestra la convención de esa relación de una lengua a otra. Y es aquí donde entra en juego el carácter mágico de la poesía, según Valéry, magia que, no obstante, dependerá del trabajo, la reflexión, la selección, la combinación, de «una máquina de producción de estado poético por medio de palabras» (100). No habría que olvidar que Valéry establece esta teoría para afirmar la superioridad del arte de la poesía –«En ningún arte es superior el número de condiciones y funciones independientes a coordinar» (101)–, pero lo más interesante para nosotros es que dicha teoría establece la posibilidad de que el hecho poético pueda convertirse en el común denominador de las artes.

El caso de Antonio Carvajal es particularmente significativo de lo que acabamos de decir por cuanto existen una voluntad y una búsqueda consciente, desde muy temprano, del diálogo con la pintura y con la música, un diálogo basado, insistimos, en el convencimiento del carácter intermedial del hecho poético. De este modo, las dos primeras series de su primer libro publicado, *Tigres en el jardín* (1968), nos señalaban ya claramente la fuente de inspiración icónica de sus versos: "Retablo con imágenes de arcángeles", evocación tal vez lejana de ese despertar de la imaginación y el placer de la contemplación estética en las frecuentes visitas infantiles a la iglesia parroquial de su pueblo, donde la mirada del niño recorrería las imágenes y cuadros de retablos y naves, y "Naturaleza ofrecida", con una serie de poemas a partir de un bodegón con cántaro y membrillo de Bernardo Olmedo. Un poco más tarde, en *Serenata y Navajas* (1973), los tres poemas que abren el libro insisten de modo explícito en esta línea: "Serenata y Navaja [Mozart y Salieri]", "Vista de Badajoz al atardecer (Cuadro de Francisco Pedraja)" e "Imagen fija (Ante mi retrato de barro, hecho por Bernardo Olmedo)" en el que el poeta ya se describe «cnajenado ante mi propia imagen» y donde nos da la clave de qué es lo que va buscando en las artes plásticas, en este caso la escultura, y cuáles son algunas de las ganancias de ese viaje: «En el milagro quieto, / en el pequeño lago / entre los días, reto al rostro vago / del transcurrir, mi rostro ya, sujeto / a la

perenne hermosa tierra, queda / para siempre. / ¡Feliz quien ve su cara / sin máscara! / Conceda / te la existencia clara / verdad, como por ti me la depara» (Carvajal 1983: 80).

Continuando este breve repaso por la producción de Carvajal, con objeto de subrayar la significación que *Raso, Milena y Perla* tiene en ella, podemos recordar la estructura musical de libros como *Casi una fantasía* (1975) (Preludio, Tema, Adagio, Scherzo, Allegro), estructura parcialmente evocada en volúmenes posteriores, como en la segunda parte de *Siesta en el mirador* (1979), titulada *Divertimento*, o los poemas “Oda a la música” (con ecos de Fray Luis de León; dedicado a Juan Alfonso García) y “Naturaleza muerta: 1981” (para Picasso), ambos en *Sol que se alude*, volumen no publicado hasta *Extravagante jerarquía* (1983). El “soneto/trío e impresiones y fuga”, en *De un capricho celeste*, construía igualmente una composición métrica y rítmicamente inspirada en el lenguaje musical sobre un tema gráfico de Fernando Morales. Por otro lado, los magníficos poemas que integran la serie *La presencia lejana*, en *Testimonio de invierno* (1990) son un compendio de la mirada del poeta hacia la ciudad, un poeta que nunca ha acabado de entrar completamente en ella —siempre ha vivido y la ha mirado desde el campo— y que mira y recuerda la Alhambra desde la vega granadina.

El modelo musical marca también la composición de *Raso, Milena y Perla* (estructura de *sonata* en tres movimientos; el segundo abarcaría las dos partes centrales del libro) a modo de políptico en que imágenes evocadoras de los efectos logrados por la línea, el color, la perspectiva, el dibujo, el volumen o la melodía se engarzan con esmero y oficio. En este libro encontramos además una poética que viene a resumir la concepción globalmente estética de la práctica artística que cultiva y defiende su autor. La *cita* y *glosa* iniciales, sobre una cita de Luis Cernuda, son de algún modo el manifiesto poético que da unidad al conjunto y coherencia a la idea de lo poético que apoya la escritura de Carvajal⁴. Hace explícito el poeta su convencimiento de la naturaleza estética de su oficio, del carácter espiritual y patrimonial de lo artístico y nos llama a defenderlo. El Arte es inteligencia en constante escrutinio de las sombras (de ahí el dolor y el drama de la búsqueda) y espíritu combativo contra los enemigos de la belleza. Conocimiento y libertad son los grandes beneficiarios de esta lucha, que encuentran en el Arte un poderoso aliado.

La correspondencia entre las artes y el estudio de las mismas se ha limitado, con demasiada frecuencia, a los aspectos temáticos o directamente referenciales, como en el caso de la éfrasis. No es ésta la preocupación o ambición poética principal de Carvajal, sino más bien ¿cómo producir efectos estéticos similares a partir de discursos de naturaleza semiótica distinta? El poeta ensayará respuestas sirviéndose de las herramientas que la poesía le ofrece como, por ejemplo, cuando decide editar en sucesión dos poemas dedicados a sendos pintores de estilos distintos, uno más informal y sugerente, el otro más racional y constructivo: “Jesús Conde pinta arquitecturas” y “Un clamor sobre el tiempo” (dedicado a Carmelo Trenado). El envite se soluciona en parte por vía de la renuncia en el primer caso al recurso estrófico, lo que permite una discurrir del verso que sugiere el distinto fluir de la mirada al que uno y otro estilo pictórico conducen.

La “Corona de madrigales”, segunda parte de *Raso, Milena y Perla*, además de ofrecernos algunas claves del mecanismo que da origen y moldea al libro, ilustra también, al igual que sucede con “Tema y variaciones” (en la primera parte), una voluntad de reproducir poéticamente el efecto coral de la música polifónica en los juegos y variaciones, que son un eco del fluir variable de las propias imágenes del pensamiento, que a menudo se derraman en cascadas, lejos de la nitidez de la intuición pura y exacta, al modo en que juguetea el piano en el *Clave bien temperado* de Bach. El recurso a la poesía ligada o haikus sufre aquí una transformación interesante, dado que

5.- «Lo que el espíritu del hombre / Ganó para el espíritu del hombre / A través de los siglos, / Es patrimonio nuestro y es herencia / De los hombres futuros. / Al tolerar que nos lo nieguen / Y secuestren, el hombre entonces baja, / ¿ Y cuánto?, en esa escala dura / Que desde el animal llega hasta el hombre».

EL DESEO DE "LAS OTRAS" ARTES EN LA POESÍA DE ANTONIO CARVAJAL

el estatismo y concentración expresiva de las estampas casi impresionistas de los haikus de Pedro Garcíarías se ven dinamizadas por efecto de esta *musicalización* en variaciones de tema amoroso (de ahí su conversión en *madrigales*). Estos poemas se van ligando unos a otros al tiempo que dialogan con los haikus de partida llevando la escritura poética al terreno que interesa al autor, la expresión en y a través de esas estampas, que se personalizan en una gama de asociaciones sutil e inteligentemente trabajada, muy lejos de ese *expresionismo vil* al que hará referencia en "Las flores sobre el muro". En suma estos madrigales hacen derivar a un tipo de poema de evocaciones plásticas, como es el haiku, hacia lo musical. El espesor intermedio del trabajo en el poema se hace aún más evidente cuando el motivo motor inicial de la escritura no son los elementos de la naturaleza seleccionados por los haikus, sino la imagen de los mismos fruto de la selección poética operada por esas mismas *estampas verbales*.

La autopercepción de la práctica poética de Antonio Carvajal se encuentra también, como ejercicio habitual en su poesía, en *Raso, Milena y Perla*. La palabra trabajada, pulida, exacta, engarzada una junto a la otra con el esfuerzo del que sabe que «no es tan sencillo ser sencillo» ("Dos preguntas, una súplica", 1996: 28), es una palabra que admira la capacidad del arte pictórico para fijar lo que fluye y se escapa durante un instante y devolverlo a la corriente del tiempo, para que siga estando sujeto al movimiento (de nuevas miradas, nuevas lecturas), pero ya como objeto conformado, ordenado y devuelto con el tono y el matiz de la mirada del artista, que gana así de paso la *bendición del arte*, premio a un esfuerzo que Carvajal describe matizando con modestia no fingida los términos de la fama que buscaban los poetas humanistas, como sucede en el poema dedicado a Pérez Pineda:

Hoy estás ante mí dándome aquello
que siempre quise hacer y siempre admiro:
Crear un mundo, trasladar el mundo,
y hacer la vida permanente signo.
Línea sola y color, color a solas,
colores entre líneas sorprendidos.
Más durará el dibujo y el poema
que quienes dibujamos o escribimos.

Y ésta es la bendición que en nuestra vida
significa entregarnos a ejercicio
de humildad por la nada que seremos,
de orgullo por lo mucho que ofrecimos.

(Carvajal 1996: 18)

El sentimiento de admiración y sana envidia del yo poético "ante" el trabajo del pintor, que parece marcar cierta distancia entre lo que el poeta siempre quiso hacer y lo que es capaz de hacer el pintor, se convierte de inmediato en un júbilo compartido al describirse la correspondencia entre el efecto del trabajo poético y del pictórico –«Crear un mundo, trasladar el mundo / y hacer la vida permanente signo»–, el uso específico de la materia y los componentes que le son propios –«Línea sola y color, color a solas, / colores entre líneas sorprendidos»– y la perdurabilidad de los resultados –«Más durará el dibujo y el poema...»– entendida como bendición y recompensa por el esfuerzo derrochado.

El tono dominante en *Raso, Milena y Perla* es quizá de mayor contención emocional que en poemarios anteriores. En el dolor no encontramos el desamparo, por ejemplo, de *Miradas sobre el agua* (1993) –no olvidemos que cronológicamente ambos libros prácticamente se solapan–. En

el amor, el tono erótico se encuentra igualmente amortiguado, como sucede en "Canción de Leda" (poema incluido en un catálogo de Francisco Lagares), más cercana de la contención narrativa de Guido Reni que de la voluptuosidad de un Rubens (1996: 45). Dicho tono se hace más concentrado y áspero en el tríptico de jardines poéticos que integran la sección *Las ruinas del aura*, cuyo título vuelve a ser un guiño a la tradición y sus sentidos, en este caso Petrarca y su modelo de pasión amorosa. Hábil e interesante combinación de poemas en prosa con poemas en forma estrófica, que hay que leer también de forma ligada, en ellos la voz del poeta denuncia y se desgarran y llama al abandono del huerto cerrado, vislumbrando el final igualador del rencor, el amor y el terror en esa *yerma grama* que aquí se llama indolencia. El motivo del jardín, que parece evocar de inmediato la huella de la traza de senderos, setos y huertos, juega con la mirada del lector, escandiendo el título de cada poema entre las dos páginas arrojadas –*Jardín romántico*, *Jardín conventual*, *Jardín botánico*–, síntoma por lo demás, de la conciencia del valor espacial de la escritura sobre las páginas del libro.

La coda del libro, movimiento último de esta sonata de luces, colores y formas, son "Las flores sobre el muro", fruto asimismo de un encargo de la pintora Asunción Jódar⁵. Un final en el que el ritmo se acelera y la lectura descende en tono más alegre y jocoso, ajustando por el camino algunas cuentas a esas *plantas trepadoras* que logran asomarse hasta lo alto del muro o a ese *ladrón* que se clava los vidrios ocultos sobre el muro y queda *sangrante y mudo*. Esta permanente instalación en la naturaleza, en el lenguaje de las flores y los árboles, de las luces del ocaso, del transcurrir de las estaciones, de los cantos de los pájaros, el fluir de las corrientes y el rumor de la lluvia, son otro camino para instalarnos en la felicidad (estado natural del hombre para el poeta), en el aroma amistoso de la conversación, en la voluntad por abrazar al lector en una experiencia que no existe sino en tanto que es compartida.

3. El verso en la sala de exposiciones.

Nos ocuparemos ahora de estas relaciones felizmente promiscuas de la poesía de Carvajal, más allá del territorio familiar del libro de poemas. Y lo haremos en el caso de su colaboración en una de las exposiciones de la pintora granadina María Teresa Vivaldi, *Alhambra: estación de las horas* (Granada, Galería Jesús Puerto, 1999). Esta colaboración puede servirnos muy bien para comprender el grado de imbricación que puede alcanzar la palabra poética en el espacio pictórico, por cuanto, más allá del objeto que suele acoger tradicionalmente este diálogo, el catálogo, los versos ocupan directamente el espacio reservado al título en la sala de exposiciones⁶. Con ello el poema, de modo diferente, eso sí, a aquella ocupación del espacio del lienzo que operaba en casos paradigmáticos como los de Miró o Tàpies (Monegal 1998), se desplaza al lugar reservado para la escritura en el entorno de la exhibición, enriqueciéndose al tiempo que complicándose la experiencia de la contemplación del cuadro con la lectura del verso. La pintura, en el momento de establecer una comunicación con el espectador, no teme en este caso la presencia del verbo, como éste no renuncia a su potencial sugeridor ante la vecindad de las imágenes visuales.

Si bien los lienzos expuestos en la galería se correspondían con los doce meses del año, algunos detalles nos llevan a observar que el calendario pictórico se inicia en realidad en septiembre y existe la duda de si hay también un orden escondido para los versos, si juntos pueden formar un poema, del mismo modo que los cuadros juntos integran la serie que da nombre a la exposición. El juego interartístico acaba implicando al mismo diseño del catálogo que, fiel al formato rectangular de las acuarelas de Martín Vivaldi, permite ser desplegado en abanico posibilitando así la lectura superpuesta de las doce líneas de escritura (cada una conteniendo tres versos).

6.- En el catálogo de la exposición "Retratos sobre un fondo de días compartidos", cuadros de A. Jódar, fotografías de F. Fernández y poemas de A. Carvajal (Granada, marzo 1996).

7.- Cabe precisar que la colaboración con M. T. Vivaldi se remonta a no pocos intercambios anteriores: versos para los catálogos, viñetas para la ilustración de los libros del poeta, como son los casos de *Rimas de Santafé* (1990) o *Alma región luciente* (1997).

EL DESEO DE "LAS OTRAS" ARTES EN LA POESÍA DE ANTONIO CARVAJAL

La Alhambra, espacio arquitectónico en que se dan cita muchos de los elementos más esenciales de la imaginería de Carvajal: la arquitectura, la escritura sobre sus muros, las fuentes y el agua, los jardines, etc., vista a través de los ojos de la pintora, es recogida de este modo por el poeta, si unimos los doce versos:

En alta galería, naranjas y granados: Su competencia lícita
A vértigos de estanque, rosas sobre las palmas, palmas en los linderos.
Ah, intimidad encendida: alta defensa y pulpa con repliegues de cuerpos.
A vértigos de palmas, opacidad de estanques, lindes de nieve.
Desazón: Ajimeces. Lleva plomo en las alas
la mensajera del alba.
Fueron labios mordidos, ojos de pocas noches, tardes de ojos y labios.
¡Agua tierna! Los verdes íntimos. Íntimo azul, tan tierno.
Este despliegue del cuerpo, total bandera de limones urgidos.
Si hubiera un Dios azul, qué tronos para sus reverberos.
Ajimeces: canciones, alas, alas levísimas para un jardín de aurora.
A vértigos de palmas, estanques de pudor, silbos de cielo.
Ese cielo que mira como miradas de tierra su mirada en las aguas.

La alusión a elementos figurativos identificables en los cuadros no es el recurso dominante en estos versos-títulos, que obligan al contemplador-lector a buscar correspondencias entre los sentidos imbuidos en y por los paisajes de Vivaldi y los de los versos de Carvajal. El visitante se acerca al título, antes o tal vez después de mirar el cuadro, lo lee y ya su mirada queda complicada con un añadido de sentido que es la interpretación o contrapunto verbal del poeta ante la imagen de los cuadros. En el juego de ida y vuelta, los versos, que han perdido su condición de partes del poema, incluso su propia fisonomía como tales, son salpicados de los colores y atmósferas de los cuadros, se hacen pequeños jirones satélites de las formas y luces diluidas de los cuadros.

4. La colaboración en el libro de artista: *El deseo es un agua* (1998).

Habiendo ya colaborado en no pocas ocasiones con pintores tanto en exposiciones como en libros ilustrados, sin embargo ésta, según confiesa el propio poeta, es la primera ocasión en que Antonio Carvajal experimenta en el espacio mismo de las páginas de un libro con las imágenes pictóricas, en este caso las serigrafías de Antonio Jiménez, escribiendo a propósito o delante de dichas imágenes (abstractas) y disponiendo él mismo la conjunción de la escritura (autógrafa) con la de las imágenes.

Respecto al poema como pieza literaria independiente, publicado en su libro *Alma región luciente* (1997), Antonio Chicharro, antólogo y excelente conocedor de la obra de Carvajal, apunta lo siguiente:

"El deseo es un agua" es un extenso poema de madurez y tono grave, de insólita fuerza desgarradora, en el que el sujeto poético va desgranando meditaciones sucesivas en torno a ese movimiento enérgico de la voluntad no cumplida orientada hacia la posesión o el disfrute. El poeta se ve arrastrado a ciertas perplejas honduras en las que se mezclan contradictoriamente el nutrido espacio del deseo que en su fluir todo lo llena –el luisiano "alma región luciente" o el espacio celeste que nos nutre no es sino un intertexto que el poeta usa para nombrar con él el espacio del deseo que todo lo guía– y su relación con lo real (Chicharro 1999: 61).

Sin embargo, el trabajo al que se ve estimulado el poeta en este tipo de colaboración responde al intento por "provocar" al lector a leer-mirar cada página buscando las posibles correspondencias entre los sentidos abiertos en el uso metafórico de la palabra, que aquí se densifica

extraordinariamente en su potencial de evocación más plástica, y la capacidad de sugerencia, visual y emocional de las serigrafías.

El deseo, motor del impulso sexual y amoroso, traspasa el poema con una densidad de imágenes, sinestesias y metáforas que revelan el carácter más automático de una escritura proyectada para “seguir” o “acoplarse” al ritmo de las formas y colores, de la densidad o claridad de las imágenes con las que ha de convivir en la página. Encontramos así una multiplicación de los sentidos del “deseo”:

1º) El deseo como impulso vital, existencial (que precisamente abre el poema) de elevarse desde el agua (imagen de la vida y símbolo del deseo para el poeta) al cielo, de la densidad del azul a la claridad del celeste, simbolismo bien apoyado en la imagen de la primera página interior que se superpone al título. Los versos iniciales, abiertos por una de esas citas incorporadas al propio poema y tan del gusto de Carvajal, en este caso de Vicente Aleixandre, nos dan el tono de este primer sentido, que habrá de alcanzarse, a modo de consuelo o descanso provisional, al final del poema:

Siempre vive, pervive, sobrevive y asciende,
como un astro y sus luces, el deseo a los cielos,
sin confundirse nunca con el cuerpo logrado,
sin renunciar jamás al clamor de la sangre,
a las yemas feroces donde mana
una mano las nieves sin estrépito,
boca que sigue el trazo de las aves
más allá de la noche y su sospecha.

2º) Este primer sentido será, sin embargo, inmediatamente replicado por su reverso o “lado oscuro” en la siguiente página, introduciendo así un concepto puramente carnal del deseo, emplazado en bloques de texto (no creo que podamos hablar aquí de estrofas) que se disponen sobre imágenes de velado simbolismo sexual.

Abierta noche insomne cuyos dientes
tiñen la sangre de un rumor perplejo [...]

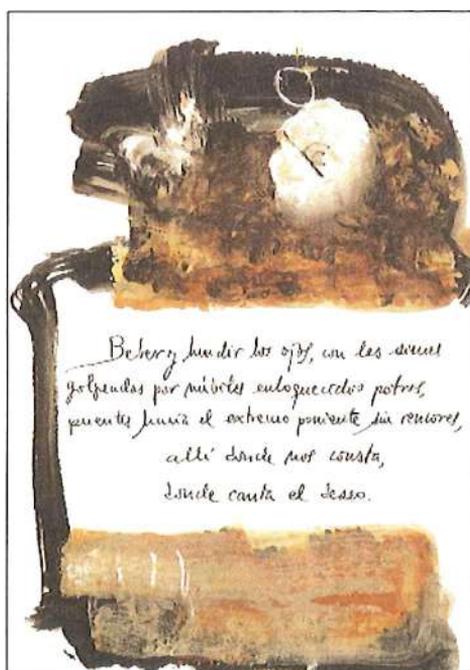
Desplegaba la tarde sus desdenes
en el ocre frenético, en el cisma
de un sol de labios húmedos,
de un hondo respirar que el sueño oprime, [...]

Porque siempre nos queda
una duda en racimos
de sed, una serpiente
de lava que si aflora
castigamos con dura
resolución de niebla [...]

3º) El deseo de la poesía por la pintura misma, patente en ese mismo “desbocarse” que permite la escritura no sujeta a los patrones de la estrofa o la rima. Este contraste puede apreciarse si comparamos nuestra lectura del poema envuelto y envolvente de la pintura, con la versión “convencional” que se ofrece al final, donde a pesar de la impronta de ese automatismo al que aludía, la disposición de los tipos sobre la página “retienen” la lectura de forma mucho más evidente. Este deseo por la pintura, subrayado por la distancia establecida en la administración en el espacio poético-pictórico de los espacios en blanco entre escritura y pintura, se hace palpable en aquellas páginas en que la escritura se rodea de la pintura, como en la siguiente página con su serie de versos,



[Fig. 2]



[Fig. 3]

DOMINGO SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ

Porque se supo siempre
que nos habita el hábito
de un alma nunca nuestra,
víctimas de los límites
que las sombras imponen
al cuerpo y al deseo

o ya casi al final, en la página donde se incluye el mayor grado de "materia plástica", vinculada también al segundo sentido del deseo propuesto más arriba y con un guiño cernudiano:

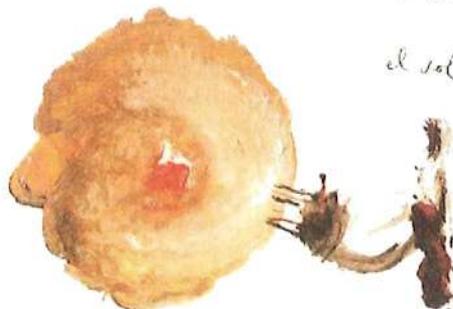
Beber y hundir los ojos, con las sienas
golpeadas por núbiles enloquecidos potros,
puentes hacia el extremo poniente sin reñcores,
allí donde nos consta,
donde canta el deseo.

Recogemos aquí, por último, las dos páginas finales del poema por ser ilustrativas de este diálogo entre poesía y pintura que escoge precisamente la temática del deseo, las imágenes del límite que, en última instancia, nos ofrecen el contraste de una escritura que se derrama al mismo tiempo que se agota, literalmente, la tinta sobre el blanco de la página, acercándose así esa escritura a la pintura como en ningún otro momento anterior en la obra de Carvajal. En el espacio

El deseo es un agua
retenida en los ojos
reabalada en los labios
que en la sombra sugieren
lentas lunas amargas
fulguración y síptica y duplica,
cura omisión de resplandor salvaje
terrestre, con esencias como chat,
con fechas empuestas a los subter
relampagos misiva es a la carne
que sabe viento al límite y el tremulo
destracense en la luz que así la nutre,
incorporarse a un borde sin semillas



El deseo es un agua que persigue
a lunas blancas valles y a beras
un horizonte despejado y quieto,
alguna región levente donde fluye
una carisma con labios que la dicen
mitativa plegaria cuerpo solo
en que arde y morir fueran la circula
el gato
el suelo
el sol



[Figs. 4 y 5]

compartido de la última página, donde palabra e imagen despliegan una relación de interreferencia mucho más intensa que en los catálogos de exposiciones, desde la imagen de la serigrafía de Jiménez intuimos una figura que alarga una mano que parece alcanzar esa dicha, ese «gozo, vuelo, salto, aire y sol». Estas palabras descienden ahora sobre las imágenes que, en su valor sugeridor de esa elevación del deseo hacia lo alto, se superponían al título del poema en el inicio, invirtiéndose así el juego de posiciones y de jerarquía entre poesía y pintura en esa clausura.

5. La correspondencia entre poesía y pintura. Final.

Para terminar nuestro recorrido por este sistemático, por consciente y constante, pulsar de Carvajal en los límites entre las artes, quisiera mencionar, aunque de forma muy breve, una de las últimas fórmulas ensayadas por el poeta granadino en su colaboración con los pintores. Se trata de lo que podemos calificar de una *epístola efrástica* en la que, saludando al amigo pintor con motivo de una nueva exposición –en este caso de Carmelo Trenado⁷–, el poeta reflexiona sobre la muerte en la infancia a propósito de un cuadro de Andrea del Sarto, que ha contemplado en el Louvre⁸: «Señor Trenado, amigo mío: He visto / esta mañana en el Museo del Louvre / –lejos, por tanto, de su luz de origen / y su lugar de culto– un cuadro hermoso / cuanto terrible, en el que Andrea del Sarto / pinta todo el espanto de la muerte / que al mismo Dios, pues se hizo hombre, cupo». El poema pasa de la descripción selectiva de la superficie del lienzo (el gesto del pequeño San Juan hacia el cielo, el vaticinio de la pequeña cruz) a la reflexión dolorida, con un apunte de indignación, sobre la fragilidad y terribilidad del sufrimiento de la carne del infante, de la muerte a destiempo: «Ay, la carne intangible de los niños / es materia de escarnio. Y no es consuelo, / lo sabes bien, pensar que son hermosos / y gráciles y fáciles de risa, / envueltos en amor, luz, alegría; / porque de pronto sufren y no tiene / remedio su dolor. No hay esperanza». Ambos amigos saben bien de qué se habla, pues existe una referencia concreta detrás de esta epístola, la muerte violenta de un niño conocido, que no es que haga más “verdad” al poema que la reconstrucción verbal del cuadro o la historia sagrada que éste interpretaba, sino que más bien viene a engarzarse en el dispositivo de referencias internas y externas del poema. Recogemos aquí el cierre impecable del mismo, la despedida de esta espléndida epístola endecasílabica: «Que la luz no te falte. Que tus cuadros, tan llenos de verdad, verdad le digan / –salvando el tiempo– a quien los mire y goce. / Desde Melun, orillas de la Sena, a catorce de abril de dosmilseis, / con un abrazo me despido. Vale».

No es ésta la única epístola que Carvajal ha ensayado últimamente en su comunicación pública con los pintores. Una versión de esta modalidad la encontramos en el catálogo de la exposición de Carmen Laffon para el Carmen Rodríguez Acosta de Granada, “Armarios, retratos y jardines” (junio-julio 2006). La particularidad de este texto es que Carvajal homenajea los dibujos a carbón de los jardines del Generalife de la amiga pintora glosando el romance “Generalife”, de Juan Ramón Jiménez, un texto fundamental en el temprano despertar de su vocación poética.

Fiel, como decíamos más arriba, al principio unamuniano sobre el carácter más postceptivo que preceptivo de toda poética, Antonio Carvajal nos ha ofrecido, no obstante, algún testimonio que confirma la raíz contemporánea de su proyecto poético, heredero de la tradición modernista –su abierta admiración por Rubén Darío, cuyos *Sonetos de Azul* ha comentado no hace mucho (Darío 2004) o por Valle-Inclán–, simbolista –Valéry fundamentalmente– y, en el último eslabón de esta cadena, por la poesía pura, con el modelo de Juan Ramón Jiménez en primer plano y sin olvidar las claves aprendidas en los dos poetas más determinantes del 27 para él, Lorca y Aleixandre:

Mi moral era luchar por una vida más bella, más justa, siempre sagrada, cuya plenitud entreví en la delicia del amor compartido, de las primeras amistades con artistas y poetas con quienes compartí la indescriptible emoción de engendrar, conservar y transmitir la belleza (Carvajal 2004: 20).

8.- Exposición “Del vacío y los ecos” (Granada, Galería Jesús Puerto, mayo 2006).

9.- Se trata de la llamada “Virgen de los ángeles”, versión de la visita de Sta. Isabel y S. Juan niño mencionado por Vasari en 1568 como cuadro pintado por del Sarto para Francois Iers hacia 1516.

La experiencia artística que a Carvajal se le revela en la contemplación de la obra de arte no es sino el trasunto del ejercicio de salir y volver a uno mismo en que consiste la escritura literaria, de desdoblarse para mirarse desde fuera, imagen inversa del espejo tan recurrente en sus versos, sensación repetida en la visión de un cuadro, en el deambular en torno a una escultura o en la audición de una pieza musical. Esa sensación de salir de uno mismo, vivir algo que está más allá, ya sea en la memoria o en la intuición, es una experiencia colectiva, una experiencia a la que el poeta granadino viene refiriéndose como la intuición del "transyo". Una experiencia de naturaleza estética en la que Carvajal combate por reafirmar lo que considera el estado natural del hombre, de la mujer, la felicidad. El dolor de las formas, de buscar, elegir y construir la forma, se nombra en el abrazo al agua, al árbol y las flores, un abrazo en el que quiere convocarse al lector y en el que logra detenerse a ese *silencio que no es vida*, vida que es «rumor de amor, de lucha / entre rosas y labios, entre piedras y vientos, entre sangres y olvidos» ("Un clamor sobre el tiempo", 1996: 21).

6. Bibliografía

- CARVAJAL, Antonio (1983): *Extravagante jerarquía (Poesía 1968-1981)*. Madrid, Hiperión, 1983.
- (1996): *Raso, Milena y Perla*. Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- (1998): *El deseo es un agua*. Con serigrafías de Antonio JIMÉNEZ. Lisboa, Ediciones Prates (Col. A Arte e o Livro).
- (1999): *Una perdida estrella. Antología*. Edición y selección a cargo de A. Chicharro. Madrid, Hiperión.
- (2004): *Propósitos poéticos*. Madrid, Fundación Juan March.
- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (1999): "Estudio previo", en Carvajal (1999), págs. 9-70.
- DARÍO, Ruben (2004): *Sonetos de Azul... a Otoño*. Comentados por A. Carvajal. Madrid, Hiperión.
- GALLEGO, Antonio (2004): "Preludio para Antonio Carvajal", en Carvajal (2004), págs. 7-12.
- JUÁREZ, Rafael (1992): "La poesía de Antonio Carvajal", *Caja de Agua*, 1 (Huelva), 1982.
- KIBÉDI VARGA, Arón (1989): "Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen", en Monegal, ed. (2000), págs. 109-135.
- MITCHELL, W. J. T. (1994): *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, Chicago University Press.
- MONEGAL, Antonio (1998): *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Barcelona, Tecnos.
- , ed. (2000a): *Poesía y pintura*. Madrid, Arco Libros.
- (2000b): "Diálogo y comparación entre las artes", en Monegal, ed. (2000a), págs. 9-21.
- PRAT, Ignacio (1983): *Estudios sobre poesía contemporánea*. Madrid, Taurus, págs. 193-205.
- STEINER, Wendy (1982): *The Colors of Rethoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago y Londres, The University of Chicago Press.
- VALÉRY, Paul (1957): *Teoría poética y estética*. Trad. de Carmen Santos. Madrid, Visor, 2ª. ed., 1998.