

LA POÉTICA CONVIVIENTE DE ANTONIO CARVAJAL

ANTONIO CHICHARRO
Universidad de Granada

¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera
mi verso, como deja el capitán su espada:
famosa por la mano viril que la blandiera,
no por el docto oficio del forjador preciada.

Antonio Machado.

Cuestiones preliminares

No seré yo quien le dé la razón a Hans Magnus Enzensberger cuando comienza uno de sus artículos recogidos en *Mediocridad y delirio* poniendo en duda la capacidad del escritor a la hora de elaborar su propia poética. Tampoco, cuando descalifica la labor que en este sentido pueden llevar a cabo los especialistas¹. Que estas reflexiones acerca del discurso poético tengan su dificultad o que no sean pocos los escritores que no quieren o no pueden explicar su propia práctica creadora en sus aspectos e implicaciones más generales o que el peso de lo allegado no sea muy elevado, no debe llevarnos a dejar de lado el cumplimiento de una tarea reflexiva que, cuando se hace con fundamento, aporta una preciosa información a los lectores: la de la razón poética de un autor, que no excluye otras razones. Por este motivo, incluí un apartado en el estudio previo de mi antología de la poesía de Antonio Carvajal, *Una perdida estrella*, en el que ofrecía un panorama de la poética carvajaliana destinado a suministrar ciertas oportunas claves, aun sabiendo a lo que me enfrentaba. Por eso comenzaba afirmando allí que las reflexiones generales e ideas que sobre el discurso poético esencialmente considerado ofrecen de modo explícito muchos poetas e implícito todos, al poderse obtener inductivamente a partir de los poemas, tienen su punto de partida en unas determinadas posiciones estéticas – para rastrear estas posiciones abiertamente razonadas por parte de Carvajal, puede verse el impagable libro de Joëlle Guatelli-Tedeschi *Consonante respuesta* (en prensa)², así como poéticamente presentadas en *Raso milena y perla*³, por citar sólo dos importantes fuentes –, hallándose en consecuencia muy vinculadas a un concreto modo de quehacer poético y sirviendo para asegurar, puestas en manos del lector, la comprensión esencial de un tipo de discurso creador y determinar finalmente su concreta estimación literaria. Resulta más que curioso – y esa apreciación de poeta confirma la identidad que en origen mantienen el discurso creador y su paralelo discurso reflexivo – que el propio Antonio Carvajal se refiera a las poéticas considerándolas incluso como auténticos poemas, poemas en prosa: “Estas cosas de las poéticas me parecen muy interesantes, muy bonitas, pero la mayoría de las veces tan poemas como los propios poemas. Las poéticas de los grandes poetas, muy reducidas, muy concisas, son poemas en prosa. No pasan de ahí, porque lo fundamental,

1. H.M. ENZENSBERGER (1988), *Mediocridad y delirio*, Barcelona, Anagrama, 1991, p. 38.

2. J. GUATELLI-TEDESCHI, *Consonante respuesta*. Conversaciones con Antonio Carvajal: 1994-1999, Granada, Jizo (en prensa).

3. A. CARVAJAL, *Raso milena y perla*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1995.

que es definir lo que es la poesía, eso se nos escapa a todos”⁴. Pues bien, a este conjunto de reflexiones lo llamamos poética, sin entrar ahora en consideraciones relativas a otros usos teóricos del término, usos de base literatrológica⁵.

En el caso de Antonio Carvajal, estas reflexiones e ideas existen de palabra y de obra, esto es, el poeta granadino ha expuesto algunas abiertamente, casi siempre forzado por entrevistadores o puntuales necesidades interpretativas y nunca ofrecidas en un cuerpo expositivo sistemático extenso, así como abiertamente en algunos poemas. En concreto y en cuanto a estos últimos, los que seleccioné y recogí entonces en el apartado “De la poesía” de la antología citada: el poema-prólogo, “Siesta en el mirador” y “Corónica angélica”, de *Siesta en el mirador* (1979); “Servidumbre de paso”, de *Servidumbre de paso* (1982); “A la poesía”, de *Sol que se alude* (1983); “Confidencias de un hijo de este tiempo a Rafael León”, de *De un capricho celeste* (1988); “Elegías 8”, de *Miradas sobre el agua* (1993); “Arte poética”, de *La florida del ángel* (1996) y “Patio cerrado”, de *Alma región celeste* (1997)⁶, entre otros, a los que el propio poeta añade los de la serie “Páginas incompletas de mi historia social”, del primer libro citado. En cuanto a las entrevistas, artículos y otros textos puramente reflexivos que el poeta ha ido ofreciendo, sobresalen los siguientes: “Vida y tradición: La poesía de Antonio Carvajal”, iluminadora entrevista realizada por Fernando Valls⁷; sus declaraciones a la revista *El Ciervo*⁸; el artículo “Imagen de la luz”⁹; la conversación mantenida con Juan Carlos Fernández Serrato¹⁰; la aguda entrevista realizada por el poeta Manuel García para el número uno de *Los Papeles Mojados de Río Seco* (1999) y la larga serie de conversaciones mantenidas con Joëlle Guatelli-Tedeschi, autora de un excelente estudio doctoral sobre el poeta¹¹, que han fraguado el insólito libro al que me he referido en el anterior párrafo. Otras fuentes que resultan de preciosa utilidad para el estudio de su poética son: “Notas para una poética de la contradicción”, texto aún inédito que se corresponde con lo expuesto por el poeta en el encuentro *El Estado de las Poesías II* celebrado en Verines, en septiembre de 1998, bajo la coordinación de Víctor G. de la Concha, del que citaré algunos fragmentos para darlo a conocer al lector; “Carta gratulatoria a José María Castellet”¹²; y, finalmente, “Una reflexión sobre la poesía”, que acaba de ver la luz en la primavera de 2002 en el número 25 de la revista granadina *Extramuros*. De todos modos, aun contando con algunos elementos de su poética, lo cierto es que Carvajal ha rehusado siempre – al menos hasta estos últimos años – las invitaciones formales a sistematizar sus ideas al respecto con ocasión de alguna edición, etc. Bastará recordar con este propósito la

4. En M. GARCÍA, “Entrevista a Antonio Carvajal”, *Los Papeles Mojados de Río Seco*, junio de 1999, n. 1, p. 32.

5. A. CHICHARRO, *Ideologías literatrológicas y significación (Estudio sobre teoría de la literatura y estética y pensamiento sociosemiótico)*, pról. de Edmond Cros, Montpellier, Centre d’études et de recherches sociocritiques, 1998, Sociocriticism, XIV, 1998, n. 1.

6. Respectivamente: *Siesta en el mirador*, San Sebastián-Bilbao, Ediciones Vascas, col. Anicia, 1979; *Servidumbre de paso*, Sevilla, Calle del Aire, 1982; *Sol que se alude*, en *Extravagante jerarquía (1968-1981)*, epílogo de Ignacio Prat, Madrid, Hiperión, 1983, pp. 231-260; *De un capricho celeste*, Madrid, Hiperión, 1988; *Miradas sobre el agua*, Madrid, Hiperión, 1993; *La florida del ángel*, Montilla, Aula Poética Inca Garcilaso, 1996; *Alma región luciente*, prólogo de José Antonio Muñoz Rojas, Madrid, Hiperión, 1997.

7. F. VALLS, “Vida y tradición: la poesía de Antonio Carvajal” [Entrevista], *Turia*, 1995, n. 34, pp. 163-188.

8. A. CARVAJAL, “Antonio Carvajal”, *El Ciervo*, diciembre de 1997.

9. A. CARVAJAL, “Imagen de la luz”, *Extramuros*, Granada, marzo de 1997, n. 5-6, p. 79.

10. J.C. FERNÁNDEZ SERRATO, “Conversación con Antonio Carvajal”, *Asi Roithamer*, noviembre de 1997, n. 5, pp. 45-47.

11. J. GUATELLI-TEDESCHI, “Comme le fruit se fonde en jouissance”: *Fruición de lo francés en Antonio Carvajal*. Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2000.

12. A. CARVAJAL, “Carta gratulatoria a José María Castellet”, en *De sombras y de sueños. Homenaje a J.M. Castellet*, E.A. SALAS ROMO, ed., Barcelona, Península, 2001, pp. 17-24.

doble disculpa, la primera en 1970 y la segunda veinte años más tarde, que le da a Enrique Martín Pardo al negarse a escribir una poética tanto para la primera edición como para la última de su antología, publicadas ahora con el título de *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*¹³. En la primera ocasión, le dice: “Ocupado en estudiar la Poesía con todo entusiasmo y en la medida de mis posibilidades, todavía no he tenido tiempo de garabatear una poética. Actúo así, con plena libertad, autenticidad personal, de la que el poema ha de ser un reflejo. Ésta es la única conclusión a que he llegado hasta hoy”¹⁴. En 1990, sin embargo, el poeta expone su rechazo con mayor contundencia:

Me tientas, veinte años después de la petición de otra «poética». *Vade retro*. No seré yo quien dicte qué es mi poesía [...] Todo mi pensamiento y sentimiento de la poesía están en mis poemas [...] he leído pocas “poéticas” de poetas que no sean letra muerta en relación con sus poemas. Las “autopoéticas” suelen ser trampas de autor, muletillas de profesores y perezas del crítico¹⁵.

En este sentido, rechaza toda poética preceptiva, al concebirla como algo que se fragua con el poema mismo y no doctrinalmente desde fuera, por lo que propone el uso de la unamuniana denominación de poética *postpectiva*, al revelarse más ajustado a la realidad. En consecuencia, un poema se puede explicar *a posteriori*¹⁶. En sus notas leídas en el encuentro de Verines, en septiembre de 1998, Carvajal vuelve a pronunciarse en contra de la conveniencia de elaborar una poética y rechaza la inquisitiva necesidad de justificar su poesía del mismo modo que no tiene por qué justificar la sed o el apetito que pueda tener. Pues bien, a pesar de todo lo dicho y aceptando como indicio de la radical apertura de su poética el hecho de que se niegue a sistematizarla, Antonio Carvajal había dejado expuestas reflexiones dispersas que traté de presentar en sus aspectos más relevantes en la referida ocasión, a las que hay que sumar la serie de importantes textos escritos después de 1999, de los que acabo de dar cuenta y a los que, ya inéditos o ya en prensa, la generosidad del poeta me ha permitido acceder. Así pues, sobre la base de aquel cuerpo de ideas y teniendo en cuenta las últimas reflexiones del poeta, intentaré completar la no menor reflexión de Carvajal, cuya obra supuso una apuesta renovadora de la poesía española de finales de los años sesenta, un momento de grandes cambios dentro y fuera de España. En todo caso, no se olvide que el poeta se reafirma – así comienza el capítulo 8 del libro de Guatelli-Tedeschi, “Unas cosas que llamamos poemas...”, dedicado a cuestiones de esta índole y se lo dice a Manuel García¹⁷ – en la escasa necesidad de la teoría, considerando que la misma se halla implícita en su práctica poética, lo que explica además su diversidad e irisación, tal como sostuvo en su día José Espada¹⁸, apreciación crítica que el poeta considera bien sustentada. De todos modos, para ser justos, no debe ignorarse que cuando Antonio Carvajal actúa de crítico y hablando a propósito de la explicación de un poema, como ocurre en su trabajo “José Hierro: La desmesura de lo medido”, sí considera oportuno conocer las “opiniones” del poeta, pues éste siempre tiene una razón¹⁹, lo que nosotros podemos hacer extensivo a las cuestiones más generales de poética.

13. E. MARTÍN PARDO, *Antología española (1970). Antología consolidada (1990)*, Madrid, Hiperión, 1990.

14. En *ibidem*, pp. 16-17.

15. En *ibidem*, p. 101. Véase M. GARCÍA, *loc. cit.*, p. 32.

16. En F. VALLS, *loc. cit.*, p. 168 y J.C. FERNÁNDEZ SERRATO, *loc. cit.*, p. 28.

17. *Loc. cit.*, p. 32.

18. J. ESPADA, “Antonio Carvajal”, *Extramuros*, Granada, marzo de 1997, n. 5-6, pp. 105-107.

19. A. CARVAJAL, “José Hierro: La desmesura de lo medido”, en *Leer y entender la poesía*, M. MUELAS Y J.J. GÓMEZ BRIHUEGA, coords., Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 47-62.

Poesía y trabajo creador (sobre las condiciones de la escritura poética)

Así pues, *postpectivamente*, el propio poeta se ha encargado de describir lo que en su caso es el proceso empírico de escritura, las condiciones que deben darse para llevarla a cabo y alguna de las funciones que dicha escritura poética conlleva, tras señalar su desconocimiento de las causas, del modo y del momento conducentes a la misma. En cualquier caso, el germen del poema es en él una idea central, una intuición que lleva aparejada la forma, que alcanza una extraña e inesperada motivación (“Vivir en poesía”, en *Consonante respuesta*). En cuanto al proceso que sigue, afirma: “Elaboro los poemas mentalmente y, como desde mis inicios procuré acompasar la mano y el pensamiento, más que escribir, transcribo y mis manuscritos suelen ser muy limpios”²⁰. Más adelante, expone que escribe por necesidades de tipo fisiológico no fáciles de precisar – también, para sentirse querido y, si recordamos lo dicho en el poema “Si alguna vez perdiera la esperanza”, de *Miradas sobre el agua*, para sentirse sustentado por la palabra poética, empleándola como vía de unión con lo que ama –, proporcionándole la escritura unas sensaciones muy mezcladas y poco definibles, de las que se siente aliviado al concluir un poema. En cualquier caso, el proceso creador exige de un esfuerzo y de una clarividencia, esto es, de un trabajo en el que se aúnan sentimiento e inteligencia creadores, corazón y razón, para decirlo con desgastadas palabras, aplicado a la materia prima – los sonidos de palabras que significan previamente²¹, cualesquiera palabras, pues Carvajal viene operando con un heredado principio alexandrino: que en la poesía cabe todo, siendo lo importante el resultado²² –, pues un poema no es sólo lo que dice, sino fundamentalmente la manera de decirlo²³, directa consecuencia de un rigor ético: el rigor del oficio²⁴. Aquí alcanza su justificación plena un poema como “Confidencias de un hijo de este tiempo a Rafael León”, en el que el poeta se refiere a los poemas como el resultado de una construcción, una labor de orfebrería con las palabras para tallar la idea, necesitando condiciones de descanso y conciencia. Esta abierta defensa del depurado control de la creación poética, consecuencia de un sostenido modo de hacer poesía que le ha valido la consideración de *il miglior fabbro* de nuestro actual panorama poético²⁵, se repite en su poema “Arte poética”, si bien apunta en él que tal depuración no debe dar en unos resultados unívocos, sirviendo la palabra poética de luz:

20. “Antonio Carvajal”, *loc. cit.*, p. 40.

21. En J.C. FERNÁNDEZ SERRATO, *loc. cit.*, p. 28.

22. En F. VALLS, *loc. cit.*, p. 167.

23. *Ibidem*, p. 172

24. En J.C. FERNÁNDEZ SERRATO, *loc. cit.*, p. 28.

25. Este elogio crítico, cuya procedencia señalo en la nota 13 de *Una perdida estrella* (A. CARVAJAL, *Una perdida estrella* (*Antología*), selección, edición y estudio previo de Antonio Chicharro, Madrid, Hiperión, 1999, p. 254), se ha convertido en un arma de doble filo, pues tanto apunta al reconocimiento de un oficio creador y unas altas destrezas en este sentido como puede alimentar la idea de poeta en exceso formal. Por esta razón y con buen criterio, Carvajal le dice a Fernando Valls en su entrevista a este respecto que la técnica por la técnica se queda en algo simplemente lúdico si no está al servicio de lo que se quiere decir (en F. VALLS, *loc. cit.*, p. 179). De igual modo, en la entrevista realizada por MARÍA LUISA GARCÍA RODRIGO (en “Incontro con il poeta spagnolo Antonio Carvajal”, *Atti Accademia Peloritana dei Pericolanti. Classe di Lettere, Filosofia e Belle Arti*, vol. LXIX, M.L. TOBAR, coord., Mesina, 1995, pp. 175-184), se pronuncia en semejantes términos, mostrándose contrariado por el hecho de que algunos críticos no sepan ver en sus formas poéticas ideas, sentimientos y latido vital. A partir de esta nota, el lector comprenderá más cabalmente el valor que le doy a esa cita machadiana con que abro este artículo. En este sentido, desde mis primeras lecturas de la poesía de Carvajal advertí que su alta estima de las buenas formas poéticas provenía de la necesidad que tenía de ellas en tanto que condición material de la significación. Su poema metapoético “Corónica angélica” lo deja claro, como veremos.

Arte poética,
lección primera:
cuerda y tijera.

Arte poética,
lección segunda:
Que la palabra sea
como la luna,
mudable y engañosa
y exacta y única.

O sea, lección dos:
Que la palabra sea
puntual como el sol
que da, entre dos tinieblas,
luces al corazón.

O, por mejor decirlo,
que la palabra tenga
al par la luna, el sol:
Ágil la luz sagrada,
sangrando el corazón.

Pero tal controlado proceso creador es consecuencia además de la necesidad que tiene el poeta de tomar distancia de la intensa emoción experimentada frente a, por ejemplo, lo contemplado, una constante de su poesía²⁶. Precisamente en *Consonante respuesta*, en el apartado “Inspiración, pero ante todo trabajo...”, no hace sino ratificarse por extenso en sus planteamientos ya vistos acerca de la necesidad de mantener controlados los estados de ánimo de manera que no estorben la elaboración de la obra de arte, obra en la que cabe usar todos los procedimientos que contribuyen a lograr el resultado estético, que es lo que cuenta. Por esta razón, el poeta explica que pone en práctica todo tipo de teorías con objeto de verificar su oportunidad y conveniencia estética.

De la poesía y del ángel de la inspiración

Parece quedar claro que para Carvajal el trabajo poético resulta básico en todo el proceso creador antes como medio que como fin en sí mismo, sin que ello le impida aceptar la existencia de lo que comúnmente llamamos inspiración. Ahora bien, el poeta subraya en este aspecto, en el mismo apartado de *Consonante respuesta*, que para él es más importante la revelación o desvelamiento que la inspiración. Por eso, acude a la imagen del ángel, tan importante en su poesía por cierto desde que llenara los sonetos de su *Tigres en el jardín*, para hablar de ese salto que se produce ocasionalmente en la vida, un salto que ilumina y colma y hace sentir la vida más intensa, pues aquello que se revela suele ser del mundo inmediato. El ángel de la inspiración es un mediador o mensajero. Así pues, Carvajal plantea la recurrente cuestión de la inspiración en términos no mágicos ni extraños, sino más bien racionales cuando deja escrito lo siguiente:

La perla no se explica sin la ostra pues el poema no se produce por sí mismo, mas la ostra sola no produce la perla, se necesita la intervención de otros agentes. Mi obra y yo seríamos una sola y misma cosa si no hubiera agentes extraños que nos disocian; pero mi vida no tendría sentido privada de mi poesía. No

26. A. CARVAJAL, “Imagen de la luz”, *loc. cit.*, p. 6.

acabo de saber qué sea la inspiración, mas reconozco que una gran parte de mi obra está motivada por aquellos con quienes convivo, sea la vivencia inmediata, sea mediante la lectura o la recepción de otras obras artísticas²⁷.

En todo caso, afirma que la poesía impone su lógica sobre los materiales vivenciales, las experiencias, etc., prescindiendo de elementos anecdóticos y practicando el olvido – la memoria siempre es selectiva ciertamente –, por lo que los motivos, estímulos y demás agentes mediadores resultan importantes para el poema, si bien lo que define al poema es estar hecho desde la poesía y no desde la situación²⁸.

Ideas generales sobre la poesía

Para nuestro poeta, como venimos viendo, todo el proceso creador, todo el trabajo poético que somete a la inspiración-revelación, a la intuición, sólo sirve en cuanto medio. Lo importante siempre es el resultado, esto es, el poema por lo que significa y no la voz del poeta – repárese en el expresivo verso *Su voz no amó Narciso. Amaba el eco*, con el que concluye el poema “Siesta en el mirador”, pues lo que él busca mediante esa disociación creadora, signo de alteridad, es la poesía, algo que llena su vida²⁹. A partir de aquí comprenderemos que el poeta se afane en su búsqueda, afirmando que la misma no se puede definir al ser perseguida continuamente sin llegar a saber si la alcanza, si bien, dada sobre todo su experiencia lectora, llega a la conclusión de que la poesía se manifiesta cuando en un texto se encuentra expresado lo inefable³⁰. Aquí cobra su más pleno sentido, oblicuamente definidor, la invocación, con ecos himnicos – su origen está en un himno jesuítico que se cantaba en fiestas eucarísticas –, de la poesía y la proclamación de su función benefactora, efectuadas en “A la poesía”, de *Sol que se alude*:

¡Oh, júbilo del corazón, solaz de
la mente! Pon tu mano sobre esta
frente cansada y dale íntima
placidez y suave quietud y
paz a su sangre.

Oh, amable, dulce y piadosa:
pues tú no eres de aquellos que
venden la misericordia, mira
con tiernos ojos al que te llama
con esperanza,

si no con fe; dale el refugio
de tu benevolencia y deja
le que suspire o lllore cuanto
necesite, para cobrar contigo
su alegría.

Para Carvajal, pues, la poesía está por encima de la materia que la plasma, por lo que se

27. “Antonio Carvajal”, *cit.*, p. 40.

28. En GUATELLI-TEDESCHI, *op. cit.*

29. “Antonio Carvajal”, *cit.*, p. 40.

30. En FERNÁNDEZ SERRATO, *loc. cit.*, p. 27; véase M.GARCÍA, *loc. cit.*, p. 32.

puede encontrar también, en la novela, en el cine, etc. Es una manera de aprehender las cosas, según le dice Joëlle Guatelli-Tedeschi en *Consonante respuesta*.

Dado que mi propósito aquí es ofrecer una exposición sistemática de la poética de Antonio Carvajal antes que discutir las ideas fundamentales que sustentan dicho sistema de pensamiento sobre poesía, sólo señalaré la conveniencia teórica de reservar el término de poesía para nombrar, siguiendo la acepción primera del DRAE, la “manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa”, usando otro término para nombrar esa capacidad de aprehensión de las cosas o la cualidad que suscita un sentimiento hondo de belleza, se manifieste o no por medio del lenguaje. En cualquier caso, el poeta no ignora que la poesía – también la belleza³¹ – es un hecho de cultura y, como tal, un hecho histórico, que se materializa verbalmente. Es más, en sus “Notas para una poética de la contradicción” deja dicho, a propósito de una reflexión sobre la poesía de este tiempo y el abandono de ciertos vuelos estéticos de altura, que “no hay más poesía que la contenida en los poemas, sea cual fuere su forma, desde el verso sometido al rigor de la métrica, de cualquier sistema, a la prosa sujeta al imperecedero rigor del número”. Pues bien, la lengua es el modo de conformación del pensamiento y de configuración del mundo para quien la usa. Por eso, le dice Carvajal a Joëlle Guatelli-Tedeschi en una de sus conversaciones que, se quiera o no se quiera, el mundo se ve de acuerdo con la lengua que uno habla y que el pensamiento no es tal hasta que se reviste con palabras y, en el caso del poeta, con palabras poéticas. Por eso, deja escrito en sus “Notas para una poética de la contradicción” lo siguiente: “La palabra ni justifica ni aniquila, pero sólo tengo la palabra, materia única con la que soy capaz de pensar y de obrar y de fingir. Lo dijo Shakespeare, nos lo recordó Pessoa y convendría que no olvidáramos la sentencia de Antonio Machado: *También la verdad se inventa*”.

Resulta curiosa la trayectoria reflexiva que el poeta ha ido describiendo a lo largo y ancho de tantos años de dedicación a la vida poética, pues, tal como acabamos de observar, ha ido evolucionando desde un inicial reconocimiento de la imposibilidad de definir la poesía a ciertos tanteos definitorios, eso sí, provocados por el acoso crítico o lector, hasta llegar a conceptualizarla abiertamente en uno de sus artículos últimos, “Una reflexión sobre la poesía”. Pues bien, en este breve trabajo, que acaba de publicar la revista granadina *Extramuros* en un número monográfico preparado por alumnos y profesores de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Granada, deja dicho:

La poesía es un fenómeno que se manifiesta a través de unas determinadas manipulaciones de las palabras. No la puedo considerar “expresión de lo inefable”, sino un “dezir” que nos aboca a lo inefable, como una más de las artes [...] Junto a las demás artes, la poesía ha incorporado procedimientos nuevos, se manifiesta en nuevos géneros, pero no ha roto con su materia prima, tan característica: sigue siendo la única de todas las artes que se trabaja con una materia de segunda mano: la palabra.

Carvajal no considera, pues, la poesía como una substancia o una esencia.

En cuanto a la relación que pueda existir, según él piensa, entre la poesía y la vida, Antonio Carvajal ha ofrecido varias reflexiones y algunos poemas sumamente esclarecedores al respecto. No se olvide que su poesía y, en consecuencia, su poética

31. En una entrevista deja muy claramente expuesto que tanto el concepto de belleza como el de poesía son herencias culturales, esto es, históricas, y a la vez ensaya en su respuesta una definición de lo que para él es la belleza: “Muchas veces el concepto de belleza que tenemos es una herencia cultural y entra en conflicto con nuestra percepción personal [...] La belleza es eso que llamaríamos el ritmo concebido como un movimiento armonioso que se produce en el tiempo y la poesía se produce y reconoce en el tiempo” (en M. GARCÍA, *loc. cit.*, p. 32).

están en función de la vida misma en su más abierto sentido y proyección. Si, como se intuye, su vida no tendría sentido sin poesía, podemos afirmar que su poesía no tendría sentido por ella misma, cerrada en su perfección y autorreferencialidad, esto es, su poesía no tendría sentido sin la vida. Por eso, Carvajal es un poeta de viva palabra, de poética conviviente, como argumentaré, atenta a la vida misma, y no un constructor de artificiosos artefactos retórico-verbales, tal como podemos leer en el poema cuyo primer verso es “Quizá de la poesía sea yo el mejor obrero”, un poderoso poema reflexivo que suministra ciertas claves al lector acerca del principio creador básico o fuerza motriz de su poesía:

Quizá de la poesía sea yo el mejor obrero.
Lo dicen tantos. Ellos deben saber por qué.
Pero no saben darme la palabra que quiero,
toda ella encendida de esperanza y de fe.

Pero no saben darme el abrazo que espero:
porque antes que poeta, antes que artista, que
domador del vocablo rebelde, hubo un certero
rayo que hirió mi alma y curarla no sé.

Porque antes que poeta, y antes que profesor
de vanidades, soy un varón de dolor,
un triste peregrino que busca su alegría.

Tal vez cordial o vano, tal vez il miglior fabbro;
pero pocos entienden que en mis palabras labro
esa fosa con flores que llamamos poesía.

Precisamente, Carvajal se ha encargado de rubricar el poema citado con un breve comentario acerca de por qué llama a la poesía “fosa con flores”, imagen de contundente significación. Pues bien, viene a decir que la poesía es una suerte de fosa, porque la vida, su vida, está encerrada y enterrada en sus poemas. En ellos consiguen salvar lo que vivió, lo que otros vivieron y lo que alimentó sus versos, versos que necesitan de las flores o compasión de los lectores³².

Pero no solamente se plantea de manera abierta la capital cuestión vida y poesía o verdad y belleza vitales y belleza verbal en este poema. Si leemos “En el cuaderno de Fina Cabezas”, lograremos percatarnos de una nueva modulación poética de tan hondo problema según la cual hace prevalecer explícitamente la vida sobre la palabra. En todo caso, la poesía es una manera de salvar la experiencia de la vida y la contemplación de la vida en su belleza, en la belleza efímera. Aquí alcanzan en parte su sentido el poema “No es la belleza error: Conciencia, tente”, de *Sitio de ballesteros* (1981):

No es la belleza error. Conciencia, tente.
Otros son los horrores, no la vida.
Y la vida es belleza compartida,
hostia de luz ileza y confluyente.

El turbio pensamiento holla la frente
como nube envidiosa y aterida;
el pensamiento claro es bienvenida
lluvia con sus violas, y clemente.

32. “Antonio Carvajal”, *loc. cit.*, p. 41.

Fundida una pasión con una idea,
no hay corazón que pueda un sentimiento
alimentar con música suave;

mas cuando el sentimiento se recrea
con la fe como fruto y alimento,
sólo la paz al corazón le cabe.

Así como “Hacia las cumbres iba”, de *Testimonio de invierno*³³, donde queda abiertamente dicho:

Hacia las cumbres iba,
hacia las verdes cumbres, su deseo.
Allí aprendió que la melancolía,
cuerpo lento del tiempo,
cuerpo del agua frágil detenida
en los vasos secretos,
a conformar empieza la memoria.

Lleno de suaves algas y de pétalos
sumergidos, de platas indecisas
y de leves luceros,
allí esperó que la frescura nítida
y los blandos oreos
condujesen su sed, su amor, su dicha
su nombre hasta los cielos,
las visiones perfectas, la precisa
iniciación del vuelo
y supo allí que la belleza efímera
es de toda verdad fuente y espejo.

También, el soneto “Como un ciprés erguido en medio la mañana”, de *Miradas sobre el agua* (1993). Ésta es, para el poeta, la grandeza de su labor artística: hacer de la vida un permanente signo que superará en su duración a quienes le dieron su forma, pues una es la vida de la poesía y otra la del poeta, si bien es un superior modo de romper la biológica finitud existencial, tal como leemos en el siguiente poema de *Raso milena y perla*, ya citado:

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.

33. A. CARVAJAL, *Testimonio de invierno*, Madrid, Hiperión, 1990. El poema es el primero de la sección “La presencia lejana”, donde recoge poemas que tienen su centro referencial en la Alhambra. Es introducido con el paratexto musical “Primer acorde” y supone el ascenso a la colina para mantener un placentero y renovado contacto con dicho insólito espacio alhambriista. Los versos endecasílabos y heptasílabos dan idea, a decir del poeta, de andadura más quebrada, de marcha irregular ascendente para encontrarse una vez más con ese espacio de la memoria donde aprende que la belleza efímera “es de toda verdad fuente y espejo” (A. CHICHARRO, “De la espacialidad poética de la Colina Roja: Aproximación a *La presencia lejana*, de Antonio Carvajal”, *Cuadernos de la Alhambra*, 36, 2000, pp. 65-69).

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

Estas ideas acerca de la relación que pueda existir entre poesía y vida y de, sobre todo, la función que cumple la poesía en relación con el arte humano de vivir, no debe hacernos creer que Carvajal considere el arte de la palabra como algo que se corresponda exactamente a la vida. Que la poesía tenga su origen en la vida y se proyecte a la misma, no quiere decir que los poemas sean una simple traducción sgnica de ella. El arte de la poesía es un asunto muy complejo como para reducirlo a estos trazos argumentales en los que la vida se revela, de momento, como una palabra con una anchsima significación. Por eso, habremos de ocuparnos en un nuevo giro de tuerca de lo que el poeta entiende por poesía desde la perspectiva de las funciones que le cabe cumplir a este discurso artístico. Pero antes de entrar en ello, hemos de considerar cómo se materializa la poesía en los artefactos poemáticos y cómo define en consecuencia, por activa o por pasiva, lo que puede ser un poema.

De la poesía y de su materialización en el poema

El poeta ha dejado dicho en *Consonante respuesta* que, para que haya poema, debe haber primero ideas, además de la originaria emoción estética controlada – “el corazón piensa”, dir después – en el proceso material de escritura y el empleo de los materiales seleccionados, tal como veíamos anteriormente, si bien se trata de ideas rítmicas, melódicas, sensoriales, acústicas y visuales, esto es, debe haber ideas que obedezcan a una lógica poética, una lógica que conforma el universo poético que es todo poema, lo que explica la conversión de todo elemento anecdótico o biográfico en algo deformado con respecto a lo real, así como explica que las palabras usadas resulten a la postre engañosas al decir más de lo que aparentan decir (repárese en la estrofa segunda del citado poema “Arte poética”). En cualquier caso, lo que resulta determinante para la creación del poema, según Carvajal, es el hecho de utilizar los sonidos de las palabras que significan previamente. La poesía, le he oído decir públicamente en varias ocasiones, es un arte que se hace con materiales de segunda mano, habiendo dejado escrito en “Notas para una poética de la contradicción” que las manos del poeta son manchadas por el material resistente y sucio de la palabra, la única materia artística cargada de significado antes de su manipulación.

En cuanto a la concreta definición de lo que pueda ser un poema – en sus “Notas para una poética de la contradicción” reconoce que no ha podido definir exactamente qué es poesía ni qué es belleza, aunque dice haber desarrollado una aguda capacidad para percibir las –, Carvajal afirma en una de sus largas conversaciones con Jolle Guatelli-Tedeschi: “Por otra parte definir lo que es un poema, cuando además hay tantos de tan diversa índole y factura, no me parece factible... se puede definir lo que es este poema o ese otro, pero definirlo en general no, ya que siempre habrá un sitio por donde se escape la definición”. Lo nico que puede hacerse a este respecto es ofrecer una opinión limitada y puntual. De todos modos, eso no impide que caracterice musicalmente al poema como “una partitura poco y mal anotada” a la hora de proceder a su ejecución lectora en alta voz, lo que no deja de ser una parcial definición, pero definición al cabo. Por cierto, no es que se olvide de la dimensión gráfica y visual de la poesía, algo incuestionable desde la invención

de la imprenta, sino que nuestro poeta valora la oralidad³⁴ originaria del discurso poético y la importancia que tienen los elementos fónicos como elementos que se semantizan en el proceso creador a la par que hacen memorable el poema (otra cosa es que se escriba porque se olvida, como apunta también en dicho libro). De ahí su larga preocupación por las cuestiones métricas³⁵ y su idea del verso como frase musical y del poema como canción.

Pues bien, para comprender cómo entiende el poeta el proceso creador y cómo se materializa la poesía en el poema, resulta de gran utilidad acudir a su idea de versificación. Escribe:

Para expresar como poema – escribe –lo que se piensa, imagina o siente, agrúpanse palabras, que se organizan en lenguaje métrico: sus sílabas se sujetan a número y se subordinan a unos acentos predeterminados; el primer acento no tarda en aparecer y, con su fuerte golpeo, somete a la sílaba a la que hiere y a las que le suceden, hasta que aparece el siguiente, que repite la misma acción. Al llegar a un acento previamente fijado y señalado por la presencia de un silencio, las palabras, que han dejado de sonar como lo hacían por sí mismas para someterse a una melodía premeditada, o prefigurada o presentida, impulsada por un dinamismo ajeno, pierden su individualidad y se dejan arrebatar sus sonidos, que se organizan de otro modo, en grupos silábicos, y dan como resultado una frase musical llamada verso. El dinamismo ajeno que arrebató las palabras es el ritmo, que se satisface cuando el verso conseguido se percibe como adecuado a la previa determinación que ha impulsado a organizar las palabras en lenguaje métrico, pero que, como tal ritmo, tiende a repetirse, bien en versos sucesivos iguales, bien en otros que le den consonante respuesta, hasta que todo aquello que se pensaba, se imaginaba, se sentía, se ha trasvasado a una forma nueva, que resalta única, con sus sílabas contadas, sus acentos rigurosos, sus convenientes pausas, su cadencia; este proceso de trasvase de un magma interior a una obra material, artística, se llama versificación³⁶.

Parece quedar clara su radical concepción de la métrica como métrica expresiva frente a otras concepciones puramente mecánicas de la misma. Confirma lo dicho su propia obra poética y el ancho arco en que se mueve en este sentido, pues, desde un principio, alterna múltiples estructuras rítmicas y múltiples compases, llegando hasta el cultivo del verso libre y de los versículos. A partir de aquí, alcanza coherencia también su concepción del verso como frase musical formada por sucesivas sílabas de palabras preexistentes, con su significación previa, que se someten regularmente a una sucesión de tiempo fuerte y tiempo débil hasta lograr una línea melódica, terminando en pausa o silencio que resultan significativos³⁷.

Según expone Carvajal en “Una reflexión sobre la poesía”, el proceso de materialización del poema y la consecución del mismo es a la postre lo que vale, lo que resulta

34. En la citada “Carta gratulatoria a José María Castellet” (pp. 23-24), una vez que Antonio Carvajal ajusta lealmente las cuentas con el *mestre* y le aclara su posición con respecto a los novísimos, le reconoce una curiosa deuda que tiene que ver con el reconocimiento del valor oral que nuestro poeta otorga a la poesía: “Y le debo algo más, mi primera constatación pública del valor oral que reclamo para la poesía, valor que siempre le concedo en mi práctica. No soy un poeta para los ojos, como hay tantos, en gran parte por el efecto que me causó, en mi remota juventud, oír a los actores de la compañía “Adrià Gual” decir en escena textos de *Un cuarto de siglo de poesía española* [...] los actores incorporaban los versos en coherente sucesión de monólogos candentes, en que la poesía era un arma cargada de presente regenerador, de aliento para el futuro, en que el lirismo se trascendía en un doble juego dramático, el actoral, el íntimo de cada espectador, con el que se barrían los límites convencionales de los géneros y la palabra recuperaba su calidad de verbo”.

35. Véase A. CHICHARRO, en A. CARVAJAL, *Una pérdida estrella*, cit., pp. 36-43.

36. A. CARVAJAL, *De métrica expresiva frente a métrica mecánica (Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe)*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, 1995, pp. 77-78.

37. En FERNÁNDEZ SERRATO, loc. cit., p. 29.

decisivo. Todo lo demás no es sino materia magmática e informe que nada “dize”. Es ésta una de las lecciones que ha aprendido después de su larga vida de dedicación a la poesía: “Que los sentimientos – dice –, las ideas, las creencias, las experiencias, los sueños, las pasiones, los deseos, los desvelos, las tendencias hacia lo sublime, las plenitudes o las carencias íntimas, no son sino un magma informe que nada “dize” hasta que se ordenan mediante el arte en un poema que nos aboca a lo inefable”.

Función de la poesía y función conviviente de su poesía

Al hilo de las argumentaciones ya expuestas, el lector ha podido conocer algunos aspectos de la cuestión central que justifica este apartado. Recordemos que, para Antonio Carvajal, ahora en primera persona, la poesía le sirve para sentirse querido y sustentado en tanto que ésta constituye una vía de unión con lo que ama. No otra cosa afirma en su insólita y fundamentada “Carta gratulatoria a José María Castellet” cuando, al hilo de sus argumentaciones poéticas y de ratificar que sólo cree en la amistad, viene a decir: “Las otras esperanzas – que el bien que poseo no se malogre por nada ni por nadie; que haya un rincón de pureza donde mi ser halle eco – son las que me obligan a escribir y publicar. El poema se me ha convertido en una forma, delicada o terrible, de entrega”³⁸. Pero, fuera ya de la dimensión personal, la poesía cumple otras funciones de más amplia proyección como la de romper a su manera la inevitable finitud existencial de los poetas, salvando la experiencia de la vida y propiciando la contemplación de la vida en su belleza, en la belleza efímera. Los poemas quiebran, pues, según Carvajal, esa biológica finitud y propician un superior conocimiento desde su especificidad estética.

Ahora bien, al plantear la cuestión de la especificidad estética se da entrada a ciertos problemas que pueblan el horizonte de la reflexión contemporánea al respecto, tales como la cuestión del esteticismo y el compromiso, etc. No se olvide que el largo poema “Corónica angélica”, parcialmente citado más abajo, es, en su lógica metapoética, “una defensa a ultranza de la obra de arte y, al mismo tiempo, es una crítica del esteticismo vano. Afirma el poeta al comienzo del segundo apartado del capítulo ocho de *Consonante respuesta*³⁹: “Hay aquí evidentemente un compromiso por una construcción social y por una idea del hombre, que no sé si se puede adscribir a una teoría política concreta”. Esta justificación y la detenida lectura de tan insólito texto poético nos permiten vislumbrar la posición que adopta Carvajal sobre asunto tan debatido, posición donde no se oponen maniqueamente ética y estética y en la que queda salvaguardada la específica función estética que le cabe cumplir a una obra poética. Para el autor de *Alma región luciente*, el arte en general y la poesía en particular vienen a cumplir la función de satisfacer una necesidad primaria del ser humano, de la que desgraciadamente quedan privados numerosos individuos por razones económicas, educativas y, a la postre, sociales.

A partir de estos planteamientos, podremos comprender que el poeta no sólo rechaza la torre de marfil del esteticismo poético, sino que ponga en el centro de su arte la convivencia con la sociedad en la que se encuentra, la principal función que le cabe cumplir. Por esta razón, atendiendo a la lógica interna de sus discursos reflexivo y poético, califico su poética de conviviente, adjetivo que trata de no separar la dimensión social de la esté-

38. En “Carta gratulatoria a José María Castellet”, *cit.*, p. 21.

39. Dado que manejo una copia digital del original del libro actualmente en prensa, me resulta imposible remitir a la página exacta de donde tomo un texto o al que me refiero. El lector sabrá disculparme.

tica, tal como se puede deducir de las palabras de nuestro poeta dirigidas a Joëlle Guatelli-Tedeschi:

La gente tiene muchos prejuicios y considera que porque cuido las formas soy un poeta esteticista y puro, que no me interesa ni la sociedad ni el mundo que me rodea y que aparentemente lo único que me interesa es esta supuesta torre de marfil del esteticismo poético...y no es así, a mí me interesa fundamentalmente la gente con la que convivo, la sociedad donde estoy, y como consecuencia de ello hago la poesía, no al revés⁴⁰.

Esta poética conviviente obliga al poeta a intentar lograr poemas de la más alta calidad estética. No cabe discutir, afirma, acerca de si poesía social para todos y poesía pura para pocos. Ésta es una polémica trasnochada. Resulta, pues, conveniente evitar el fraude creador en origen y no elaborar una poesía de halago meramente coyuntural, una poesía que menosprecia así a sus destinatarios. Esto explica que entienda el sentido rehumanizador de la poesía no al modo de las soluciones que representaron los poetas sociales, sino en el sentido de levantar al hombre del suelo de sus miserias humanas mediante la palabra poética conviviente que persigue el más alto vuelo estético. Así unifica ética y estética y trata de superar los planteamientos del arte puro por cuanto sus artefactos poéticos mantienen una humana dirección de movimiento. Por eso, más de una vez le he oído decir que lo que se llama humanización de la poesía no es sino derrota del espíritu que se niega al vuelo y se entrega a la miseria cotidiana. Por eso, con rotunda claridad, expone la finalidad que ha perseguido con su poesía en “Notas para una poética de la contradicción”, tras un certero diagnóstico de los más graves problemas de nuestro tiempo – la injusticia, la guerra, el hambre y el crimen – y una denuncia del papel servil que juegan muchos poetas ante esta situación, del desinterés social por la verdad, la justicia, la libertad, etc.: “Quise en mi poesía fingir – dice – un reino de belleza, sensorial y moral, y aquilatarme en el duro ejercicio de la libertad, desprenderme de los hábitos de siervo que me imbuyeron desde que nací, que se me trata de imponer a toda costa”. A continuación, tras afirmar que sin belleza moral no hay poesía, expone la raíz conviviente de su poesía y, es obvio, de su poética:

Sigo creyendo en el amor, en la amistad, la lealtad, la libertad, el respeto al prójimo: y los practico. Por eso me declaro conviviente, pero no tolerante. No tolero el feísmo gratuito ni la incitación al mal degradante (aunque hay una belleza del mal, una grandeza del mal, pero no en los siervos); no tolero la sumisión a ninguna fuerza anónima y ciega, se llame Poder, Divinidad, Historia. No tolero la mentira, esa acomodación permanente a los modos de hoy. No quiero ser moderno. Sólo quiero, con Aleixandre, que mi palabra resuene en unos pocos corazones fraternos.

Por si tras estas argumentaciones no quedara claro el fundamento social o conviviente de su quehacer poético, y por si a alguno de los lectores le cupiera la menor duda de la raíz ideológica de su posición vital y poética, Carvajal ha dejado escrito en su referida “Carta gratulatoria a José María Castellet” lo siguiente: “Mis amigos mayores y lectores de Vd., Bernardo Olmedo, José Mercado y Carlos Villarreal, me instalaron en una situación ‘nueva’, nunca novísima, porque, entre otras cosas, me imbuyeron el interés por el entorno social, por el decurso político y por un pensamiento íntimamente ligado con los valores

40. En J. GUATELLI-TEDESCHI, “Vivir en poesía”, en cap. 8 de *Consonante respuesta*. En estas ideas y justificaciones insiste el poeta (en “Carta gratulatoria...”, *cit.*, pp. 21-22), con objeto de evitar que ciertos reductores tópicos críticos se instalen en la valoración e interpretación de su obra, algo que la mejor y fundante crítica del poeta supo ver desde el principio al reconocerle, en efecto, antes su capacidad para lograr una plenitud de forma que caer en un huero formalismo poético.

éticos de una izquierda más abierta y centrada que la de hoy” (p. 23). Pero es más, el poeta se ratifica en algo que venimos apuntando, sin entrar ahora en matizaciones ni otros análisis: que la belleza poética no puede alcanzarse fuera de los valores de la izquierda. Leámoslo: “La belleza, la pureza artística que siempre he buscado, no me parecen alcanzables fuera de una conducta regida por los valores que la izquierda defendía y que, desde quienes configuraron hondamente su vivir con ellos, sigue defendiendo” (*ibidem*).

De la comunicación poética

Si calificamos la poética y la poesía carvajalianas de convivientes, no podemos ignorar en esta operativa exposición sistemática⁴¹ de sus ideas y reflexiones poéticas la cuestión del destinatario y del lector, lo que conlleva el tratamiento del problema de la comunicación poética. Para comenzar, me serviré de un fragmento de su poema “Patio cerrado”, de *Alma región luciente*, donde se vislumbran en su factura poética la idea que nuestro autor tiene acerca de los alcances y límites de la comunicación poética, pues ese patio cerrado, cuyo referente es el claustro de la Cartuja de Granada visitado por dos amigos poetas, puede muy bien simbolizar el patio cerrado de la poesía. El poema, pues, viene a ser una suerte de meditación poética sobre lo que supone la poesía como vía menos imperfecta de comunicación entre los seres humanos y como reparador discurso estético que responde a un acto de verdad y de conocimiento, necesitado finalmente de un lector cocreador, tal como se lee en el siguiente fragmento:

Ya sabemos de coro que las almas
no se pueden mostrar sino en vislumbres,
que no hay palabras suficientes, que,
aunque tintos con sangre de los días,
rotos de voz y ardidos de esperanza,
los poemas no alcanzan el prodigio
de transfundar un alma en alma ajena.

[...]

Breve sol, fácil pájaro, humo tenue:
¿qué más podemos esperar, qué gozo
mayor puede ofrecernos un poema
que ver cómo conmueve un aterido
corazón, cómo levanta una esperanza,
cómo reafirma un sueño en otros ojos?

Aun reconociendo las limitaciones que pueden presentarse en el proceso de comunicación poética, Carvajal otorga al destinatario y lector la consideración de coautor del texto poético cuando éste es capaz de repetir la experiencia de la palabra poética y dispone de esa capacidad de respuesta verbal⁴². Por eso, no se engaña a la hora de considerar que el espec-

41. Considero que esta exposición sistemática de sus ideas y reflexiones sobre poesía es operativa por cuanto persigo, más que subrayar el carácter sistemático de las mismas, mostrar y divulgar con un mínimo de coherencia interna una serie de ideas que surgieron dispersamente y en distintos momentos. Que mantengan cierta ilación interna no quiere decir que este conjunto de ideas obedezca a un sistema. Lo ha dejado dicho con meridiana claridad Antonio Carvajal en *Consonante respuesta*: “Exigirle a un poeta, como muchos críticos pretenden, que tenga un sistema filosófico, una coherencia filosófica, es excesivo, si no incongruente. Bastante tiene el poeta con descubrir la poesía y fijarla en el texto...”.

42. En GUATELLI-TEDESCHI, apartado tercero de *Consonante respuesta*, cit.

tro de lectores de poesía es tan reducido como escasamente gregario y, eso sí, disperso. No obstante, el poeta, razona Carvajal, debe saber utilizar los recursos verbales de manera que el lector reaccione de una determinada manera, intensificando su interés y evitando adormecer su conciencia. Lo que busca nuestro poeta en el lector es sobre todo una respuesta de emoción, en lo posible desnuda de análisis: “Busco fundamentalmente en el lector una respuesta de emoción. La emoción lo integra todo. El corazón piensa, la emoción no es irracional. El poeta está transmitiendo contenidos verbales, está utilizando todas las reglas de la comunicación y tiene en el receptor una respuesta inmediata prácticamente sin análisis”⁴³.

El problema de la originalidad poética (sobre la autenticidad creadora, la tradición poética y los usos intertextuales)

Por lo que respecta a la cuestión de la autenticidad de la poesía y del poeta, Carvajal se ha pronunciado también de manera expresa, vinculándola al problema de la originalidad: “La originalidad, por sí misma, más me parece gimnasia del ingenio que fuente de poesía. Me quedo con la autenticidad del poema, manantial de todas las originalidades, porque como cada ser humano es único e irrepetible, si su obra es auténtica, reproducirá esa unicidad y esa irrepetibilidad”⁴⁴. Por eso, el poeta no tiene miedo de que se le inserte en una u otra tradición poética, porque él aspira a ser poeta auténtico, voz auténtica incluso cuando repite otras voces y las rehace para la comunicación total y la comunión de la belleza, como leemos en la dedicatoria de *Serenata y navaja*, “A Carlos Villarreal”, con la tan continuada como hermosa imagen del lúgano, pájaro que imita el canto de otros pájaros, que acaba así: “¿O el corazón sí es lúgano, y aspira a la comunicación total, a la comunión de la belleza? ¿A repetir la voz, que aprendió como súbito relámpago? Sí, el corazón es lúgano, produce un eco, desdobra nuestras vidas: significa una entrega”.

Este sometimiento de la originalidad poética a la autenticidad es lo que explica su abierto diálogo con la tradición poética, pues no hay originalidad si no se cuenta con un substrato cultural que aporte los elementos para poder ser original⁴⁵. Dicho sometimiento explica también que proclame a los cuatro vientos su raíz “luisiana” (halla su raíz en la poesía de Luis de Góngora, Luis de Camoens, Fray Luis de Granada y Fray Luis de León), así como los resultados poéticos originales, esto es, auténticos, de ese intenso diálogo mantenido, y su abierta defensa de esta tradición en poemas como “Servidumbre de paso”, cuya discursividad paródica pone contra las cuerdas la ansiada búsqueda de originalidad de su momento *novísimo*, al tiempo que la radical novedad en el uso de ciertos moldes clásicos, tal como el propio poeta se ha encargado de hacer valer: “Y la apariencia de clasicismo que pueda dar mi poesía – responde el poeta en una entrevista – a mí muchas veces me hace sonreír porque no conozco a nadie que haya roto más formas que yo, mira mis sonetos, mis liras, mis estrofas aparentemente clásicas y están descoyuntadas, reventadas por dentro”⁴⁶. Pero recordemos el poema⁴⁷:

43. En *ibidem*, apartado cinco.

44. “Antonio Carvajal”, *loc. cit.*, p. 40.

45. En GUATELLI-TEDESCHI, “Soy poeta por contagio...”, en *Consonante respuesta*, *cit.*

46. En FERNÁNDEZ SERRATO, *loc. cit.*, p. 28.

47. A. CARVAJAL, *Servidumbre de paso*, Sevilla, Calle del Aire, 1982. Carvajal le dice a Guatelli-Tedeschi en una de sus conversaciones (en el apartado “El poema se hace con sonidos de palabras que significan...” de *Consonante respuesta*), que este poema guarda una gran carga de ironía y que recoge una idea de las poéticas clasicistas al hablar del alto aprecio y prestigio de los términos que enumera, independientemente de que puedan revelarse arcaicos, etc.

Pero ya era imposible
la libertad. Habíamos
alzado nuestras manos
a los frutos de todas
las heredades. *Susurramos: Nunca*
más estos frutos
nos tentarán. Seremos
hijos de nuestro esfuerzo
y brillará el futuro como...

Algo

se nos había escapado:
Negados a los usos, no cabía
comparar. No cabía
trasladarse a otro mundo
que iluminara sueños
con realidades,
que levantara nuestros ojos sobre
un mundo de palabras, tan hinchidas
para el gozo de hablar
y de saber.
Y dijimos: *Tus dientes*
son como los piñones, tan parejos;
tus pupilas, semáforos
de vía libre; el cuello
como una levantada grúa; todo
tu ser como edificio de oficinas.

Y nos mirábamos.
Y nos quedaba
una congoja extraña: *Son tus dientes*
las guijas que el arroyo lava; son
tus pupilas feroces como soles
de estío, y es tu cuello
tibio cerezo en flor. Tu cuerpo todo
este valle gozoso que caminas...

Pero ya era imposible
la libertad. Queríamos
incorporar el mundo
que hacíamos al sueño; pero el sueño
lo rechazaba. Apenas
conteníamos todos la sonrisa.

¿Acaso

nos burlábamos de
nuestro fracaso?

Aquello

no nos sonaba bien, no nos decía
nada para el futuro. Y el futuro
había ya pasado. Era imposible
la libertad. Y el oro
y las perlas y el álamo y el cedro
y los pastores líricos y el cisne
y la rosa y el labio como grana
cobraron su alto aprecio y su prestigio.

Estos planteamientos, en fin, permiten comprender el tan extenso como ingenioso y

cervantino poema “Corónica angélica”, que en su estructura dialogada – la voz del personaje poeta y la voz del personaje amigo – es toda una manera de abordar ciertos modos de quehacer poético por él mismo desarrollados, lo que explica los intratextos tomados de sus fundantes libros primeros, y el problema de la poesía conveniente a su tiempo. “Corónica angélica”, inteligentemente considerado por Ignacio Prat⁴⁸ como un gran poema moral, que eleva a obra de arte la moderna reflexión europea sobre la ética del oficio de escribir, es la demostración palpable de cuán en serio, entre agudísimas ironías, se toma su oficio de poeta Antonio Carvajal, al tiempo que su simple presencia sirve para contradecirlo por lo que respecta a su continuado rechazo a reflexionar sobre el discurso de la poesía. Así, obteniendo el máximo partido del adoptado modo discursivo de decir poético, el sujeto poético, tras mostrar el momentáneo estado de esterilidad creadora en que se encontraba con la explicitación de algunas de sus causas, establece un diálogo con el personaje poético del amigo acerca de la inoportunidad de su habitual escritura poética en los tiempos que corren, de lo que ésta significa en su alegría creadora y de lo que con ella puede hacerse en relación con el tiempo futuro, tal como se lee en el siguiente fragmento:

Mas como tu poema no ha de ser
 un pasquín, ni un pregón, ni una proclama,
 (dado que forma tal involuciona
 inevitablemente en la esclerosis),
 canta y proclama y clama en el desierto
 tu esperanza común; insta al lector
 a desear la vida y luz futuras.
 Y cuando nazca el hombre nuevo, el hombre
 que hemos de hacer cantando, que se pueda
 escuchar en su voz tu voz; que nadie
 no haya de preguntar qué cantan hoy
 poetas andaluces. Tú, andaluz,
 que ves el cielo falso, el hombre lúgubre,
 dí qué es el cielo de hoy, el hombre de hoy
 en toda la apacible y triste España.
 Pero que emerge y surge y brota y nace
 y estalla un hombre nuevo,
 y ése es el hombre y ángel de tu crónica,
 faro de amor extenso sobre el mar.

Al profundo diálogo que se mantiene con la cultura literaria y a sus resultados discursivos lo llamamos hoy intertextualidad⁴⁹. Carvajal, cuya concepción dialógica de la cultura literaria no puede quedar más clara tanto de palabra como de obra, se ha pronunciado abiertamente sobre esta práctica en el apartado “Soy poeta por contagio...”, de *Consonante respuesta*, donde sostiene que uno se contagia de poesía y de sus maneras y de sus palabras en otros poetas, por lo que, con conciencia o sin ella, se produce la intertextualidad. En

48. En A. CARVAJAL, *Extravagante jerarquía*, loc. cit., p. 307.

49. Bajo el general término de intertextualidad puede entenderse bien una cualidad de todo texto o bien la de un texto particular y sus múltiples relaciones presentes de determinada manera en el mismo, relaciones que pueden ser externas e internas, propias de la literatura o no, mostradas como citas o alusiones, marcadas o no, etc., que no hacen sino ratificar que todo texto es en efecto un mosaico de citas que absorbe y transforma otros textos y un lugar de cruce de lenguajes y voces, esto es, un espacio dialógico que articula pasado y presente revelando su orientación social. Por lo tanto, todo texto, como dijera Barthes, es un intertexto (véase J.E. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica intertextual)*, Madrid, Cátedra, 2001).

no pocas ocasiones, el olvido es la base de la intertextualidad al reverdecer imágenes o versos de poetas admirados sin que nos demos cuenta. Pero también la intertextualidad, piensa Carvajal, puede ser una técnica de construcción poética. En este sentido, no oculta su cultivo ya desde *Tigres en el jardín*⁵⁰.

Para terminar

Queda a la vista que aunque Antonio Carvajal haya rehuido la sistemática elaboración de una poética, ha proporcionado no pocos elementos dispersos de la misma, de los que el lector ha tenido noticia en este trabajo. La exposición que acabo de efectuar permite una aproximación fiable a sus ideas fundamentales acerca del proceso de la escritura poética y de lo que supone el trabajo creador así como de lo que llamamos comúnmente inspiración, de lo que es la originalidad poética, de lo que pueda ser la poesía y de las funciones que le cabe cumplir, de cómo ésta se materializa en el poema, de cómo se establece la comunicación poética, etc., etc.

Queda para otra ocasión el poner en relación estas ideas sobre poesía con las de otros poetas coetáneos suyos, lo que ayudará a aclarar en qué sentido su poética y poesía resultan renovadoras con respecto a otros discursos poéticos actuantes en la España de la década prodigiosa y años siguientes. En dos palabras, podremos fundamentar con rigurosidad en qué sentido su poesía y poética resultan antes *muy nuevas* que *novísimas* y cómo desde la tradición poética – contando con los elementos rehumanizadores que fundamentaron la poesía hernandiana, la de los viejos y nuevos poetas sociales, etc. – Carvajal buscó nuevos caminos de belleza para la poesía, una poesía que quiere hermosa por conviviente.

50. Madrid-Barcelona, Ciencia Nueva, 1968.