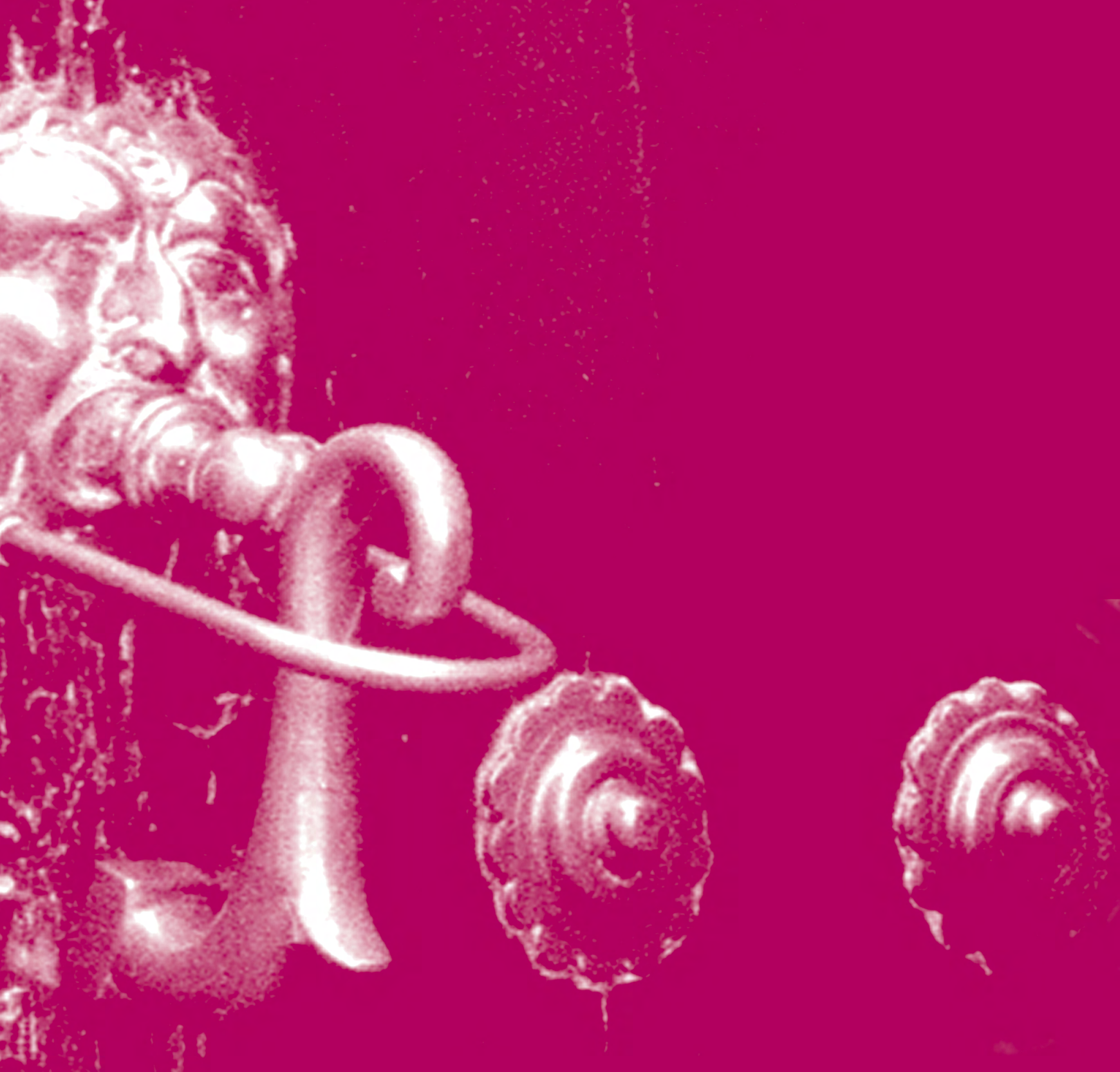
Pulso enamorado de las horas

Antonio Carvajal
desde la poesía y el arte





Pulso enamorado de las horas

Antonio Carvajal desde la poesía y el arte

Pulso enamorado de las horas

Antonio Carvajal desde la poesía y el arte

Colección Centro de Cultura Contemporánea

. . .

Fotografías de Francisco Fernández
Fondos de la Colección de Arte Contemporáneo

PRODUCCIÓN

Centro de Cultura Contemporánea
Colección de Arte Contemporáneo
Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Deporte
Universidad de Granada

Colabora:
Secretariado de Extensión Universitaria
Fundación Jorge Guillén
Centro de Arte Contemporáneo Francisco Fernández

Universidad de Granada

FRANCISCO GONZÁLEZ LODEIRO
Rector

MARÍA ELENA MARTÍN-VIVALDI CABALLERO
Vicerrectora de Extensión Universitaria y Deporte

RICARDO ANGUITA CANTERO
Director del Centro de Cultura Contemporánea

INMACULADA LÓPEZ VILCHEZ
Directora de Exposiciones

FRANCISCO JOSÉ SÁNCHEZ MONTALBÁN
Director de la Colección de Arte Contemporáneo

MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ MONTES
Directora del Secretariado de Extensión Universitaria

JUAN VARO ZAFRA
Director de la Cátedra Federico García Lorca

EXPOSICIÓN Y PUBLICACIÓN

COORDINACIÓN Y COMISARIADO
Francisco José Sánchez Montalbán
Ricardo Anguita Cantero
Inmaculada López Vilchez
Juan Varo Zafra

PUBLICACIÓN
Colección Centro de Cultura Contemporánea

DISEÑO Y PRODUCCIÓN
Bodonia Artes Gráficas, S.L.

EDITA
Universidad de Granada

Editorial Universidad de Granada

PALACIO DE LA MADRAZA
Sala de exposiciones
13 de diciembre de 2012 - 31 de enero de 2013
Con la colaboración de la *Fundación Jorge Guillén*
y el *Centro de Arte Contemporáneo Francisco Fernández*

ISBN: 978-84-338-5480-3
DL: GR 20-2013

© De la edición, Universidad de Granada.
Centro de Cultura Contemporánea
© De los textos, los autores
© De las imágenes, los autores
Edición fotografías de Francisco Fernández: Javier Leal

Índice

María Elena Martín-Vivaldi Caballero 11

Francisco José Sánchez Montalbán 13

Juan Varo Zafra 15

Domingo Sánchez-Mesa Martínez 25

Ana Isabel Torres Lozano 33

José Manuel Ruiz Martínez 41

Fotografías de Francisco Fernández 49

Fondo Antonio Carvajal (Selección).
Colección de Arte Contemporáneo
de la Universidad de Granada 87



on el título “Pulso enamorado de las horas: Antonio Carvajal desde la poesía y el arte”, la Universidad de Granada, a través del Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Deporte y, en particular, desde el Centro de Cultura Contemporánea y el Secretariado de Extensión Universitaria, ha organizado esta exposición en torno a la obra del poeta granadino Antonio Carvajal y su relación con otras artes.

La muestra, abierta desde el 13 de diciembre de 2012 hasta el 31 de enero de 2013, presenta una amplia colección de retratos realizados por Francisco Fernández que sorprenden al poeta en espacios de su vida íntima y social a través de los años; imágenes que dan noticia de una experiencia vital compartida de la que es trasunto, crónica recreada, la obra del poeta. Francisco Ayala, José Hierro, José Antonio Muñoz Rojas, María Victoria Atencia, Guillermo González, María Teresa Martín-Vivaldi, Diego Jesús Jiménez, Miguel Rodríguez-Acosta, Antonio Piedra, Andrés Amorós, Rafael Juárez y otros amigos y compañeros del Departamento de Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada acompañan a Antonio Carvajal en un viaje de varias décadas de amistad fecunda.

Por otra parte, la exposición exhibe buena parte de la obra del poeta: libros (algunos de ellos intervenidos por artistas), antologías, traducciones, plaquettes y cuadernos, muchos de ellos inencontrables hoy día o de muy difícil acceso. Esta parte de la muestra se completa con algunos documentos cedidos por la Fundación Jorge Guillén de Valladolid.

Finalmente, la exposición reúne diversas obras artísticas vinculadas a la obra o vida de Antonio Carvajal procedentes de los fondos de la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada. Pinturas, esculturas, grabados y otras piezas realizadas por María Teresa Martín-Vivaldi, Jesús Martínez Labrador, Miguel Rodríguez-Acosta, Pedro Garciarias, Francisco Lagares, Ricardo García, Pedro Osakar, Juan Carlos Ramos o José Manuel Peña, entre otros, dan noticia de la intensa relación de la poesía de Antonio Carvajal con las artes plásticas.

María Elena Martín-Vivaldi Caballero
Vicerrectora de Extensión Universitaria y Deporte

La Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada es un ejemplo indiscutible del patrimonio reciente aportando un referente cultural necesario para comprender las manifestaciones artísticas contemporáneas de nuestro entorno más cercano. Compuesta por varias secciones, reúne las donaciones y piezas notorias de pintura, escultura, fotografía, grabado, videocreación, etc., así como fondos donados o cedidos por particulares. Uno de ellos es la cesión realizada en 2005 por el poeta granadino Antonio Carvajal Milena. Obras pertenecientes a más de 40 artistas (originales, obra gráfica, fotografías, esculturas) conforman esta colección del poeta granadino que sin duda reflejan una realidad cultural y ofrecen elementos y momentos de interrelación común con el poeta. Así, muchas de estas obras son retratos, originales de ilustraciones de libros de poemas o intervenciones plásticas sobre libros, carpetas de grabados y poemas y regalos de artistas inspirados en la obra y personalidad de Antonio Carvajal.

Con este volumen de obras, con firmas significativas y relevantes del panorama artístico nacional se proyecta un panorama de conocimientos y de valores estéticos relativos a la plástica y a la poesía. Dibujos sobre servilletas como los de José Hierro, interpretaciones plásticas sobre poemas de Carvajal como los de Pedro Garciarias, fotografías de Francisco Fernández o las ilustraciones de María Teresa Martín-Vivaldi, vienen a componer un cosmos plástico acerca de la obra del poeta y a incrementar la creación de patrimonio artístico contemporáneo en el seno de la Universidad.

La Colección de Arte Contemporáneo está enfocada a intervenir directamente en el contexto social y cultural universitario y de la ciudad y se salvaguarda en una construcción de bloques temáticos y/o estructurales, capaces de ofertarse, dividirse y tener una presencia conjunta o independiente. La cesión que realiza Antonio Carvajal entra a formar parte desde el principio en el compromiso de conservación, uso y divulgación de obras de arte que la Universidad de Granada ha acogido con un compromiso de custodia, exhibición y divulgación como fondos patrimoniales que enriquecen y complementan el patrimonio contemporáneo universitario. Se expuso por primera vez en noviembre de 2005 y desde entonces este Fondo ha formado parte del contenido de las exposiciones y acciones

de la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada. El fondo Antonio Carvajal Milena consta de 161 obras que recogen en su mayoría proyectos, bocetos y ejemplos relacionados con su persona, su poesía o las publicaciones de las mismas y está en la actualidad distribuido en su mayoría por destacadas dependencias universitarias. Esta cesión tiene un importante valor patrimonial que relaciona la obra poética del autor, Antonio Carvajal, con las manifestaciones plásticas, por lo que su inclusión en exposiciones, investigaciones y acciones concretas referidas al arte contemporáneo y literario actual es parte de su débito y diligencia.

"Pulso enamorado de las horas. Antonio Carvajal desde la poesía y el arte", es una exposición que recoge en gran medida parte de obras plásticas de artistas relacionados con Antonio Carvajal pertenecientes a estos Fondos de la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada. Se trata en este caso de una selección de pinturas, grabados, fotografías y esculturas y que compendian un valioso fondo patrimonial de los más significativos artistas plásticos relacionados con su obra poética, ya que muchas de las obras seleccionadas han sido inspiradas en poemas y textos de Antonio Carvajal.

Un apartado importante lo componen una serie de fotografías realizadas por el fotógrafo Francisco Fernández. Se trata de retratos de Antonio Carvajal junto con personajes del mundo de la literatura y las artes, como José Hierro, Francisco Ayala, José Antonio Muñoz Rojas, Miguel Rodríguez-Acosta, entre otros. Estas fotografías de Francisco Fernández recogen imágenes del poeta desde la década de los 80 hasta la actualidad, como testimonio y documento artístico de sus relaciones humanas y sociales.

Francisco Fernández fotógrafo e inseparable amigo del poeta ha recogido a lo largo de las últimas décadas momentos inolvidables y presencias significativas que proporcionan una sustancial dimensión personal y social del poeta.

Organizada por el Centro de Cultura Contemporánea del Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Deporte de la UGR, con la colaboración del Secretariado de Extensión Universitaria, la Fundación "Jorge Guillén" y el Centro de Arte Contemporáneo "Francisco Fernández", esta exposición y catálogo se presentan en el Palacio de La Madraza como muestra de admiración, respeto y reconocimiento artístico a uno de los poetas más importantes de nuestro tiempo, Antonio Carvajal.

Francisco José Sánchez Montalbán
Director de la Colección de Arte Contemporáneo
Universidad de Granada

Provocación de sombras: unas palabras sobre los últimos libros de Antonio Carvajal

"¿Mis méritos? Díganlos otros. Aduciré dos: Soy autor del libro de poesía titulado *Tigres en el jardín* y de otro titulado *Metáfora de las huellas (Estudios de Métrica)*". Así se presentaba Antonio Carvajal en el prólogo de su espléndida edición comentada de los sonetos de Rubén Darío, *Sonetos de* Azul... *a* Otoño (Madrid, Hiperión, 2004, p. 9), aunando en esta tarjeta de presentación al profesor de métrica de la Universidad de Granada y al poeta que, 36 años después de su publicación, recordaba su primer libro con el orgullo de haber compuesto uno de los poemarios fundamentales de su época. Pero la ya extensa trayectoria de Antonio Carvajal ha ido dejando en las estanterías de casi tres generaciones de lectores un buen puñado de libros extraordinarios, de poemas en los que la reconocida, a veces de forma envenenada, perfección formal se pone siempre al servicio de la reflexión intelectual y moral, de la expresión del sentimiento y del culto a la belleza. En este sentido, la poesía de Carvajal parece haber seguido el dictado de Juan Ramón Jiménez quien, heredero de una tradición clásica al par que romántica, afirmaba: "Al fondo de las cosas (de la vida) podemos llegar por tres caminos; por la forma, por la idea o por el sentimiento. Por el camino de la forma llegamos con los sentidos; por el de la idea, con la intelijencia; por el del sentimiento, con el espíritu"[1]. Tal es la obra poética de Antonio Carvajal: un complejo universo de belleza, emoción e idea.

Quizá sea lícito hablar de tres momentos en su poesía: una obra inicial, deslumbrante, vital y preciosista (por más que el preciosismo delate a veces un dolorido y existencial *horror vacui*), que arranca con *Tigres en el jardín* (1968) y se cierra con *Sol que se alude*, libro inédito incluido en el volumen *Extravagante jerarquía* (Madrid, Hiperión, 1983), que reúne la poesía de este primer periodo. Un total de seis libros, escritos entre 1961 y 1982, lo conforman. A los dos señalados se unen *Serenata y navaja*, *Casi una fantasía*, *Siesta en el mirador*, *Sitio de ballesteros* y *Servidumbre de paso*. Como indica Concepción

[1] Jiménez, J. R. *Ideolojía (1897-1957). Memórfosis IV*, Reconstrucción, estudio y notas de A. Sánchez Romeralo, Barcelona, Anthropos, p. 585.

Argente del Castillo, a esta etapa siguen dos títulos más a modo de transición: *Del viento en los jazmines* (1982) y *Noticia de setiembre* (1984)[2]. El segundo tiempo de su poesía se caracteriza por una madurez reflexiva, grave y honda. *De un capricho celeste* (1988), *Testimonio de invierno* (1990), *Silvestra de sextinas* (1992), *Miradas sobre el agua* (1993), *Raso milena y perla* (1995) y *Alma región luciente* (1997) son obras en las que una expresión más desnuda construye versos que meditan sobre la memoria, la ruina del tiempo, el sentido de la vida en un mundo sin más certezas que la amistad y la belleza natural y artística. Epicúreo en sus valores morales, aristotélico en lo metafísico y existencialista en sus angustias, Carvajal cierra esta etapa con *Alma región luciente*, uno de los grandes poemarios del último tercio del siglo XX, un libro en el que alcanzan la perfección las líneas desarrolladas en este segundo periodo de feliz inspiración poética.

La tercera etapa, abierta todavía, no permite al lector sino unas notas provisionales en espera de que el tiempo y las sucesivas aportaciones del poeta, cada vez más activo, permitan trazar con mayor precisión cuál habrá sido el devenir de este tercer Antonio Carvajal.

Desde el punto de vista estrictamente material, este periodo se caracteriza por una casi incesante actividad editorial que ha multiplicado la presencia del poeta en las librerías: desde *Alma región luciente*, Carvajal ha publicado los siguientes libros de poesía: *Con palabra heredada* (Córdoba, Cajasur, 1999, luego incluido y ampliado en *Columbario de estío*, Diputación de Granada, 1999), *Cuaderno de Castilla* (Iria Flavia, 2004), *Los pasos evocados* (Madrid, Hiperión, 2004), *Una canción más clara* (Valladolid, Simancas Ediciones, 2008), *Pequeña patria huida* (Diputación de Valladolid, 2011) y *Un girasol flotante* (Oviedo, KRK, 2011). Además, en estos años han visto la luz las siguientes antologías: *Una perdida estrella*, A. Chicharro (ed.) (Madrid, Hiperión, 1999), *Columbario de estío, El corazón y el lúgano (antología plural)*, A. Chicharro (ed.) (Universidad de Granada, 2003) y *Diapasón de Epicuro* (Huelva, Fundación El Monte, 2004). A estos libros hay que añadir dos piezas de teatro lírico, *Mariana en sombras* (Sevilla, Point de Lunettes, 2003) y *Don Diego de Granada* (Málaga, E. D. A, 2004); algunos trabajos sobre métrica, bien estudios: *Metáfora de las huellas* (Granada, Jizo de Literatura Contemporánea, 2002); bien ediciones comentadas de otros poetas: *Sonetos de* Azul... *a Otoño* de Rubén Darío y los *Sonetos espirituales* de Juan Ramón Jiménez (Madrid, Visor, 2010); bien comentarios métricos de poemas diversos, anteriormente aparecidos en prensa: *Costumbre*

[2] Sigo en este repaso de las dos primeras etapas de Antonio Carvajal a C. Argente del Castillo, "Curso lento del tiempo. La poesía de Antonio Carvajal" *(en prensa)*.

sana (Salobreña, Alhulia, 2007). A estas publicaciones se unen el *Discurso de recepción en la Academia de las Buenas Letras de Granada* (Academia de las Buenas Letras de Granada, 2006), también sobre métrica, y la recopilación de artículos de prensa *Vuelta de paseo. Artículos de periódico (1990-2003)* (Sevilla, Point de Lunettes, 2009). Es necesario anotar, además, la muy numerosa aparición de cuadernos, plaquettes, colaboraciones en revistas, catálogos y otras publicaciones durante este periodo, que informa de una obra en marcha ininterrumpida, en continua elaboración[3].

Estos años también han traído al poeta un buen número de premios y reconocimientos. En 2000 recibió la Medalla de Honor de la Fundación Rodríguez Acosta; en 2001 la Medalla al Mérito de la ciudad de Granada. En 2005 *Los pasos evocados* recibió el Premio "Francisco de Quevedo" de la Villa de Madrid; en 2010 *Una canción más clara* fue premiada en Italia con el Premio Ceppo Internazionale "Piero Bigongiari". Por último, en 2012, ha recibido el Premio Nacional de Poesía por *Un girasol flotante*. A estos premios y distinciones deben sumarse, entre otros, su elección como miembro de la Academia de las Buenas Letras de Granada, y la proyección internacional de su poesía con la traducción a diversos idiomas.

¿Cuáles son los rasgos formales y temáticos que caracterizan esta tercera etapa de la poesía de Antonio Carvajal? Con la prudencia arriba advertida, podríamos afirmar que nos encontramos ante un momento de síntesis de los dos estadios precedentes. Por una parte, encontramos libros y poemas en los que el poeta recupera el gusto por el virtuosismo y el preciosismo formal: poemas en los que el autor se recrea no sólo en formas audaces sino también en imágenes muy elaboradas y en el uso de abundantes recursos retóricos, entre los que destacan la aliteración, muy marcada en poemarios como *Pequeña patria huida;* y la *evidentia*, ya frecuente en sus etapas anteriores, pero desplegada con energía en los poemas de este último periodo, lo que cristaliza en una deslumbrante exuberancia de nombres, en la morosidad con la que se presentan las acciones, más descritas que narradas, en la acumulación de verbos que fraccionan y diseccionan el movimiento en su más mínimo gesto (puede verse, por ejemplo, la sección "Jardines de Granada" de *Los pasos evocados*). En otros casos regresa a la sobriedad reflexiva de la segunda etapa con textos muy contenidos, como los magníficos poemas que conforman "Cartas a los amigos", primera sección de *Un girasol flotante*.

[3] Nos remitimos a la bibliografía de Antonio Carvajal recopilada por José Manuel Fuentes García en Pérez Benegas, D., García, R., Cabrera, J., *40 + 4 años de Tigres en el jardín de Antonio Carvajal*, Sevilla, Point de Lunettes, 2012, pp. 297-355.

No creo que sea cierto que Antonio Carvajal, contra lo que él mismo ha afirmado alguna vez[4], sea un poeta sin una poética expresa: la ha ido construyendo desde sus primeros libros en numerosos poemas metapoéticos[5], en la repetición y variación de una serie de motivos éticos y estéticos, en la decidida presencia de la tradición en sus versos que pone al descubierto la constancia de un canon amplio, claro y vivo en la voz renovadora del poeta. No se trata, ciertamente, de una poética formal ni de un conjunto de reglas prácticas para corregir poemas, sino de principios inspiradores de una manera de escribir que, con naturalidad, atrae ciertos elementos y repele otros en el mismo momento de la concepción del poema.

Acaso sea en el ámbito de la experimentación métrica donde mejor se manifieste la compleja relación entre el poeta y la tradición. Como ha puesto de relieve José Domínguez Caparrós, Carvajal reinterpreta las formas clásicas ofreciendo soluciones inesperadas y originales; experimentos sorprendentes con la rima, la acentuación o la estructura de estrofas tan tradicionalmente codificadas como el soneto o la sextina, que siempre rompen las expectativas del lector[6]. Pertinente y aguda resulta en este punto la diferencia desarrollada por Joaquín Moreno Pedrosa a propósito de la métrica carvajaliana entre "originalidad" y "autenticidad", deudora de la reflexión que el poeta hiciera en un breve texto en prosa incluido en *Serenata y navaja* (1973) y luego recuperado en *El corazón y el lúgano*. En este texto, Carvajal afirma que la autenticidad es fuente de la originalidad: la irrepetibilidad del poeta como ser humano es fundamento de su originalidad en cuanto que su poesía reproducirá esta autenticidad, incluso cuando apele a la tradición, del mismo modo que el lúgano recrea el canto de otros pájaros en la aspiración a la comunicación total y a la comunión con la belleza. Así, dice ahora Moreno Pedrosa, si Carvajal es original en el uso de las formas y tópicos clásicos, esto es debido a que sabe imponer sobre ellos su propia sensibilidad netamente moderna. Porque su poesía puede calificarse de auténtica puesto que siempre resulta coherente con sus opciones filosóficas, éticas y estéticas junto a sus concretas circunstancias vitales[7].

---

[4] Véanse, por ejemplo, sus "Propósitos poéticos" publicados en *Revista de la Fundación Juan March*, 340, mayo, 2004, p. 25. En este texto recuerda cómo Aristóteles escribe su *Poética* como una descripción de la poesía (en sentido amplio) de su época, y no con intención prescriptiva. Carvajal considera que las poéticas modernas tienden a imponer su tiranía sobre una creación literaria que debería obedecer a la "solicitud interior de escribir un poema" y que, en consecuencia, sólo son útiles a posteriori, en la revisión y corrección de la obra.

[5] Pueden verse, a modo de ejemplo, los poemas seleccionados por Antonio Chicharro para la sección "De la poesía" de su antología temática *Una perdida estrella* (pp. 173-193).

[6] Cf. Domínguez Caparrós, J. "Notas sobre la métrica de la poesía de Antonio Carvajal", en *El corazón y el lúgano*, pp. 17-27. Puede verse también, en este sentido, el poema "A Eduardo Salas" (*Un girasol flotante*, p. 49).

[7] Moreno Pedrosa, J. *Poesía y poética de Antonio Carvajal*, Sevilla, Padilla de Libros Editores y Libreros, pp. 43-45. Subrayamos ya en este momento la importancia de las circunstancias en la construcción poética y vital del poeta.

Por lo que a la reflexión metapoética se refiere, esta etapa ha visto prodigarse textos teóricos de diversa extensión que van desde la ya comentada prosa que abre *El corazón y el lúgano* hasta el combativo prólogo de *Los pasos evocados*, pasando por los ya citados comentarios métricos a poemas de Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y a todos los poetas glosados en *Costumbre sana*.

Especial importancia tiene el citado prólogo a *Los pasos evocados*. En un tono por momentos irritado y duro, el poeta hace balance de 45 años dedicado a la poesía y extrae las siguientes conclusiones: el oficio de poeta tiene una incidencia imprecisa en la sociedad. El poeta trabaja con un material de segundo grado, "resistente y sucio": la palabra, "la única materia artística cargada de significado antes de su manipulación". Además, el poeta es "acosado por una sociedad incivil que le exige justificación de todos y cada uno de sus actos, y aun de sus omisiones" cuando esta misma sociedad tolera la explotación, la corrupción, el crimen y la política degradada. Pero el poeta no necesita justificar su poesía porque esta es un acto natural. Por eso, no es poeta el que miente, el que dice en su obra lo que niega en su vida. Es cierto que esta afirmación entronca con el concepto de autenticidad expuesto anteriormente. Pero ahora la necesidad de altura moral para escribir poesía se ha vuelto más apremiante. El prólogo dibuja un contexto social embrutecido, degradado y hostil que amenaza el trabajo del poeta. Como se verá más abajo, esta mirada sombría sobre la sociedad y el hombre (no toda la sociedad ni todos los hombres) estará presente, de forma novedosa, en los poemas de estos años recientes. Hay una visión descarnada, casi feroz, de una poesía actual que, a juicio del poeta, ha renunciado a la verdad, a la justicia y a la libertad, valores que Antonio Carvajal reivindica como coordenadas de la poesía verdadera: amor, amistad y belleza moral. En el prólogo, el poeta confiesa el aristotelismo de su poesía, pero este aristotelismo no es tan deudor de la *Poética* como de la *Metafísica*: "Porque 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 imperecero rigor del número" (p. 11). Ciertamente la consideración poética de textos escritos en prosa remite a *Poética*, 1447b, pero la renuncia a los esencialismos ("no hay más poesía que la contenida en los poemas") es una extensión al campo de la creación poética del conocido argumento hilemórfico de los libros VII y VIII de la *Metafísica* por el que la entidad está compuesta por materia y forma (*eîdos*), sin que esta pueda existir separadamente de aquella. También la antropología carvajaliana es hilemórfica: el hombre es cuerpo y alma juntos, sin que

pueda haber un alma separada del cuerpo[8]. Tanto la poesía como el ser humano necesitan al otro para perfeccionarse: al lector, al crítico, a los amigos.

Los temas de la poesía carvajaliana de estos años son, aparentemente, los de siempre: la amistad[9], el amor[10], la naturaleza[11], el existencialismo planteado como una lucha desigual contra el tiempo, la muerte y el olvido, la reflexión poética y artística. También parece serlo el pensamiento ecléctico constante a lo largo de su trayectoria: motivos epicúreos y estoicos, muy propios de la tradición poética hispana desde el Siglo de Oro, se desenvuelven sobre un fondo aristotélico que no renuncia a la imaginería platónica de la belleza asociada a la bondad ni a la luz como representación de la esperanza y de las aspiraciones más altas (y, a menudo, puramente ideales) del ser humano en pugna con el moderno sentimiento de angustia existencial por la finitud del hombre. Ahora bien, en los quince años transcurridos desde *Alma región luciente* este repertorio ha ido modificándose, a veces sutilmente, otras de manera clara e incontestable. Del mismo modo ha variado la antropología carvajaliana dando a esta nueva etapa creativa un carácter singular. Expondremos brevemente algunas de estas novedades.

En primer lugar, la crítica ha notado el incremento de los poemas de circunstancias: poemas que surgen con motivo de un viaje, de una reunión de amigos o de cualquier otro acontecimiento de la vida íntima del poeta. Ciertamente, la poesía de circunstancias siempre ha gozado de una presencia notable en la obra de Carvajal. Es posible que se haya intensificado en estos años. Así parecen atestiguarlo libros como *Con palabra heredada* y *Los pasos evocados*. Ahora bien, lo que en otros autores puede ser una poesía de poco vuelo, de mero compromiso, en el poeta granadino constituye un ejercicio de coherencia, de esa autenticidad antes aludida, que exige de la poesía la concordancia con la propia vida. Así pues, debe entenderse esta poesía de circunstancias como expresión de una modernidad que, más allá de

[8] Sobre esta cuestión véanse las clarificadoras páginas de la profesora Argente del Castillo en el trabajo anteriormente citado. Véase también Aristóteles, *De ánima*, 412a. De la vigencia de este planteamiento antropológico en esta etapa de Antonio Carvajal dan buena muestra los poemas "Muros" de *Con palabra heredada* y, especialmente, los poemas 18, 19, 25 y 30 de "Primer álbum de canciones", primera sección de *Una canción más clara*.

[9] Sin lugar a dudas es el tema más constante en estos libros. Pueden verse especialmente "Aire vuestro" de *Con palabra heredada*, un poema sobre la amistad en la inhospitalidad del mundo; la serie "Bagatelas" de Los pasos evocados (en la IV introduce una cita oculta de *Ética* VIII, 8, 1159a de Aristóteles: "que hay más gloria en amar que en ser amado"; y sobre todo, "Cartas a los amigos" de *Un girasol flotante*.

[10] *Una canción más clara* es un cancionero amoroso en el que encontramos poemas que inciden en los distintas vivencias de la experiencia amorosa: la entrega, los celos, el erotismo como victoria parcial ante la muerte. Son abundantes los poemas que ligan estados de ánimo a los distintos momentos del día: poemas de noche, de albada (con la ineludible separación de los amantes), de tarde, etc.

[11] Resultan particularmente logrados "Junquillos", "Endecha y ronda" y "Siete miradas sobre el camino de Andújar" de *Los pasos evocados* y el panteísta "Zuheros, campo de lirios" de *Pequeña patria huida*.

la manifestación de un esencialismo vital o de un biografismo testimonial, busca en el acontecimiento íntimo concreto el modo de documentar una posición vital en continua relación con el medio humano, natural y artístico que le rodea. Es interesante comprobar, por ejemplo, que los abundantes poemas de viajes nunca se confunden con postales o con guías turísticas; tampoco son itinerarios de formación o alegorías de procesos vitales, como ocurre tantas veces en la poesía contemporánea. Son poemas más de hallazgo que de descubrimiento: se detienen en la contemplación de un paisaje, en el análisis, a veces jocoso, de los comportamientos humanos y, casi siempre, en la celebración del encuentro y de la abolición de la distancia como prueba de la amistad. En su poesía circunstancial el poeta no puede ser menos aristotélico. Si Aristóteles había sancionado la diferencia entre la poesía y la historia, confiando a la primera la imitación de lo general y a la segunda la de lo particular, para el granadino, como acaso para todo buen poeta nacido en la época de la estética, no parece haber más poesía que la que nace de la historia, que la que se eleva de lo particular a la intuición de lo general o, incluso, como ocurre en algunos poemas de esta etapa, a la duda de que exista "eso general" a lo que el juicio trata de apelar, acaso en busca de seguridad o consuelo[12]. Esto ocurre, por ejemplo, en el decisivo poema "A Francisco Fernández" de *Con palabra heredada*, en el que el poeta rechaza la cruda "mentira" de la luz (uno de sus símbolos predilectos) frente a la "verdad" amable y cierta de la amistad. Lo mismo ocurre en "De Monreale hasta Agrigento", incluido en *Pequeña patria huida*: "La misma luz es un engaño al ojo": en un mundo en el que lo sagrado se ha replegado hasta casi desaparecer de la memoria, sólo cabe la sospecha respecto de los símbolos que avalan la intuición de lo universal, aun cuando no falten, desde luego, también poemas que recuperan el carácter beatífico de la luz tan presente en su obra anterior[13].

Por otra parte, la concepción del hombre se ha vuelto más tenebrosa. Si, como se ha dicho, en las etapas anteriores, la mayor amenaza contra el ser humano era de naturaleza existencial, ahora lo social ocupa un lugar dominante: el mal que proviene del hombre, no del tiempo o la muerte, que acosa, amenaza y destruye es una de las preocupaciones constantes de este momento. Se trata de un mal civil, social, que asedia a la amistad, a la poesía, a la belleza del mundo; un mal que se encarna especialmente en el poder opresor. El poeta reacciona en ocasiones con indignación (lo hemos visto en el prólogo de *Los*

[12] Véase la ambigüedad entre la desolación y la esperanza del poema "Música rota en el convento del Rosal" (*Un girasol flotante*, pp. 75-78).

[13] Puede verse, por ejemplo, el poema que cierra *Con palabra heredada*, "Evoca el cuadro de Murillo en que se representa la visita del niño a San Antonio de Padua" si bien aquí también encontramos una cierta ambigüedad que nos hace dudar si la luz es, en realidad, afán de luz.

pasos evocados), otras con ironía y burla; a veces con tristeza; a veces, por el contrario, lo entiende como rearfirmación de sus valores. *Con palabra heredada* ofrece casos de todas estas posibilidades: la gravedad de la denuncia civil y comprometida en "Endecha y mudanza de las tres morillas", la sátira de "Diferencias sobre el verso de Antonio Machado", o la recreación simbólica de resabios místicos del asedio del hombre en el poema en prosa "Castillo interior (fantasía alhambrista para Julio Juste)", acaso el mejor de la serie. En él se describe un castillo interior atacado por enemigos que no pueden tomarlo porque se ven reflejados en él. Pero en su corazón de agua descansan los ojos del amigo. En el castillo las banderas están tristemente despedazadas, recuerdo nostálgico de batallas perdidas. Las murallas son débiles; fantasmas terribles circulan por las mil puertas, las diez mil ventanas y los cien mil huecos del castillo: son hombres y mujeres que infunden terror. Pero también están presentes la brisa y los días que alivian.

El poema termina con reminiscencias religiosas que evocan el Ángelus: "el agua se levanta, se viste de sí misma y habita entre nosotros". Los mismos elementos aparecen, si acaso de forma más acusada, en *Pequeña patria huida*, quizá su libro más amargo respecto a la condición humana. Son elocuentes, en este sentido, "Este olivo", soneto en el que la naturaleza sirve de consuelo a la mentira o decepción humanas; los durísimos "Hipérbole primera" e "Hipérbole segunda", en los que la sátira descarnada, incluso cruel, carece del tono burlón y desenfadado de otras ocasiones[14]. En este libro la antropología carvajaliana evoluciona desde la concepción afirmativa pero agónica del hombre como el ser que nace en el repliegue de las sombras, cuyo destino es vivir la mentira de la felicidad, combatir la muerte con su presencia y con el amor (el espléndido poema "Blanco entre negro") hasta la enérgica repulsa de lo humano en el anhelo de una belleza natural no contagiada por el hombre y la muerte ("Coda").

Especial importancia tiene en este periodo la reflexión sobre la historia: el relato de cómo el poder aplasta al individuo despojándole de todo menos de la raíz última de su autenticidad[15]. Este es el tema de sus dos incursiones en el teatro lírico: *Mariana en sombras* y *Don Diego de Granada*. Pero también es el asunto de poemas como el conmovedor y épico "Cruces" de *Con palabra heredada*; en *Los pasos evocados* encontramos esta amarga mirada sobre la historia en "Balada", "El soldado español" o los dos últimos poemas de la serie "Siete miradas desde el camino de Andújar".

[14] En esta etapa, la poesía burlesca y satírica adquiere también una presencia importante. Pueden verse en este sentido el *Cuaderno de Castilla*, los poemas "Ad petendam pluviam", "Glosando a Horacio" de *Con palabra heredada*, y "Hommage" y "Pieza de fino encaje" de *Los pasos evocados*.

[15] La historia no es, desde luego, un tema nuevo en la poesía de Antonio Carvajal. "Ciudades de provincia" (*Siesta en el mirador*), "Visperas de Granada" (*Poemas de Granada*) o "Reflexiones de un español perplejo" de *Alma región luciente* son buena muestra de ello. Pero en estos nuevos poemas lo social parece prevalecer sobre lo existencial y el tono, como hemos señalado, se ha vuelto más tenebroso y urgente.

Un girasol flotante cierra, por el momento, esta etapa. El libro es, en cierto modo, una recuperación del mundo de *Alma región luciente*; una recuperación, nunca un regreso. El poeta no ha hecho este camino en balde y muchas de las novedades que hemos venido glosando comparecen también en este libro. Cima de este poemario y, quizá, de estos años de rara intensidad lírica es "Desde Rouen, para Antonio Ramos". Composición de extraordinaria hondura poética y moral, el poema es a un tiempo, un poema de circunstancias (el atentado del 11-M en Madrid), de viajes, de reflexión sobre la historia (la meditación al calor de la efigie de Ricardo Corazón de León en la Catedral de Rouen), de denuncia del abuso del poder; y, sobre todo, de amistad y de esperanza, puntos cardinales de la poesía carvajaliana. Formalmente, el poema es también un cruce de caminos entre la epístola, la plegaria y la oda. La oda es, a mi juicio, el género al que pertenece el poema. En efecto, las dos primeras estrofas presentan el tema, impidiendo, así, que la tendencia centrífuga del género disperse la intención del poema y la atención del lector. A continuación, como ocurre en la oda clásica, se introduce un relato en este caso no mítico sino histórico: la amarga experiencia del rey inglés prisionero, abandonado por sus súbditos y amigos. Finalmente, el poeta regresa al tema inicial elevando su voz −el poeta en la oda, especialmente en la pindárica, es un intermediario entre el mundo divino y el humano− a modo de oración dirigida al único destinatario posible, la esperanza. En la petición se condensa el ideal de vida que ha recorrido, desde el ya lejano 1968, la poesía de Antonio Carvajal:

madre nuestra, esperanza: que a nosotros
y a tus hijos futuros pronto llegue
el reino de la paz, digo la limpia
libertad convivida en el respeto
del otro porque es otro. Madre tierra,
tú que ofreces tus frutos para todos,
no permitas que nadie los usurpe,
los acumule o niegue; no nos prives
de tu paz, pan de vida.
Amén.
Amén.

Juan Varo Zafra
Director de la Cátedra Federico García Lorca

Intermedialidad y colaboración entre las artes. Palabra e imagen en la poesía de Antonio Carvajal

Desde que Aristóteles observara que en la tragedia se daban cita los tres órdenes básicos de expresión y comunicación humanas (*lexis*, *melos* y *opsis*), que Simónides de Ceos hablara de la pintura como "poesía muda" y de la poesía como "pintura parlante", y que Horacio enunciara su célebre "ut pictura poesis", hasta llegar a Barthes y sus reflexiones sobre las relaciones entre *imagen-música-texto* o la teoría reciente de William J.T. Mitchell sobre la *imagentexto*[1], uno de los hilos centrales de la historia del pensamiento estético y teórico occidental ha estado trazado por el debate y reflexión sobre la mixtura de las prácticas artísticas. En esta antigua tradición de relaciones o *iluminación* recíproca entre las artes, la poesía a menudo pugnó por acceder al "otro lado" de las posibilidades artísticas de representación de la realidad, por poner un pie en ese otro territorio de la mímesis que desea pero cuya entrada le está, en principio, vedada. Una de los modos más eficaces de saciar ese afán siempre fue el de invocar, *nombrar a la pintura*. El caso de la poesía de Antonio Carvajal es sobresaliente en la presentación de esa tensión por hollar y disfrutar la frontera de lo visual a partir de la materia verbal del verso. Esta indagación en los límites de la poesía siempre vino acompañada por un necesario impulso hacia la música, sin la que igualmente es imposible comprender la intermedialidad de su obra. Nos limitaremos aquí, sin embargo, a la reflexión sobre las relaciones entre poesía y artes plásticas en la obra de Carvajal[2].

Ya uno de sus antólogos más perspicaces, Antonio Chicharro, señaló que la considerable nómina de poemas de Antonio Carvajal sobre o a propósito de obras de arte plásticas, 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[3]. Antes bien, estos poemas de Carvajal intentan "crear"

[1] Barthes, Roland. *Image.Music.Text*. Nueva York, Hill & Wang, 1977. Mitchell, William J.T. *Picture Theory*, *Essays on verbal and Visual Representation*. Chicago, Univ. of Chicago Press, 1994.

[2] 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., 95-97.

[3] Chicharro, Antonio. "Estudio previo", en A. Carvajal, *De una perdida estrella*. Madrid, Hiperión, 9-70.

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, 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 implicado en la realidad misma del poema[4].

Junto a la clave de amistad que hay en esta frecuente colaboración con otros artistas, hay otro aspecto igualmente fundamental desde el que puede ensayarse otra explicación de la impronta de lo visual en la poesía de Carvajal, y es la funcionalidad en ella de un tono metarreflexivo propio 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[5]. 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.

Para ilustrar la intermedialidad en la escritura de Carvajal nos serviremos, de forma breve, de unas selectas calas en su producción poética. La primera, representativa del carácter acumulativo de la composición de sus libros, la constituye *Raso, Milena y Perla* (1996), ilustración privilegiada de la mencionada estrategia de *invocación* a la pintura. No siendo un *libro de encargo*, resulta 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… Nos encontramos así ante una serie de poemas *transterrados*, cuyo soporte ha mudado al pasar

[4] Juárez, Rafael. "La poesía de Antonio Carvajal", *Caja de Agua*, n. 1 Huelva, 1992, p. 56.

[5] Steiner, Wendy (1982). *The Colors of Rethoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago y Londres, The University of Chicago Press, p. 18.

a formar parte de un *receptáculo-libro* que no era su destinatario primero. 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 coloca al autor 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 textos de guardar una relación de copresencia por interreferencia con las imágenes plásticas a ser recibidas por el lector a modo de écfrasis, 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).

Ya en las dos primeras series de su primer libro publicado, *Tigres en el jardín* (1968), Carvajal apuntaba claramente la fuente de inspiración icónica de sus versos: "Retablo con imágenes de arcángeles" 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 "enajenado 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 ganancia 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"[6].

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 écfrasis. 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)[7].

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 el estatismo y concentración expresiva de las estampas casi impresionistas de los haikus de Pedro Garciarias se ven

[6] Carvajal, Antonio. *Extravagante jerarquía. (Poesía 1968-1981)*. Madrid, Hiperión, 1983, p. 80.

[7] Carvajal, Antonio (1996). *Raso, Milena y Perla*. Valladolid, Fundación Jorge Guillén.

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".

La concepción del quehacer poético de Antonio Carvajal encuentra también un cauce en el ejercicio intermedial de este libro. La palabra trabajada, pulida, exacta, 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 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 ofrecimos".

¿Y qué sucede cuando el verso salta del territorio familiar del libro de poemas al espacio de exhibición *visual*, a la sala de exposiciones? De entre los distintos proyectos de colaboración de Carvajal y sus amigos pintores podemos recordar la exposición de la pintora granadina María Teresa Vivaldi, *Alhambra: estación de las horas* (Granada, Galería Jesús Puerto, 1999). Más allá del mismo catálogo, a fin de cuentas otro modo de *libro ilustrado*, los versos ocupan directamente el espacio reservado al título en la sala de exposiciones, 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. La Alhambra, espacio arquitectónico en que se dan cita muchos de los elementos más caros a la imaginería de Carvajal (la arquitectura, la escritura sobre sus muros, las fuentes y el agua, los jardines, etc.) es convocada en contrapunto por la paleta de la pintora y los doce versos que, en este juego de ida y vuelta, han perdido su condición de partes del poema, incluso su propia fisonomía como tales versos,

salpicados de los colores y atmósferas de los cuadros, haciéndose pequeños jirones satélites de las formas y luces diluidas de aquellos.

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, fue en *El deseo es un agua*. En este *libro de artista*, el poeta escribe a propósito o delante de dichas imágenes (abstractas) y disponiendo él mismo la conjunción de la escritura (autógrafa) con la de las imágenes. El trabajo al que se ve estimulado 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, de elevarse desde el agua (imagen de la vida y símbolo del deseo mismo para el poeta) al cielo, simbolismo bien apoyado en la imagen de la primera página interior que se superpone al título; 2º el 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 [...]"; 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" del mismo 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.

Las dos páginas finales del poema son de nuevo 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 casi en ningún momento anterior en la obra de Carvajal. En el espacio 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.

Terminamos esta lectura *calada* por el consciente y constante pulsar de Carvajal en los límites entre las artes, con algunos de sus últimos poemas publicados, en dos libros muy recientes, *El girasol flotante* y *Pequeña patria huída*[8]. Hallamos en el primero una fórmula intermedial que podemos denominar *epístola ecfrástica* en la que, saludando al amigo pintor, en este caso Carmelo Trenado[9], el poeta reflexiona sobre la muerte en la infancia a propósito de un cuadro de Andrea del Sarto, que ha contemplado en el Louvre. 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.

En la segunda parte del libro, "Gavilla de postales", destaca la capacidad metafórica y sinestésica a propósito de la *magia* del arte fotográfico: "Saja con tu mirada el agua en laminas, / con tus labios caliéntala, congélala / con tu silencio y con tu soledad / y tendrás dos cristales: una pizca / de sal o la punzada cruel del hielo". Es un poema sin título, dedicado a Sánchez Montalbán, donde la disyuntiva del verso final se resolverá a favor de la opción estética-vital de la sal, que *sabe*, "pica en la lengua, / hierve en la sangre, salta en la palabra. / No se deshace como el hielo al tacto". Vuelve la palabra del poeta sobre la mirada del mismo fotógrafo en "Blanco entre negro", una de las mejores piezas del segundo de los libros recientes antes citados, *Pequeña patria huída*, intenso recorrido por el

[8] Carvajal, Antonio. *El girasol flotante.* Oviedo, KRK, 2011 y Pequeña patria huída. Valladolid, Ámbito, 2011.

[9] De nuevo el motivo motor es una exposición, "Del vacío y los ecos" (Granada, Galería Jesús Puerto, mayo 2006).

leve hilo conductor de los lugares (momentos) de pregnancia estética y emoción vital en el recuerdo, con especial protagonismo de la inclinación interartística (pintura, fotografía, arquitectura, escultura) y de la poesía ecfrástica, en los distintos registros cultivados. Así, en "Aire de Pistoia" vislumbramos el modelo medieval de representación del sufrimiento de los inocentes en la evocación de Giorgo Pisano y uno de sus relieves del púlpito de San Andrea, mientras que "Fantasía cromática", en diálogo con la pintura de Miguel Rodríguez Acosta, nos ofrece un pulso excelente por responder con el elegante informalismo del pintor granadino, virtualmente narrativizado en su arranque ("la piel dijo el sabor que el labio supo") y brillante en su calidad sinestésica y variado registro de sugerencias, geográficas y puramente plásticas, con los magentas y carmines sometidos al blanco, color protagonista del deseo de este espléndido poema.

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 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" (2004: 20).

No existen los medios ni las artes puras. Y la poesía de Antonio Carvajal, cargada de experiencias intermediales, demuestra que la pintura, la escultura, la arquitectura, la fotografía y, sobre todo, la música, conforman un entramado de prácticas creativas e interpretativas, donde la radical soledad de la escritura encuentra sostenidos apoyos para conducirse en los meandros del deseo, entrenarse en los límites de los recursos del lenguaje propio, de las correspondencias y, finalmente, acompañarse y acompañar a los artistas amigos en los deltas de esa moral de la belleza que, plenamente moderna, ofrece un modo mirar que desestabiliza y conmueve, que moviliza y provoca en el mismo corazón de un cultura que, reclamándose esencialmente "visual", corre riesgos cada vez más masivos de ceguera y autismo colectivos.

Domingo Sánchez-Mesa Martínez

UT Poesía Artis

Ambos, pintor y poeta, son creadores de imágenes, y tradicionalmente hay una conexión entre las imágenes que producen. Y cuando decimos que producen imágenes, no tratamos de diferenciar, por ahora, el componente de invención de ese otro descubrimiento. Además, ambos, pintor y poeta, escriben con lenguajes[1].

En la actualidad, la colaboración interdisciplinar entre el crítico literario y el historiador del arte se hace en ocasiones imprescindible, debido a las peculiares características que el objeto de estudio, la obra de arte, puede presentar. Aunque las siguientes páginas sirvan precisamente para "ilustrar" o "dar luz" a una exposición de artes plásticas, a través de nuestra exposición verbal, lo cierto es que el trasfondo de la exhibición exige una reflexión sobre las relaciones entre diferentes formas artísticas. El punto de encuentro que ha hecho posible toda la exhibición no es un tema, ni una disciplina, ni un acontecimiento. El punto de partida es un artista: Antonio Carvajal.

Los pintores producen imágenes; los poetas producen imágenes. Imágenes de diferente rango, bien es cierto, pero ésta es la afinidad básica entre ambos. En el caso de la trayectoria poética y vital de Antonio Carvajal, la relación interartística resulta absolutamente indispensable, y de la exploración de ese territorio nacieron en su día diversos estudios[2]. Dentro del itinerario creativo del poeta granadino, observamos una modulación, una oscilación que nos lleva al terreno de la imagen a través de la palabra poética, sin que ninguna de las dos ejerza una tiranía, sino más bien todo lo contrario: existe una complicidad entre el verbo y la imagen que conjuga en esta poesía sensaciones organolépticas difícilmente accesible a una palabra retenida en el sentido, pues la palabra carvajaliana excede sus límites propios, llegando a invadir el terreno de la res en una diversidad de

[1] Nemerov, Howard. "On Poetry and Painting, With a Thought of Music", from *Figures of Thought* by Howard Nemerov, 1978. Incluido en *The Languages of Images*, W. J. T. Mitchell (edit), The University of Chicago Press, 1980.

[2] Torres Lozano, Ana Isabel. *La poesía interartística de Antonio Carvajal. Aproximación a una estética vitalista*, Granada, Universidad de Granada, 2009.

"sentidos" físicos y no sólo conceptuales. La imagen pasa de lo literario a lo perceptible, y si la manzana descrita es la de Tántalo, ésta puede llegar a ser alcanzada y degustada, mordida con el placer del sonido verbal, que la hace crujir jugosa; algo que no podría lograr una imagen pictórica, pues ante ésta sí sentimos el placer refrenado de tomar y saborear el fruto pintado[3].

La presencia del objeto, algo más propio de la pintura, es accesible a través del dominio de la palabra poética. La complicidad de ambas imágenes da lugar a un objeto nuevo, dotado de la materialidad que la imagen cobra en el intelecto del lector / espectador. Carvajal explora los dominios de la imagen y la palabra de forma magistral. Como diletante de las artes en su cotidianeidad, favorece el cultivo de una forma poética que amplía territorios, tanto para el poeta como para el lector. Y esa tierra de nadie donde se han encontrado desde hace siglos disciplinas como la pintura y la poesía, se expande y se abre como un nuevo continente que explorar estéticamente, adquiriendo un rango y una autoridad plenos, que sobrepasan el mínimo espacio de "linde interdisciplinar" que existía antes, desde un punto de vista académico más restrictivo. A la "imaginería" representacional o ilusionista de la poesía (a través de la imagen poética) unimos aquí la imaginería en sentido literal: el objeto artístico, plástico, gráfico, escultórico, etc. en diferentes formas.

Para hablar del lenguaje de las imágenes recurriríamos a tres tipos distintos de lenguaje:

- El metalenguaje artístico; el que utilizamos en estas páginas en su discurso interpretativo.
- El lenguaje propio de las imágenes artísticas, que también narra, cuenta historias, posee su propia semántica.
- El lenguaje verbal, utilizado propiamente en la poesía carvajaliana; un sistema verbal que configura también imágenes; un sistema de escritura o de "lenguaje visible", hallado figurativamente en la penetración del lenguaje verbal y el metalenguaje por medio del diseño, la presentación, la representación poética.

Kant y Lessing renegaban de esa interconexión entre terrenos distintos, mezcla de categorías kantianas, como el tiempo y el espacio, en lo que se refería a las artes. Para Lessing, pintura y

[3] "*Fruto pintado, fruto cierto. Plasticidad pictórica y poética en la obra de Francisco Bores y Antonio Carvajal*" publicado en las actas del II Congreso Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica, Huelva, 25-27 de Octubre, 2007.

literatura eran diferentes modos de expresión, representación y cognición. Pero para nosotros, el *ut pictura poesis* es transgredido a través de la metáfora. En la poesía carvajaliana se da un giro de tuerca y el salto metafórico alcanza otras artes representativas, no solamente la pintura, llegando incluso a cotas distintas como las del lenguaje musical, lenguaje no referencial por antonomasia[4].

Si apelamos a la expresión "cómo leer un cuadro" ya planteamos la visión, la observación de la pintura a partir de una estructura sintáctica, gramatical, semántica, similar a la lingüística. Joshua C. Taylor[5] ya planteaba esa incursión de los valores literarios en el terreno de lo pictórico. Estaríamos hablando y escribiendo inapropiadamente sobre imágenes, según Taylor. "La relación entre la representación pictórica y la lingüística, como sus elementos constitutivos, tiene un historial de grandes desequilibrios de poder entre una y otra"[6].

Por otra parte, Rudolf Arnheim en "A plea for visual thinking" argumenta contra la tendencia de separar percepción y pensamiento en psicología y está a favor del cultivo de imágenes mentales vívidas concretas como ayuda a la intuición y al proceso intelectual. Representaciones naturales o convencionales, tomadas de la naturaleza o a través del tamiz del arte. En la poesía carvajaliana encontraríamos ejemplos de ambas: la observación directa del paisaje y la observación de éste a través de los filtros artísticos y las convenciones que el poeta adopta de otras formas de representación. El paisaje en la naturaleza y el paisaje en su representación en el cuadro, que el poeta mira, describe e incluso experimenta. Incluso podemos hallar ejemplos de observación de la obra de arte a través de una lente naturalista, que presta atención a los objetos representados en el lienzo pero como si mirase a un objeto real, tangible, vivo, existente. Así puede Carvajal describir la fruta exhibida en el cuadro (la ya referida manzana de Tántalo) pero tratada con la cercanía del fruto conocido y palpable, en toda su captación sinestésica a través de la palabra poética[7]. Ejemplo de ello podría ser el grupo poemático "Naturaleza ofrecida", incluido en el primer libro del autor *Tigres en el jardín* (1968), en el que el poeta nos describe una obra pictórica, regalo, como muchas otras presentes en

[4] Nemerov, Howard. "On poetry and painting, with a thought of music", en *The Languages of Images*, pp. 9-13.

[5] Taylor, Joshua. "Two Visual Excurtions" en *The Languages of Images*, Op. cit., pp. 25-36

[6] Abel, Elizabeth. "Redifining the sisters art", en *The Languages of Images*¸ Op.cit., pp.1-8.

[7] Torres Lozano, Ana Isabel. "El bodegón poético carvajaliano: naturaleza ofrecida", en *40+4 años de Tigres en el jardín*, (Pérez Venegas, García y Cabrera Martos, edit.), Sevilla, Point de Lunettes, 2012.

esta exposición, del amigo Bernardo Olmedo. El "bodegón con membrillos" del pintor se transfigura en écfrasis. Carvajal construye una narración en la observación del cuadro, produciéndose un relato, una descripción espacial, un geografía narrativa, que inserta al objeto en su marco de referencia pictórico, de tal manera, y con tal maestría, que los membrillos los hallamos tanto en el contexto natural del árbol, del huerto en el que fructifican, como los encontramos situados a la luz del pincel, en el paño del bodegón pintado por Olmedo. La espacialidad y el objeto se metamorfosean en la écfrasis carvajaliana[8]. El objeto representado en el poema es el fruto vivo, latente, de la naturaleza, y el objeto eterno, el inmarcesible, de la obra pictórica. Fruto cierto siempre en su representación.

Resulta curioso que en el artículo "On poetry and painting, with a thought of music", Howard Nemerov[9] describa el paseo de un poeta a través de las estancias de un museo, una sala de exposiciones, como la que nos ocupa en nuestro caso, la que recopila parte de la obra cedida por Antonio Carvajal a la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada en 2005. En su paseo, Nemerov charla con los "muertos", como si se tratara de una variación plástica de los clásicos de los que hablaba Bloom en La ansiedad de la influencia[10]. Una angustia a la que el poeta o creador nuevo debía enfrentarse para poder vencer en la realización de su obra, imponiéndose a la autoridad artística, subido a sus hombros de gigante[11]. El espectador en la sala puede pasar mirando superficialmente las obras, o bien, ejercer una mirada profunda superando la superficie plana del cuadro. Del mismo modo sucedería en poesía, yendo más allá de la superficie de la página, de la descripción poética, hacia espacios más recónditos. Y ello es totalmente factible en la poesía carvajaliana, pues en infinidad de ocasiones, de la descripción más sencilla de una escena podemos desplazarnos a una reflexión intelectual mucho más discurrida. Y en este punto podríamos añadir una interesantísima cita cuyo contenido se aplica a la poesía

[8] Otro ejemplo de écfrasis carvajaliana, esta vez basada en un retablo, la hallamos en "Una imagen de paz" incluida en el libro *Un girasol flotante*, KRK Ediciones, 2011, p. 101. En este caso el tema sería la imaginería religiosa de la educación de la Virgen.

[9] Resulta interesante citar que Howard Nemerov es poeta además de crítico y que recibió el National Book Award y el Premio Pulitzer en 1978 por su obra *Collected Poems*.

[10] Bloom, Harold. *La angustia de las influencias (1976)*, Caracas, Monte Ávila, 1991.

[11] John de Salisbury decía a este respecto en su *Metalogicon*: "Vemos más y más lejos que nuestros antepasados, no porque tengamos vista más aguda o mayor altura, sino porque se nos eleva y nacemos sobre su gigantesca estatura"; en Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991, p. 25.

de Novalis pero en la que podemos hallar completamente desarrollada una nueva concepción de poesía que habría de orientar todas las poéticas contemporáneas:

> Poesía de la poesía, poesía trascendental a la que se añade la consciencia del realizador que se manifiesta conscientemente en la acción y en la obra de arte; y he aquí que ya se ha puesto en marcha con toda su riqueza de significados y su fecundidad instrumental para la interpretación del devenir contemporáneo del arte en las artes, esta apasionante operación cultural de "autorreflejo estético", que es al mismo tiempo arte y arte del arte, representar y representar del representar, duplicación dialéctica de los planos de consciencia[12].

Por otra parte debemos atender al concepto de modernidad en el arte, que desde principios del siglo XX ha estado ligado al espíritu del "imaginismo"[13] teniendo en cuenta que incluso mucha de la pintura y el desarrollo posterior de ésta hacia la imagen pura, abstracta, no verbal, libre de representación, referencia o narración, lleva consigo la contaminación con el lenguaje de algún modo, por ejemplo en las referencias del título verbal de la obra[14], o incluso la elaboración de una teoría verbal, la metafísica de la obra, la teoría artística.

Antonio Carvajal simpatiza con un planteamiento de lo poético que supera el límite de lo verbal y lo literario. Según esta concepción de lo poético, cualquier forma de expresión, ya sea literaria, como plástica o musical, estaría creando poesía. El término, como señalo Jean Cohen, encierra en sí una manera de conocimiento, incluso una dimensión de la existencia[15]. En definitiva, lo que se pretende señalar es una ampliación general del término poesía que se diferenciaría del concreto "discurso poético"[16]. La capacidad poética de una creación artística podría además

[12] Eco, Umberto. *La definición del arte,* Barcelona, Editorial Crítica, 1990, p. 130.

[13] "Imagism", término de Margaret Mitchell traducido por nosotros por "imaginismo".

[14] Un ejemplo interesante de esta relación del título verbal con la obra pictórica abstracta puede observarse en los lienzos del pintor Ricardo García presentes en los fondos de la exposición. Muchos de los títulos, en la obra general del artista plástico, provienen de textos poéticos, versos utilizados a manera de presentación del cuadro, no ya con una intención representativa sino hasta cierto punto poética. Las lindes siguen estando muy difusas y son bidireccionales.

[15] Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético,* Madrid, Gredos, 1977, p.10.

[16] Discurso poético como género, frente a discurso del relato o discurso teatral.

verse incrementada con la utilización combinada de varios lenguajes. De manera proporcional, una obra de arte multiplicaría su potencialidad poética si en ella se pusieran en juego diversos métodos expresivos capaces de crear ese grado deseado siempre de poeticidad. En una palabra, la "interdisciplinariedad" podría aumentar la capacidad estética de una obra de arte, tanto desde el punto de vista de la creación como desde la recepción; aunque, y esto es obvio, el proceso creativo y el receptivo, ganara en complejidad.

Toda creación artística es siempre una recreación a partir de la realidad referencial. Y toda representación es también, como señaló P. Francastel en Sociología del arte, un fenómeno de la cultura. La realidad se transforma a través del arte y esa transformación es siempre un salto metafórico. Si en la poesía de Antonio Carvajal hay doble o múltiples transformaciones, porque son varios los prismas a través de los cuales se filtra el objeto real, podemos decir que existe también en ella una poiesis creativa en proyección, un mise en abîme metafórico que intensifica tanto el significado de la obra artística como su cualidad estética. El perfil de las ideas y la práctica creativa de Antonio Carvajal sería pues un perfil especial. Podemos afirmar que su obra y sus planteamientos pueden incluirse ya en una nueva etapa del desarrollo histórico de la producción artística. Si tomamos a Abrams[17] como modelo de metáfora, la obra poética de Antonio Carvajal no respondería exactamente ni a la imagen del espejo ni tampoco a la de la lámpara, sino que ambas estarían fundidas en una nueva propuesta que aunaría la representación objetual, la reflexión abstracta y subjetiva y a la vez el juego de reflejo metafórico. Hablaríamos ya de la lámpara y los espejos enfrentados. Las dualidades, el dialogismo, el reflejo, así como las mutaciones, los saltos y las variaciones, son en resumen los puntos clave de la poética carvajaliana.

Todos los artistas comparten las características de la creación poética en la cual están inmersos. Apuntaba Shelley:

> Un poeta es el producto combinado de aquellos poderes internos que modifican la naturaleza de los otros; y de aquellas influencias externas que excitan y mantienen a esos poderes; no es una cosa, sino ambas. En este respecto, la mente de todo hombre es modificada por todos los objetos de la naturaleza y el arte; por cada palabra y cada

[17] Abrams, M. H. *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral Editores, 1974.

> sugerencia que haya permitido que actúe en su conciencia; se trata del espejo en el que todas las formas se reflejan y en el que estas componen una forma. Los poetas, en ellos no son diferentes de los filósofos, los pintores, los escultores y los músicos, son en cierto sentido, los creadores y, en otro, las creaciones de su época[18].

Con la conquista del terreno de la imaginación comienzan ya las ideas artísticas propias del periodo romántico. Lo importante en este momento histórico no será ya la representación de la realidad sino la expresión del sentimiento. Abrams sintetizó muy bien este cambio de lo mimético a lo expresivo en su imagen del espejo y la lámpara. La analogía de las artes dejará de tener importancia y la reflexión derivará en la coexistencia de los medios artísticos en las artes compuestas (gesamtkunstwerke). La pintura cedería su espacio a la expresión musical; un arte que ante todo poseía como características propias su arreferencialidad y su autonomía.

En la poesía de Antonio Carvajal, como veremos, puede rastrearse esa evolución de lo mimético a lo poiético, de lo pictórico clásico, a lo musical romántico, hasta la llegada a una modernidad donde la creación es multidisciplinar en colaboraciones y equivalencias. Las teorías que podríamos manejar para explicar y clarificar ese tipo de formulación artística podrían ser las de traducción intersemiótica o transmutación de Roman Jakobson o el concepto de transfiguración de Octavio Paz. La primera contempla la posibilidad de trasladar unos determinados contenidos de un medio artístico a otro. La segunda entiende transfiguración como la generadora de un sistema de equivalencias metafóricas entre las imágenes, en un proceso de "imaginación analógica". La figuración propia de un medio se transformaría en figuración propia del otro medio, como recurso para transportar la imagen visual a la imagen verbal. Lo que se recuperaría de ambas como elemento común sería su dimensión poética, en lugar de la referencial. El paso de un arte a otro arte serían mudanzas metafóricas dentro de un mismo sistema: el sistema poético.

Es en esta línea en la que podemos esclarecer y comprender la movilidad de la expresión artística en diferentes territorios, siendo todos éstos provincias de una misma extensión con mayúsculas: el Arte.

Ana Isabel Torres Lozano

[18] Bloom, Harold. Op. Cit. pp. 117-118.

Algunos apuntes sobre la música en la poesía de Antonio Carvajal

La relación entre música y poesía supone un ámbito de reflexión para el teórico y el crítico por una parte evidente y, por otra, desalentadoramente vasto. Aun solo atendiendo a las ideas más intuitivas al respecto, se exceden las posibilidades estos apuntes: el territorio híbrido de la *canción* en todo su desarrollo histórico, aparte del hecho de que existan canciones estrictamente poéticas, sin música (como estrofa culta, de estructura fijada por la tradición −la denominada "canción petrarquista"−, y como título que el poeta da libremente a un poema), y de que los compositores hayan escrito "romanzas sin palabras" o glosado mediante piezas de música pura composiciones poéticas (como es el caso de los *Sonetos de Petrarca* para piano solo de Liszt); la aspiración, cuyos inicios pueden situarse en el Romanticismo y su eclosión en el Simbolismo, a que la poesía posea la poderosa cualidad emotiva, sugeridora y elusiva de la música, liberada al máximo de sus cualidades referenciales o miméticas (esta superioridad de lo musical para expresar frente al lenguaje puede cifrarse en la aseveración-ejemplo de Steiner: "La singular concisión de los estados de ánimo complejos en Chopin desafía todo discurso"[1]); y, sobre todo, el hecho primero, físico, de que ambas desarrollen su material en el tiempo, y que atiendan a hechos rítmicos y sonoros: en palabras de Lawrence Kramer, música y poesía transforman el tiempo en forma[2]. Las formas musicales y las poéticas poseen estructuras donde se producen fenómenos de periodicidad a distintos niveles (repetición, paralelismo, contraste) percibidos como acumulación y relajación de tensión (esto es, ritmo) que se resuelven en un todo coherente[3]. Podríamos decir que la caracterización de Jakobson del poema como un texto en el que predomina la función poética del lenguaje, esto es, donde el lenguaje atiende al mensaje mismo, a éste en cuanto una estructura que aparece fuertemente

[1] Steiner, George. *Presencias reales.* Barcelona, Destino, 1998 (colección "Destinolibro", 417. 1ª edición en colección), p. 33.

[2] Kramer, Lawrence. "Música y poesía: introducción". En Silvia Alonso: *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos.* Madrid, Arco Libros, 2002, p. 38.

[3] *Vid.* Kramer, Lawrence. *op. cit.*, p. 40.

cohesionada por un juego de reiteraciones, y no tanto al referente (por eso un poema no puede "decirse" lo mismo de otra forma, porque su forma es el decir mismo de ese poema), es aplicable a una composición musical, donde además el aspecto referencial queda aún más velado si cabe, por cuanto el significado en la música sola "es siempre no predicativo e inexacto"[4]. De nuevo siguiendo a Kramer, podríamos hablar de dos dimensiones presentes tanto en las composiciones musicales como en las poéticas: una, connotativa, "parece apuntar hacia el mundo exterior o hacia el yo interior"; otra, combinatoria, "relaciona las partes de la obra con cada una de éstas por separado, por ejemplo uniendo una palabra con su rima o una disonancia con su resolución"[5]. Ambas dimensiones adquieren significado de dos formas: "intertextualmente, a través de la alusión, la adscripción genérica, y el juego de códigos estilísticos; e intratextualmente, a través del diseño rítmico y el juego de semejanza y diferencia entre los detalles"[6], entrelazándose ambas posibilidades en un juego mezcla de satisfacción sensorial y comprensión crítica[7]. La diferencia entre ambas vendría dada por una suerte de "complementariedad en los papeles que las dos artes asignan a sus aspectos connotativos y combinatorios: cada arte hace explícita la dimensión que en la otra permanece tácita"[8].

La poesía de Antonio Carvajal está especialmente vinculada a la música más allá de las cualidades genéricas comunes indicadas. Quizá no en mayor medida que otros poetas; pero sin duda lo está de manera muy significativa, sobre todo en la acusada conciencia que tiene nuestro autor de la citada dimensión "combinatoria" de la poesía, y del valor expresivo del ritmo en su consideración más profunda (esto es, como juego de expectativas sonoras que se satisface o se transgrede, no como mera reiteración uniforme)[9]; o de la cadencia (suerte de "signo de puntuación" armónico de una frase musical que determina su carácter)[10] aplicada a uno de los fundamentos de la versificación, la pausa versal en cuanto constituyente de la existencia misma del verso; o a los silencios "como factores estéticos dominantes en la configuración sonora del poema"[11], fenómenos, como se observa, eminentemente musicales, y que han llevado a la

[4] Kramer. *op. cit.*, p. 36.
[5] *Op. cit.*, p. 34.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*
[8] *Op. cit.*, pp. 35-36.
[9] *Vid.* Carvajal, Antonio. *Poética y poesía.* Madrid, Fundación Juan March, 2004, pp. 24-26.
[10] *Vid.* Károlyi, Ottó. *Introducción a la música.* Barcelona, Círculo de lectores, 1990, pp. 97-98.
[11] Carvajal, Antonio. *Poética y poesía. Op. cit.*, p. 24.

calificación de Antonio Carvajal, en un lugar común crítico a la hora de referirse a él, como *il miglior fabbro* de la poesía española contemporánea. En el poema "A Eduardo Salas", recogido en su último libro hasta la fecha, *Un girasol flotante*[12], el poeta reflexiona sobre la dimensión puramente sonora del poema aparte del sentido, o, mejor aún, como *conformadora* de sentido: exactamente como en una composición musical:

…mi afición al verso
es anterior al gusto del poema.
Niño, paladeaba los sonidos
por sí…

La poesía, la creación, comienza ahí, en el puro juego de sonidos y su combinación estructurada y consciente:

Marcar acentos y jugar los trinos
[…] para danzar sobre el compás trenzando
lábiles líneas, ágil melodía…

De ahí algunos de sus experimentos de creación de sentido poético a través del puro juego de sonido, ritmo y cadencia como, por ejemplo, el poema "Paraleipómena" (literalmente, "lo omitido", en general, un texto secundario o apéndice), recogido en *De un capricho celeste*[13], compuesto mediante topónimos granadinos (principalmente) sin la preceptiva mayúscula, que ocupan el lugar de las palabras comunes y sus casos gramaticales, más algunas palabras de anclaje y el propio título en descomposición; mediante este procedimiento, se elude el exceso de connotación de las palabras dotadas de significado pleno. En palabras de Carlos Villarreal, Carvajal usa los topónimos "como partes de la oración, integrados en una sintaxis plena, con funciones precisas, pero consciente de que esos signos así articulados suenan y se entonan, pero no significan"[14].

[12] Oviedo, KRK ediciones, 2001, pp. 49-50. Este libro ha obtenido el premio nacional de poesía de 2012.
[13] Madrid, Hiperión, 1988, p. 76.
[14] "Notas". En Carvajal, Antonio: *De un capricho celeste. Op. cit.*, p. 91.

Paraleipómena, belicena alquife,
colomera huéneja zújar pinos bérchules,
ferreirola: íllora; jun Castell de ferro,
órgiva narila salobreña jete.

¡Para, Li Po, menos! ¿Aldeire graena?
¿Jabalcón marchena busquístar zujaira?
¡Caniles, galera castril orce atarfe!
Belerda moreda cónchar zafarraya,

casi todo… Todo para Le: i Pómenos:
la historia, el silencio, la brácana, el monte
frío, tózar, dúdar, freila cúllar quéntar
la aurora las horas, el fargue, la noche.

En el mismo poema antes citado, "A Antonio Salas", Carvajal recuperará este procedimiento, primero mediante una enumeración caótica de términos aliterativos; después mediante otra en la que volverán a aparecer topónimos junto con algunos neologismos o palabras sin sentido. Nótese que no es solo la citada cualidad aliterativa, sino también la cadencia, esto es, la relación entre el final de verso (si hay o no encabalgamiento), la pausa versal y el comienzo del siguiente, lo que proporciona la musicalidad y el carácter a la secuencia:

…legumbre luminosa, lumbre
Lúgubre, azándar, jacaranda, pálpito,
fértil, táctil, ombú, dúctiles bulbos. […]
sax, guadix, guadalix, enix, felix
benahaudx, torrox, tolox, cox, ápex

En estos dos ejemplos, la complementariedad entre connotación y combinatoria propias de las relaciones entre música y poesía, ya mencionadas, donde la primera predomina en la poesía y la

segunda en la música aun estando presentes en ambas, se invierte. En la sucesión de topónimos o neologismos aflora una "forma pre-verbal en la conciencia […], depositando sus connotaciones tácitas en una estructura combinatoria explícita cargada de complejidad, expectación y tensión"[15]. Las connotaciones, que existen, por el conocimiento que tengamos de los citados topónimos, o por las asociaciones que susciten los neologismos, se vuelven periféricas, no localizadas, "como un nombre que tenemos en la punta de la lengua"[16]. De ahí que haya podido hablarse, en el caso de "Paraleipómena" de "conjuro"[17], con la cualidad sugestiva que dicha palabra entraña.

Además de por esta característica previa, general, Antonio Carvajal también se vincula a la música principalmente de otros dos modos: uno, mediante obras dedicadas a la música en general y a obras musicales o a compositores concretos; otro, mediante obras que, al margen de la citada forma anfibia de la canción (de la que nuestro poeta tiene una producción notable, incluido un libro-cancionero dedicado por entero a ella, *Una canción más clara*)[18], tratan de remedar ciertas formas musicales. En cuanto al primer caso, para Carvajal, la música, como el resto de las artes, constituye un ámbito más de la experiencia humana, y, como tal, recibe en su obra el mismo tratamiento que pudiera darse a otros temas más obviamente poéticos como la naturaleza o el amor. No se trata de una ocasión en este caso para una exhibición erudita; es tan solo una excusa más para el goce y la comunicación con el lector. Ejemplos de este tipo de poemas los encontramos en abundancia: así "Serenata y navaja", incluido en el libro homónimo, cuyo subtítulo es "Mozart y Salieri"; En *Sol al que se alude* (1983), hay una "oda a la música" (en forma de lira, con un eco inevitable a Fray Luis de León -a través de Lorca-), dedicada al compositor granadino Juan Alfonso García; "La música en Viana" es una sección completa del poemario *Los pasos evocados* (2004). "Prólogo y epílogo para *Dido y Eneas* de Purcell", "El nuevo sol del mundo", subtitulado "para una sinfonía de José García Román" en *Diapasón de Epicuro* (2004); o en *Un girasol flotante*, "El color de la música", "A Guillermo González" (reconocido pianista y musicólogo, especialista en Albéniz), y "Albayzín" que, al llevar la dedicatoria "para Cristina Casal, sobre un fondo de Albéniz interpretado por Guillermo González", nos

[15] Kramer, Lawrence. *op. cit.* , p. 36.

[16] *Ibid.*

[17] Villarreal, Carlos. *op. cit.*, p. 91.

[18] Valladolid, Simancas ediciones, 2008. Consta de 55 poemas (6 de ellos bajo la denominación genérica de "madrigales") que pueden adscribirse a la forma de "canción" en su versión más general o intuitiva de composición breve de acendrado lirismo y susceptible de ser musicada.

remite a la obra homónima del compositor citado incluida en su suite *Iberia*. En cuanto al segundo, se trata de poemas cuyo título alude a una forma musical empleada como indicación metafórica, de modo que se entiende que el poeta intenta remedarla con el poema; encontramos una cantidad notable de ejemplos repartidos por toda la producción del poeta: el más evidente es su poema-libro de largo aliento *Casi una fantasía* (escrito en 1963, publicado en 1975), referencia a la célebre sonata op. 27 n.º 2 de Beethoven (más conocida con el sobrenombre de "claro de luna"), subtitulada por el compositor "*quasi una fantasia*", en alusión a la libertad compositiva que aligera su forma de sonata. El largo poema, además, está dividido en partes cuyos títulos remiten a la terminología musical con lo que, en correlación con el propio título de la obra, refuerza la idea de ser toda ella una composición musical completa; todos, en efecto, son movimientos musicales, excepto el "tema", que es una suerte de frase musical reconocible compuesta de uno o varias unidades mínimas denominadas motivos: "preludio", "tema", "scherzo", "adagio", "allegro". Luego, a lo largo de toda su producción también encontramos "Melodía elegíaca" en *Siesta en el mirador* (1979), "Soneto/trío e impresiones y fuga", en *De un capricho celeste*; "Primer acorde" en *Testimonio de invierno* (1990); "Preludio" y "Momentos musicales" en *Raso, milena y perla* (1996); "Para siempre, meditación y fuga" en *Columbario de estío* (1999); "Impromptu en Cuenca" y "Fantasía cromática" en *Pequeña patria huida* (2009); "Sonata de otoño" (inevitable no pensar en el título de Valle-Inclán con el que, sin embargo, el poema no guarda relación) y "Bajo continuo" en *Un girasol flotante*. Con todo, la traslación poética de una forma musical más continua y fructífera de Carvajal es la de las variaciones sobre un tema, denominadas por él de distinta manera según las principales modalidades que ha ido adquiriendo esta forma en la historia de la música: variaciones propiamente dichas, tientos, mudanzas, glosas…

En este caso, la cantidad es más abundante si cabe (en especial, como se verá, en el libro *Columbario de estío*, dedicado en su mayor parte a la variación); de hecho, puede afirmarse que se trata de una de las principales formas compositivas del poeta: "Algunas mudanzas sobre temas del *Desengaño de amor* de don Pedro Soto de Rojas" y "Variaciones dolientes" en *Del viento en los jazmines* (1984); "Diferencias sobre un tema gallego" en *De un capricho celeste*; "Tema y variaciones" en *Raso, milena y perla*; "Tres movimientos y una mudanza" en *Alma región luciente* (1997); "Variación y glosa sobre una jaiquilla de Antonio Piedra", "Diferencias sobre el verso de Antonio Machado *Estos días azules y este sol de la infancia*", "Endecha y mudanza de las tres morillas", "Tres variaciones y una contera", "variaciones de soledad y esperanza", "Seis nocturnos (mudanzas sobre temas del *Desengaño de amor*

en rimas de don Pedro Soto de Rojas)" −distintos de los ya dichos−, en *Columbario de estío*; "Mudanza y glosa sobre el soneto 122 de Shakespeare" en *Diapasón de Epicuro*; y, finalmente, "Variaciones sobre un tema de Salvatore Quasimodo" y "Diferencias en blanco" en *Pequeña patria huida*. El propio poeta es consciente de esta preferencia y de su cultivo, y lo enraíza en su propia mutabilidad como ser humano, y en la necesidad de comprender la realidad desde más de un punto de vista:

> Creo que cabe explicar mi gusto por las variaciones, las mudanzas, las contrahechuras y las glosas a modo de acercamiento y expresión a unos temas cuya exposición desde un solo punto de vista ya supondría un no entenderlos, una relación superficial con el mundo y sus incitaciones que me colocaría por encima de él y de mí mismo[19].

Según Clemens Kühn, la variación desde el punto de vista musical resulta fundamental como principio compositivo: "posibilita cambios vivificadores y generadores de intensidad, desarrollos coherentes y transformaciones en los procesos"[20]: Podemos apreciar cómo esa es justamente la finalidad que busca el poeta a la hora de emplearla: la posibilidad de reflexión y ahondamiento, de dar el salto epistemológico a lo nuevo a partir de lo conocido, de hacerse consciente de la complejidad. Desde el punto de vista formal, la variación "denota una sucesión de fragmentos o de movimientos independientes que interpretan modificaciones sobre la base de un tema o en el propio tema"[21]. Este tema puede ser original del propio compositor de las variaciones, o bien tratarse de un tema que toma de otro, "para probar sus potencialidades melódicas y armónicas"[22]. Ejemplos de ambas composiciones podemos encontrar, *mutatis mutandis,* en Antonio Carvajal, desde variaciones a partir de composiciones originales, a, más frecuentemente, variaciones o glosas de versos o estrofas (que hacen las veces de un tema o motivo musical) de otros poetas: según hemos visto, Soto de Rojas, Antonio Machado, Shakespeare o Salvatore Quasimodo, entre otros. A la necesidad de ahondamiento o reflexión en un aspecto, se suma aquí la posibilidad de repensar la tradición y recrearse en ella. En palabras del propio Carvajal:

[19] Carvajal, Antonio. *Poética y poesía. Op. cit.*, pp. 33-34.
[20] Kühn, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Barcelona, Labor, 1994, p. 223.
[21] *Ibid.*
[22] Károlyi, Ottó. *op. cit.*, p. 143.

> A partir de *Casi una fantasía* [primer libro escrito −no publicado− que considera maduro] busqué un "dezir" personal donde las transparencias de mis modelos se incorporan como hemos de lengua; si el refrán o la frase hecha pueden nutrir un texto, el verso ajeno, como hecho de lengua […] puede tener el mismo valor, de germen en unos casos, de bella emulación en otros[23].

Justamente es la emulación, esto es, la capacidad de demostrar la propia habilidad artística al ceñirse a un lugar común o ajeno, una de las razones que impulsó durante el Renacimiento la práctica de la variación. Un propósito análogo impulsa a nuestro poeta: "no se trata de evitar lo que hacen otros, sino de hacerlo mejor"[24]. De este modo, a través de la variación y la emulación se asumen la tradición y el pasado; se comprenden, se contextualizan, vuelven a pensarse y se proyectan hacia el futuro: emplear voces ajenas para glosarlas o variarlas, a la manera de la música, es la conciencia de estar instalado en el tiempo; de la capacidad del arte para profundizar en el conocimiento de la realidad, y también para dar cuenta y de la condición mudable, fugaz, ya indicada, de la condición humana, que solo puede aprehenderse en diálogo (polifonía) con los otros. Por eso desde muy pronto Antonio Carvajal reivindicó para sí como cantor la cualidad del lúgano, pájaro que hace suyo el timbre y el carácter del canto de los otros pájaros para enriquecerla y ampliarla con la propia voz:

> He buscado aliar, en estos poemas, la melodía de la voz y la melodía de la idea. […] Pues, aunque el corazón no es lúgano, bien cierto es que recoge y moldea la palabra de amistad, de confianza y de confidencia, y la rehace con irisaciones y con fulgores y con trémolos y acordes imprevistos y vivificantes.
>
> ¿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, desdobla nuestras vidas: significa una entrega[25].

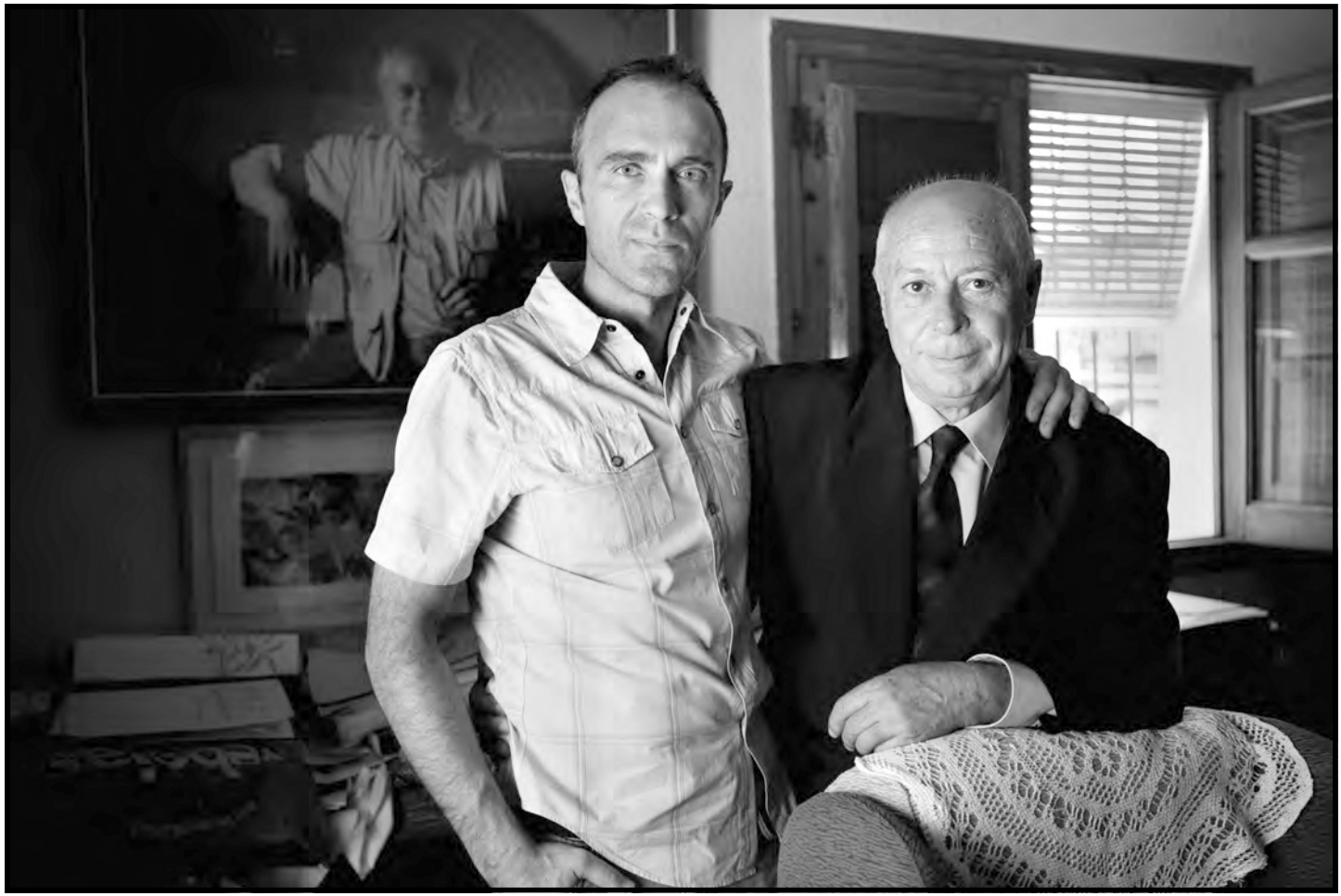
José Manuel Ruiz Martínez

[23] Carvajal, Antonio. *Poética y poesía. Op. cit.*, p. 23-24.

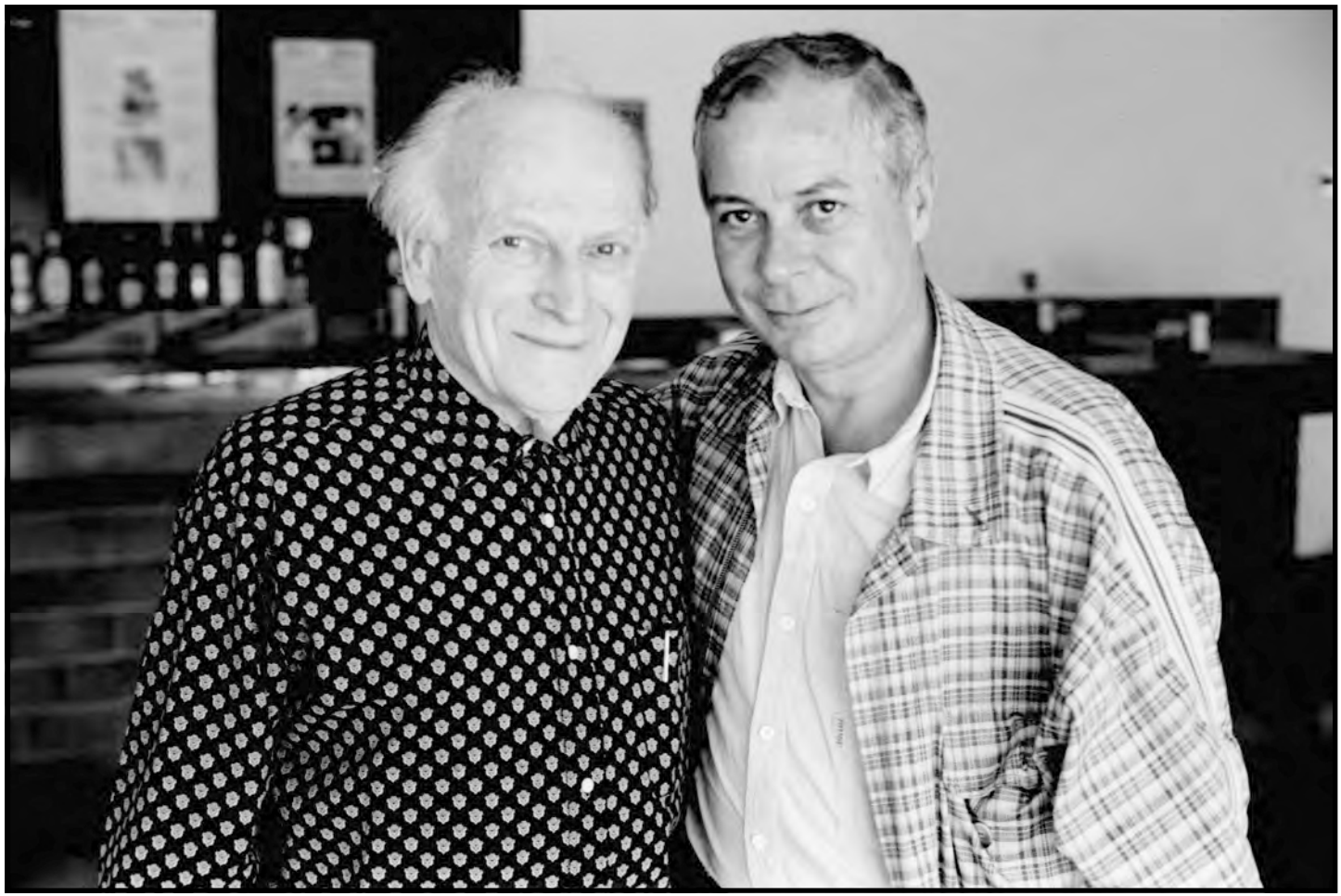
[24] *Ibid.*

[25] Carvajal, Antonio. "A Carlos Villarreal". En *Serenata y navaja*. Barcelona: Saturno, 1973.

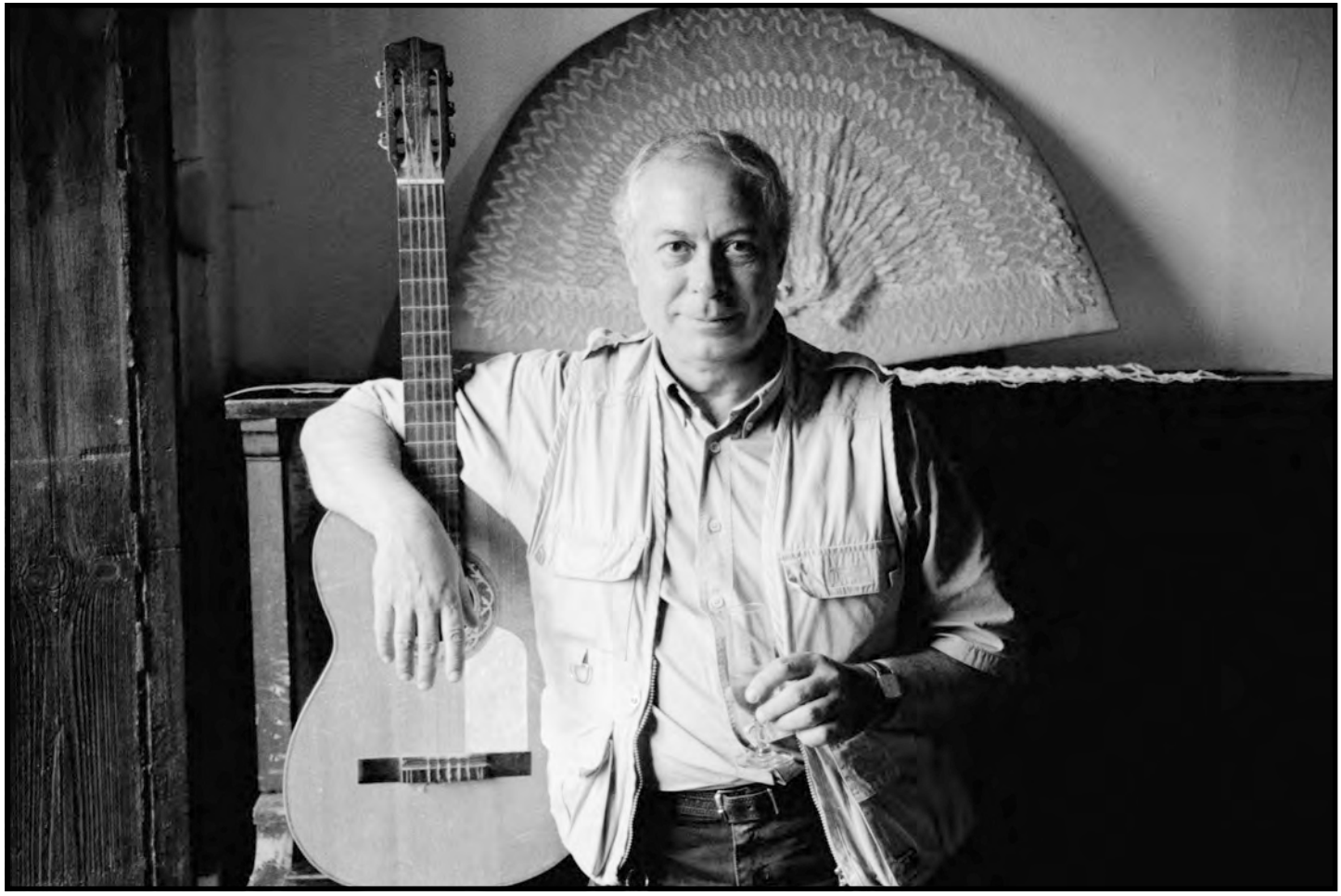
Fotografías de Francisco Fernández



Con el pintor Ricardo García



Con el violinista Yehudi Menuhin



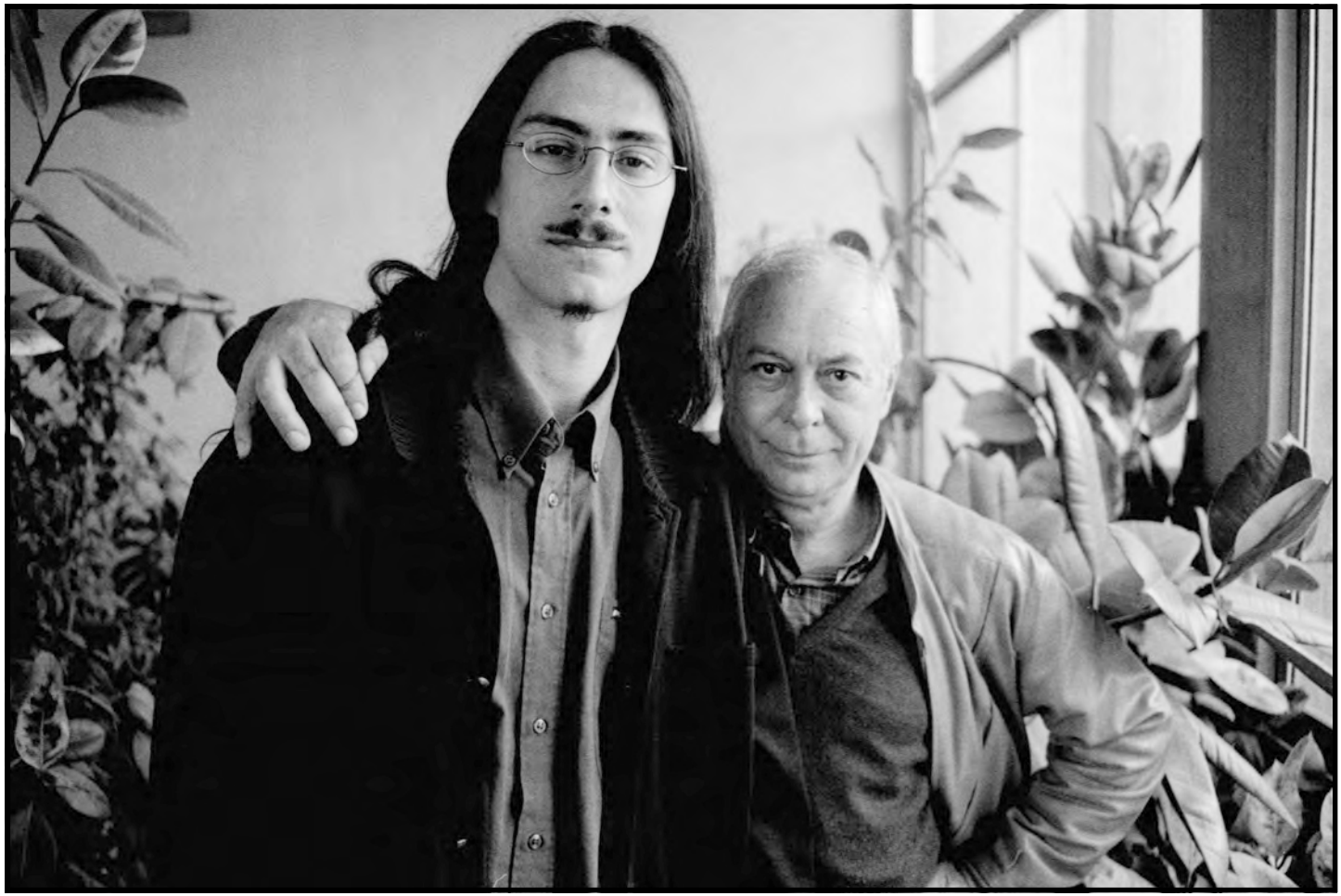
Antonio Carvajal Milena



Con Juan Villareal y Paloma Suárez



Con los poetas Mª Victoria Atencia y Diego Jesús Jiménez



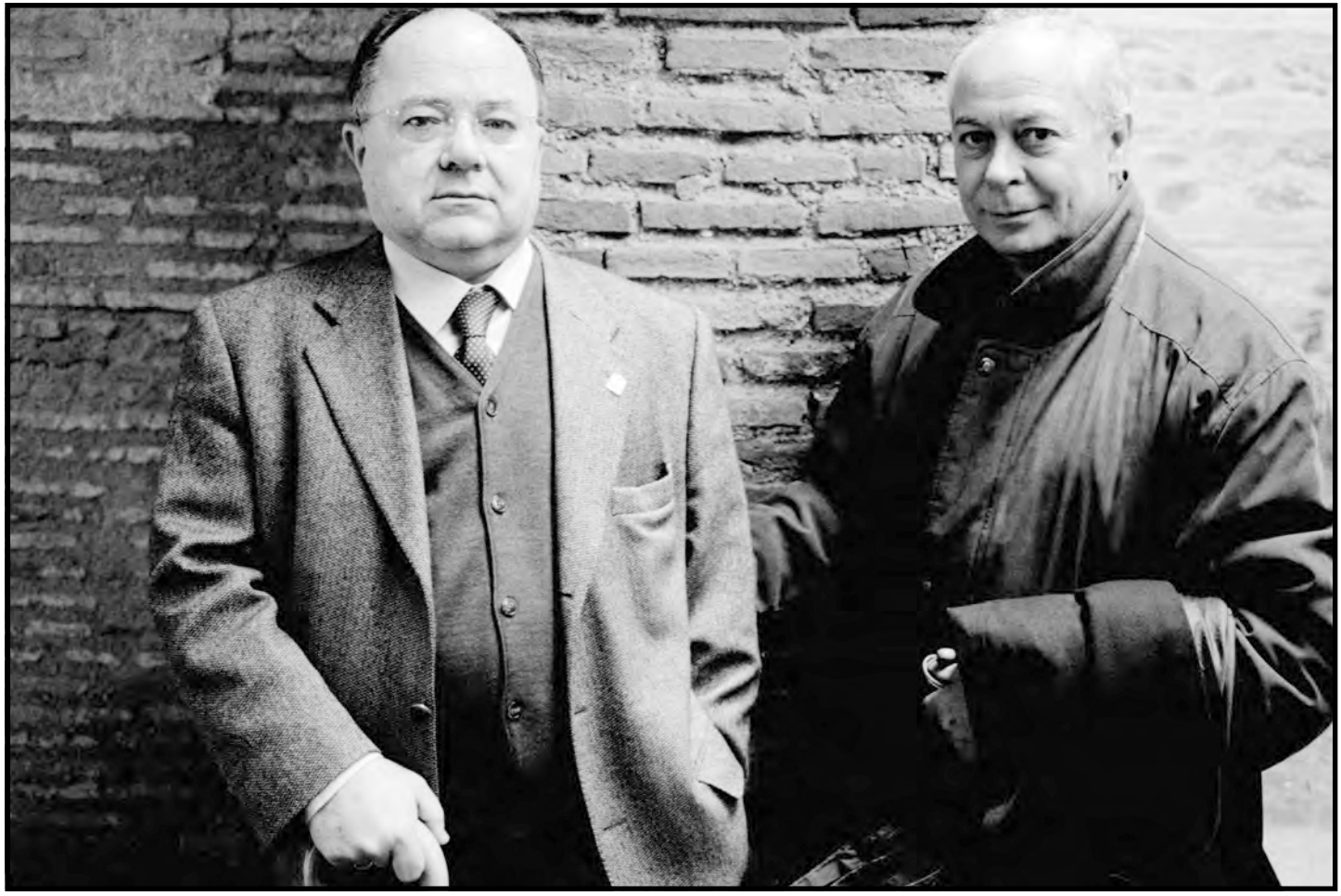
Con el poeta José Cabrera



Con Teresa Jiménez Almagro



Con los poetas Luis Javier Moreno y José Piera



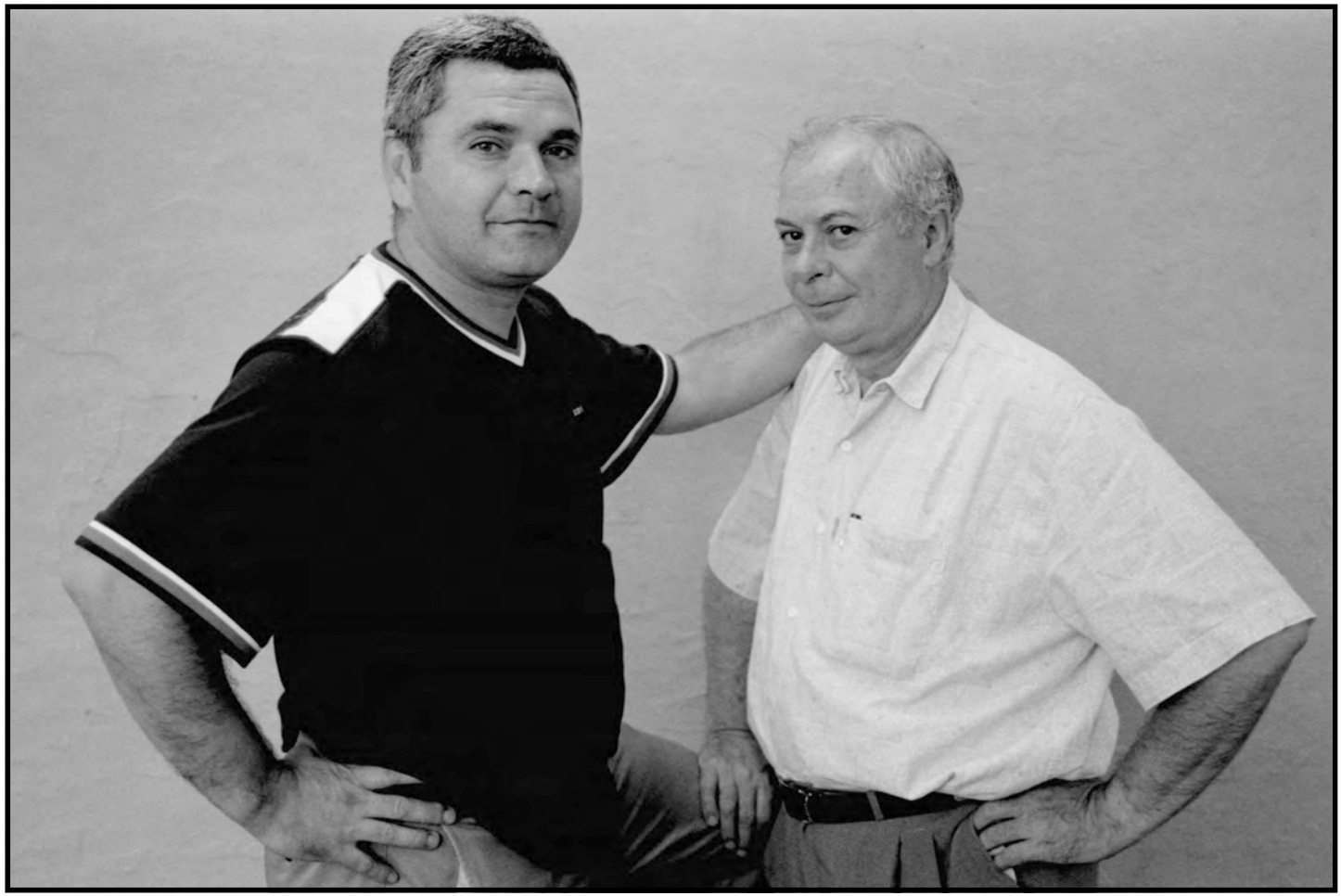
Con Antonio Ramos



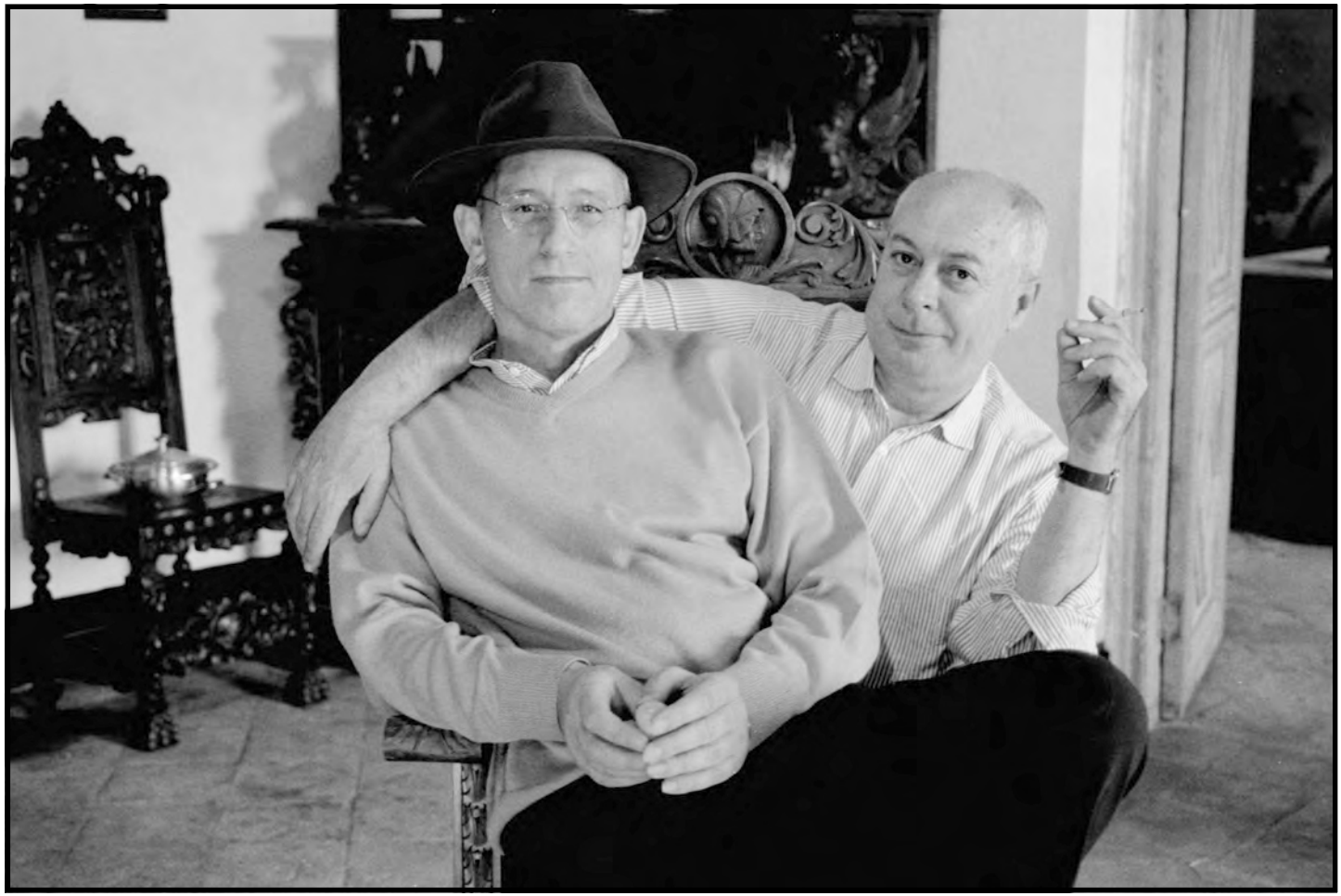
Con el poeta Claude Couffon



Antonio Carvajal Milena



Con Dionisio Pérez Venegas



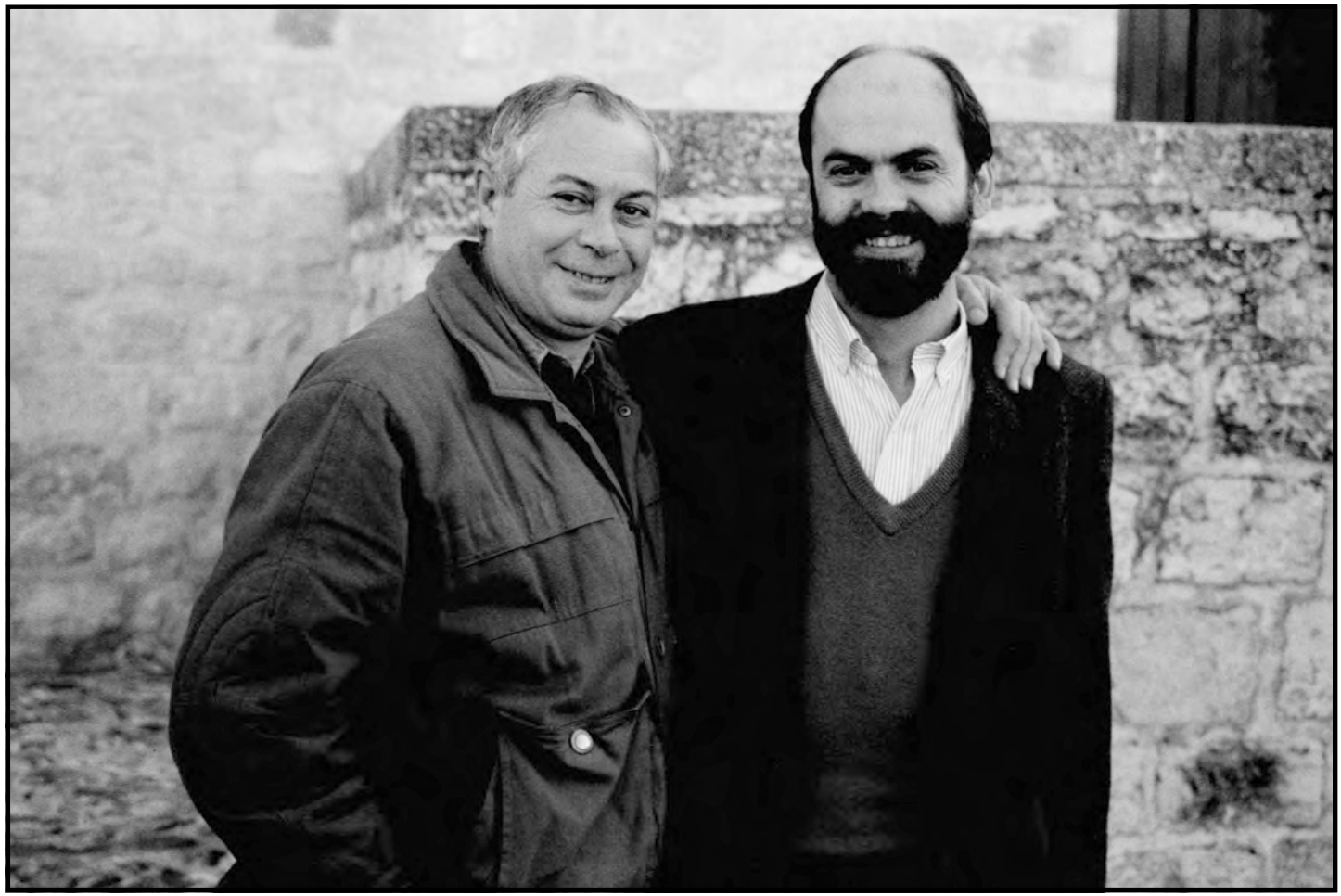
Con el poeta y ensayista, director de la
Fundación Jorge Guillén, Antonio Piedra



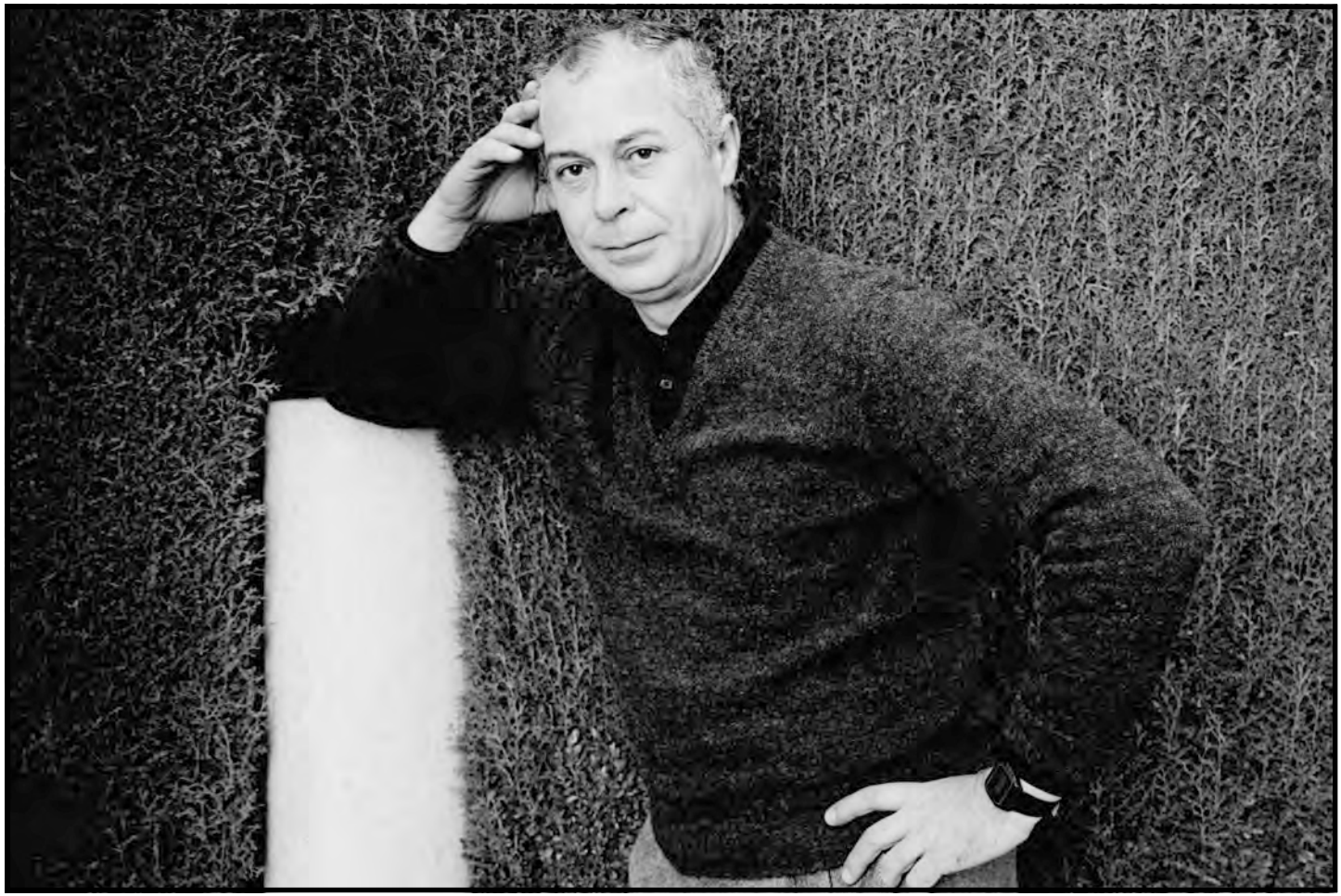
Con los profesores
Antonio Chicharro, Domingo Sánchez-Mesa Martínez
y Antonio Sánchez Trigueros



Con Carmen y José Gutiérrez



Con el poeta Juan Ramón Torregrosa



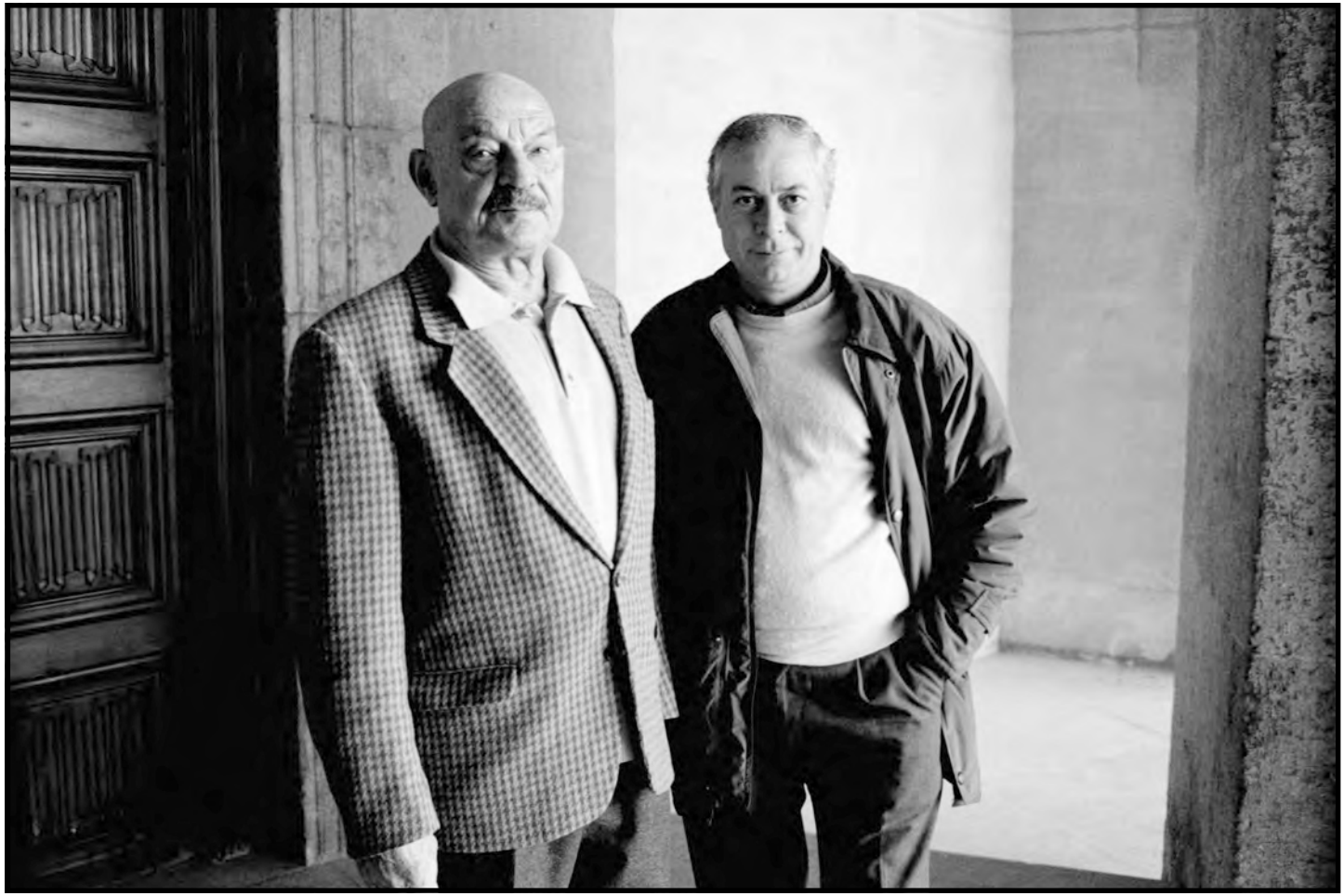
Antonio Carvajal Milena



Con el juez y poeta Jesús García Calderón
y José Chamizo, defensor del Pueblo Andaluz



Con el poeta Francisco Ayala



Con el poeta José Hierro



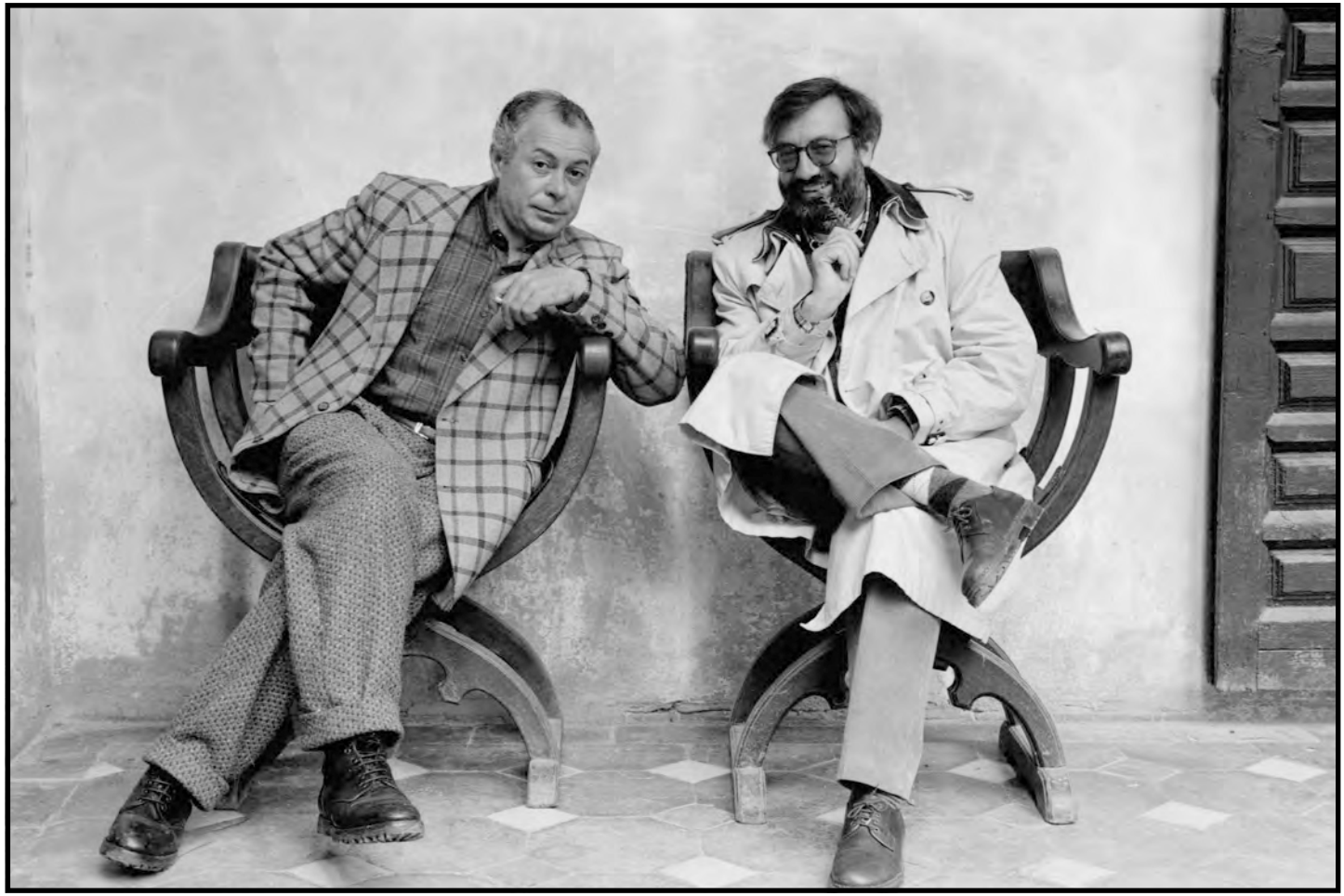
Con el poeta José Antonio Muñoz Rojas



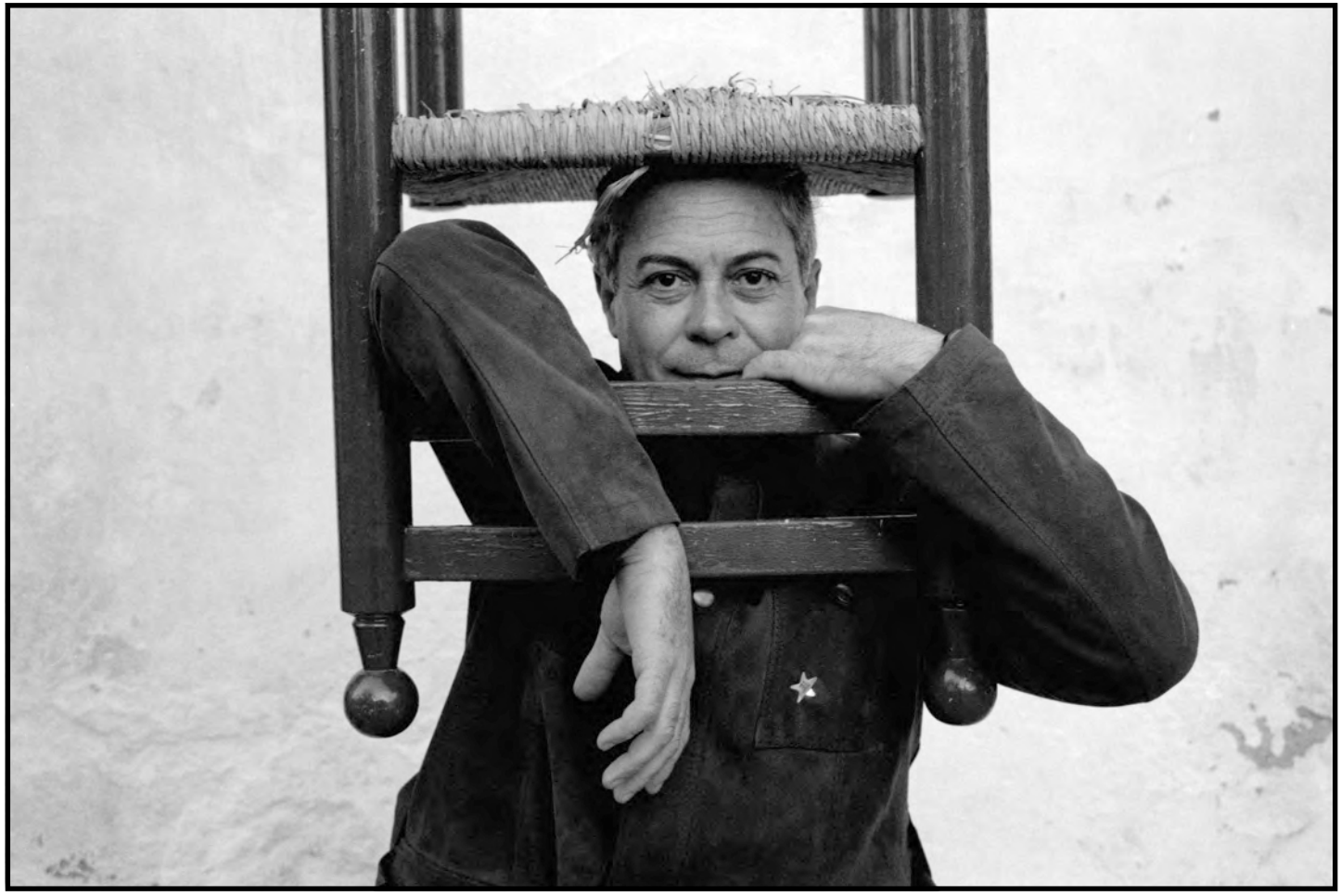
Con el poeta y ensayista Manuel Urbano



Con el pianista Guillermo González



Con el poeta Francisco Castaño



Antonio Carvajal Milena



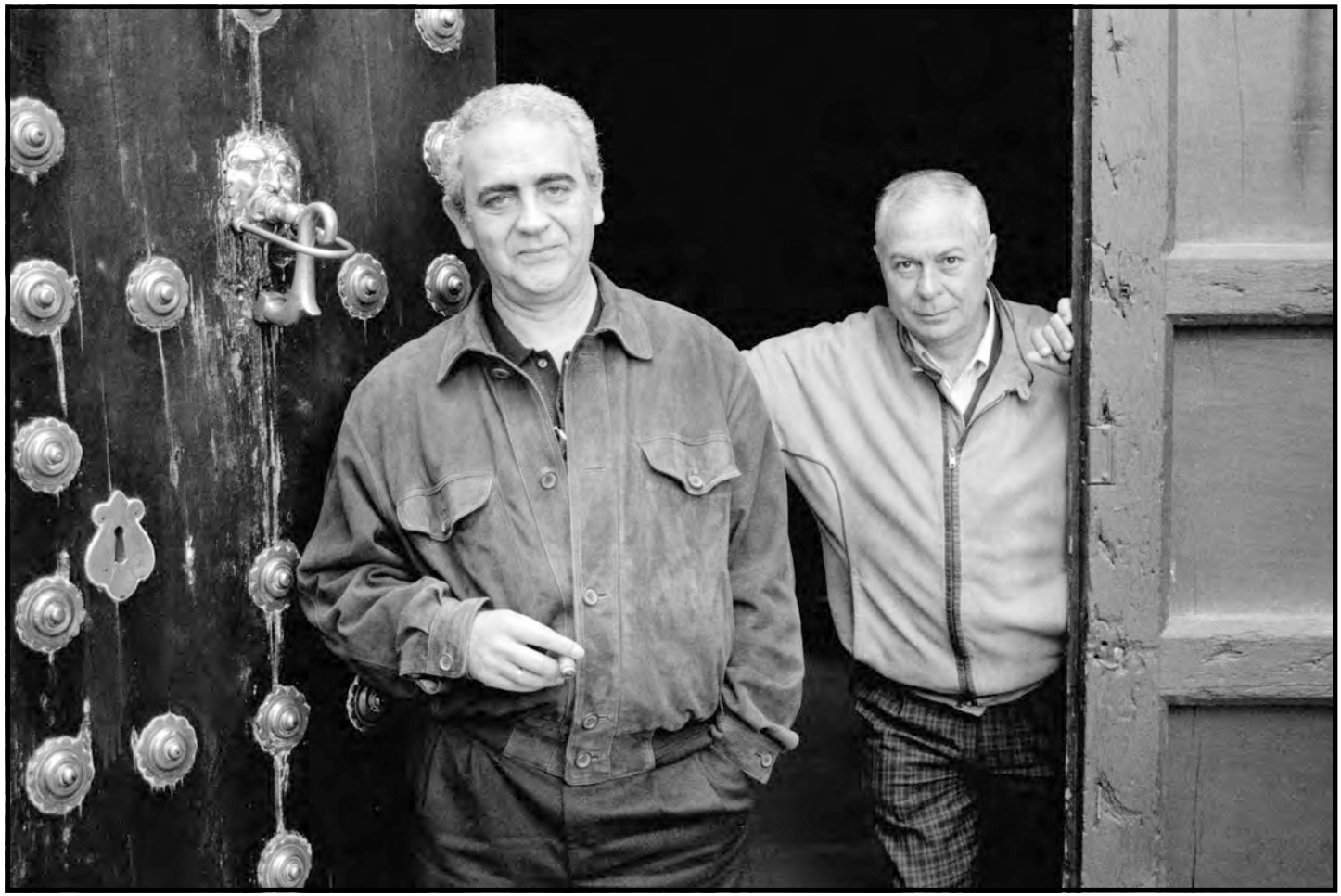
Antonio Carvajal Milena



Con José Luís Padial y Juan Conde



Con Diego Jesús Jiménez,
Auxiliadora Cuaresma y Andrés Amorós



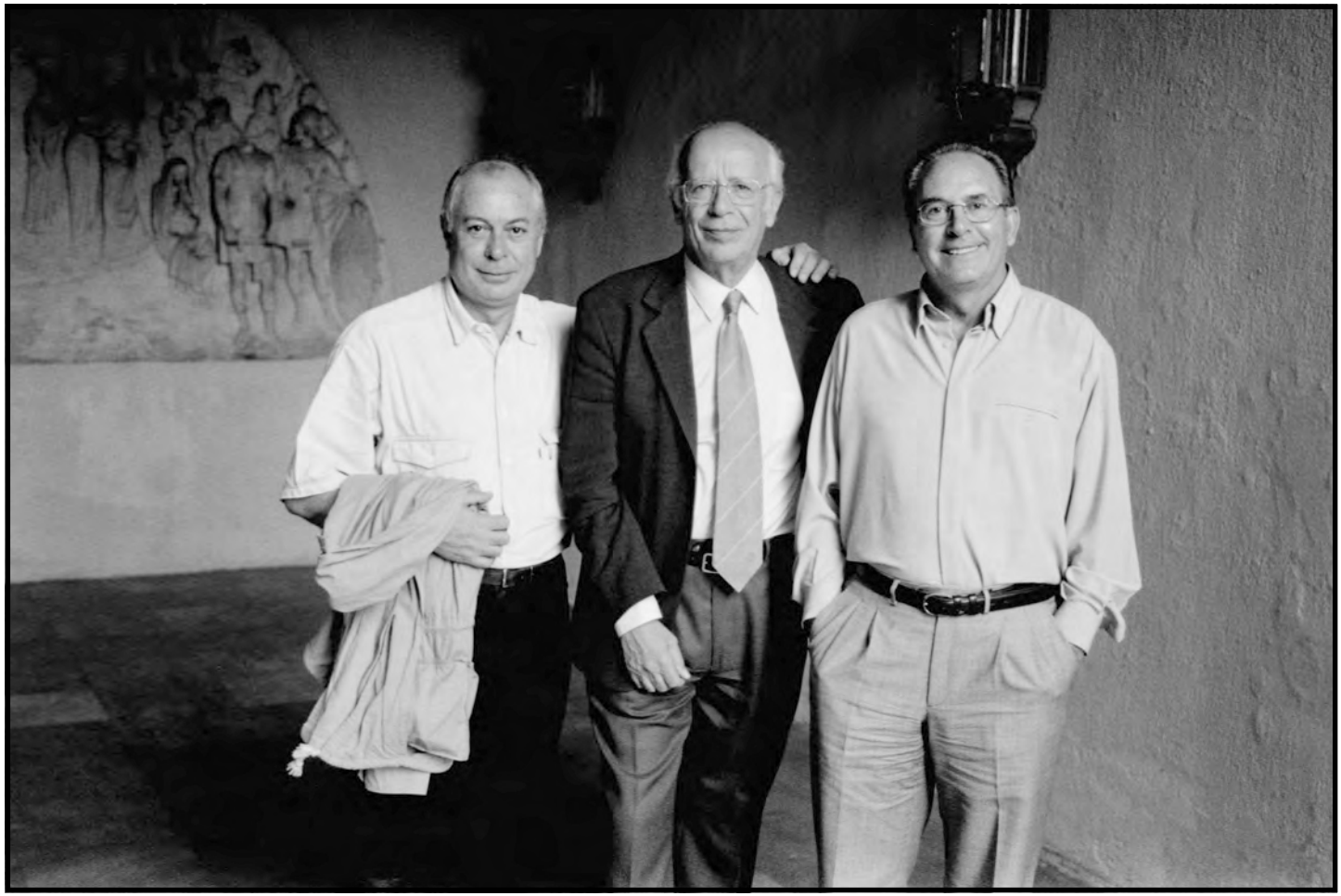
Con el poeta Francisco Díaz de Castro



Con Antonio Callejas y Manuel Cobos



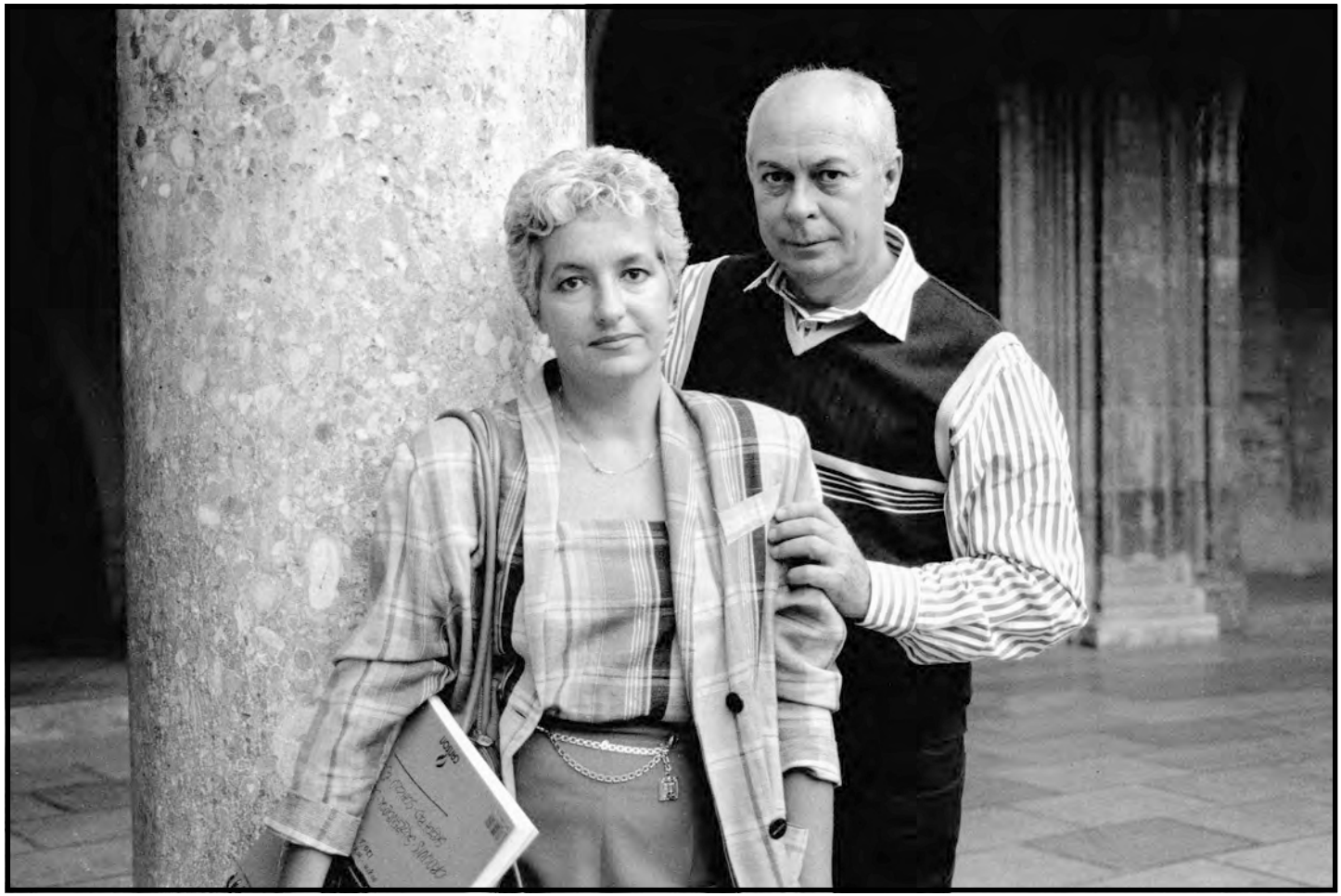
Con el compositor Alberto García Demestres
y el director de orquesta Juan de Udaeta



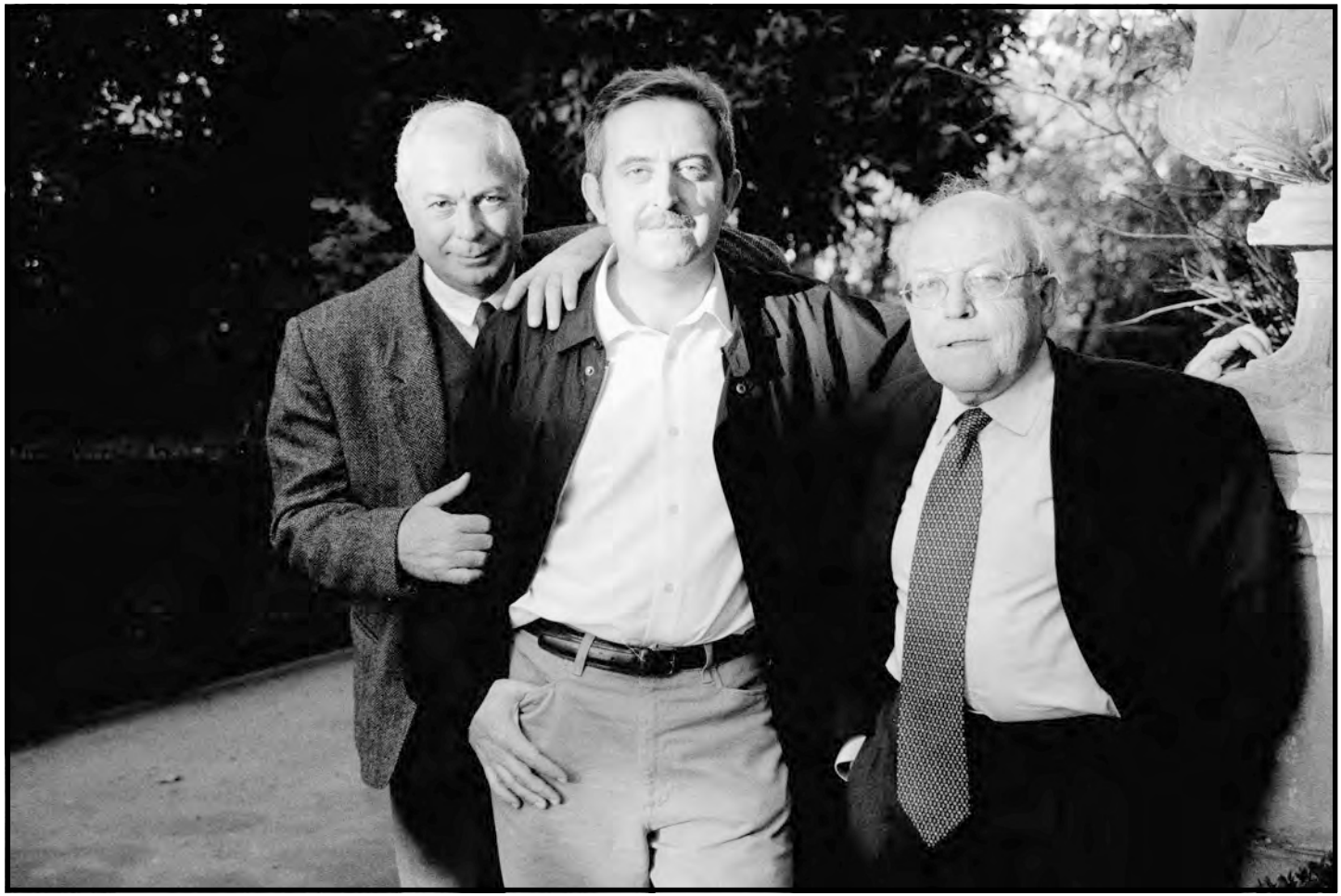
Con los filósofos Emilio Lledó
y Pedro Cerezo Galán



Con el pintor Miguel Rodríguez-Acosta



Con la pintora Mª Teresa Martín-Vivaldi

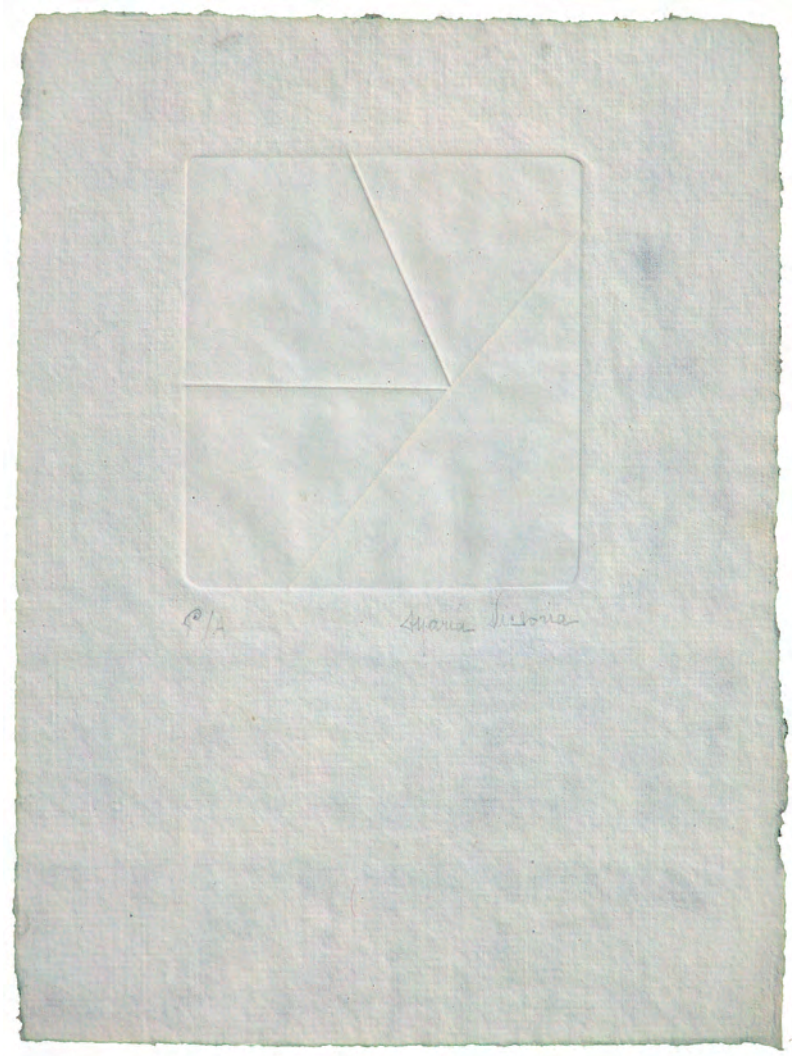


Con los poetas Rafael Juárez y José Jiménez Lozano



Con la pianista Aurea Ruíz
y el compositor Antón García Abril

Fondo Antonio Carvajal (Selección)
Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada



Atencia, María Victoria

Sin título

Grabado (25 x 18,5 cm)



Ávila, Francisco Javier

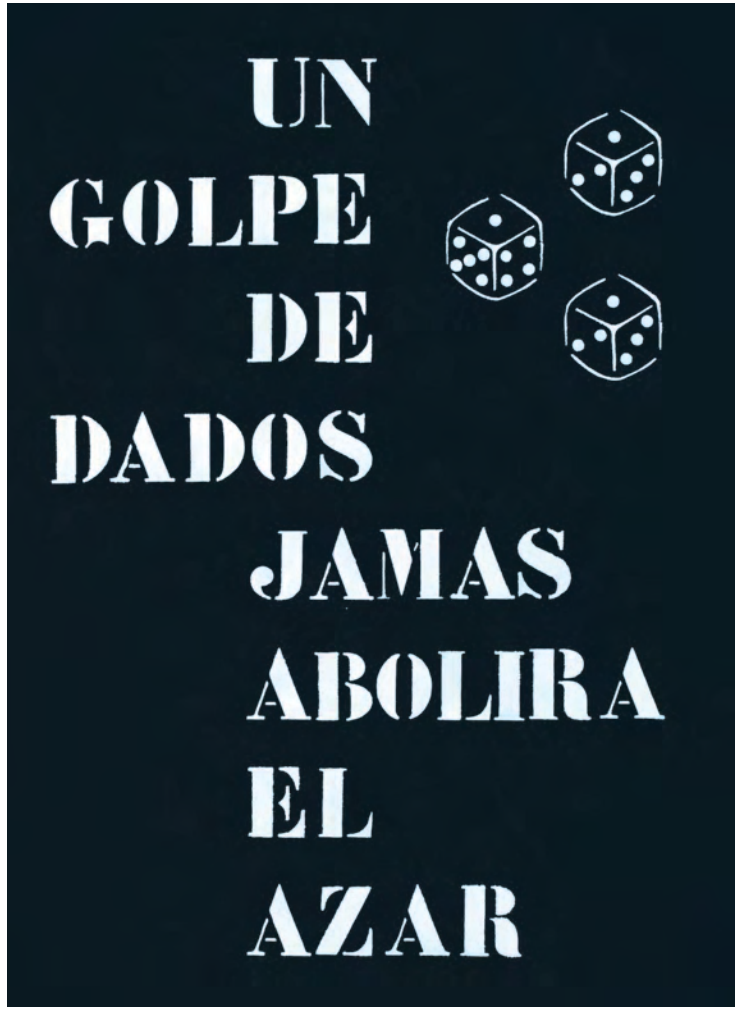
Caja de madera intervenida (4 x 7,5 x 21 cm)



Baños, Paco Luís

Sin título 1991

Dibujo Basir Guarro, Decollage
(70 x 50 cm) (fragmentos del soporte
arrancados a mano).
Ilustración para *Silvestra de Sextinas.*
Madrid Hiperión, 1992.



Brito, Vicente

Homenaje a S. Mallarmé

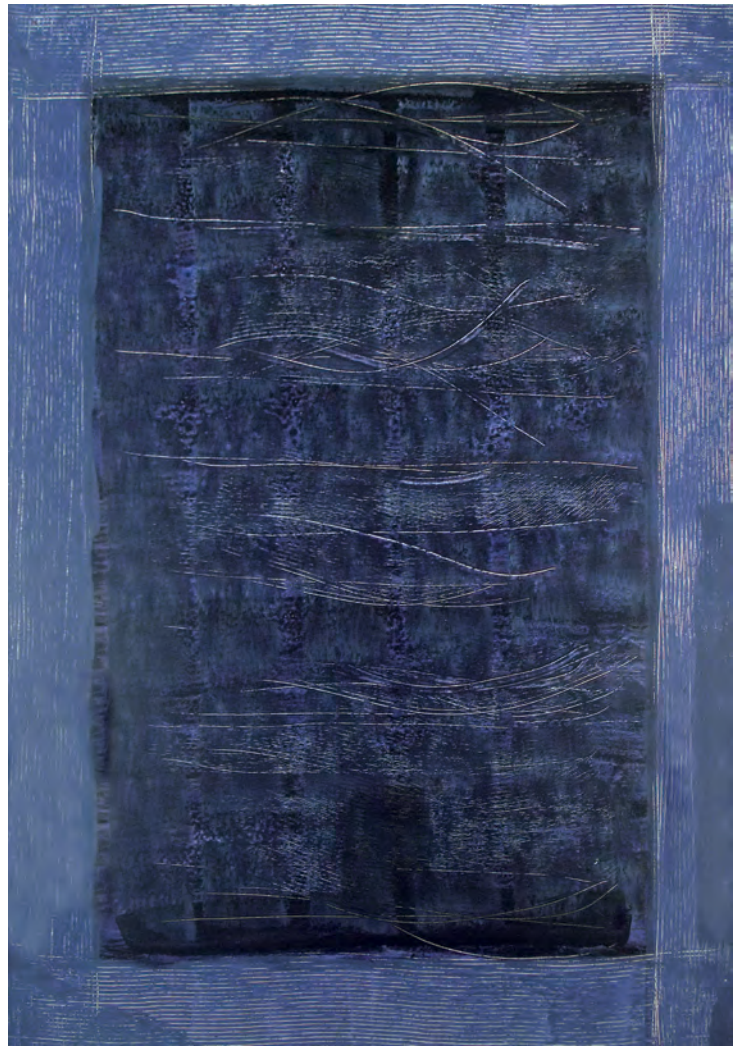
Técnica mixta sobre papel (61 x 45 cm)



Casermeiro, Mª Jesús

Cubierta de la Revista *Papeles Mojados de Rioseco* 1993

Acuarela sobre papel (18,5 x 21,5 cm)



Díaz, Juan Antonio
Sin título
Acrílico sobre cartón



Fresneda, Eduardo

El águila

Poema ilustrado de Antonio Carvajal (64,2 x 49 cm)



García, Manuel

Encuadernación y caja para libro de poemas
(23 x 14,8 x 2,8 cm)



García, Ricardo

Sin título 1997

Técnica mixta sobre tela (45,8 x 36,5 cm)



Garcíarias, Pedro

Intervención sobre el poema "Amarela" del libro *De un capricho celeste* 1986

Técnica mixta sobre dos bastidores ensamblados (54 x 46 cm)



Garcíarias, Pedro

Sin título 1990

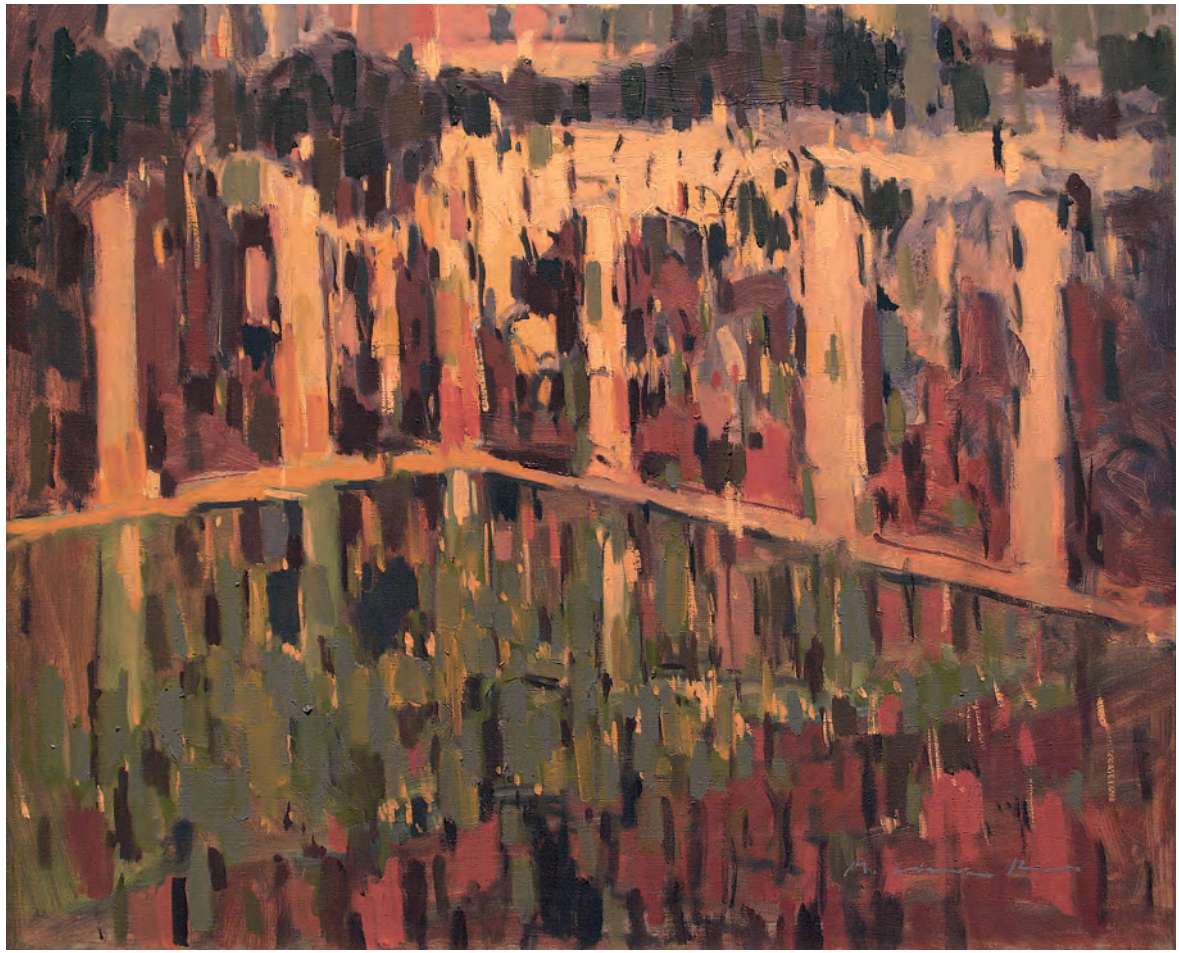
Ilustración para *Silvestra de Sextinas*.
Madrid Hiperión, 1992.
Tinta china y grafito sobre papel.
(41,7 x 29,4 cm)



Garcíarias, Pedro

Iris

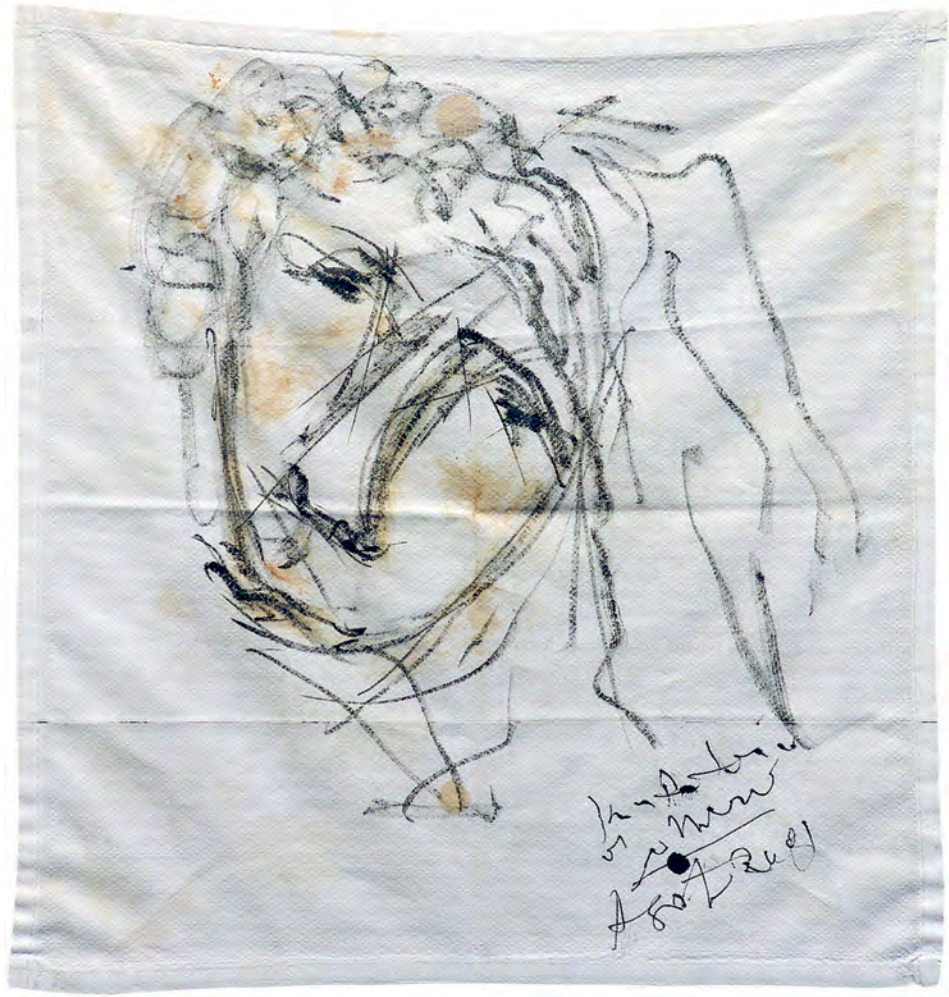
Dos piezas, técnica mixta sobredos tablas ensambladas (127 x 80,5 cm)



Gómez Rivero, M.

La pérgola

Óleo sobre lienzo (45 x 56 cm)



Hierro, José

Figura femenina 2001

Tinta y pigmentos naturales sobre servilleta (46 x 43,5 cm)



Hierro, José

Música 1999

Rotuladores y tinta sobre papel (21 x 27 cm)
(Con dedicatoria a Antonio Carvajal, interior del libro)



Hierro, José

Bodegón y Servilleta 1998

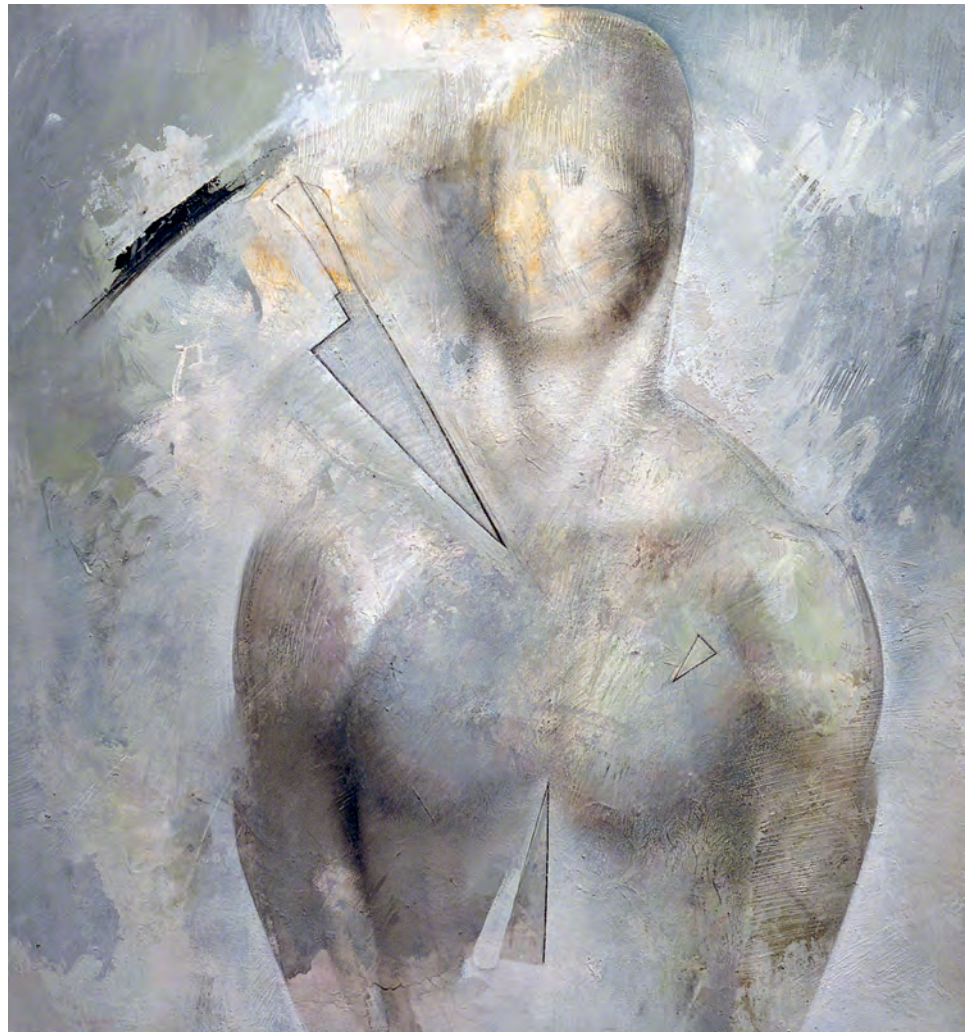
Tela (servilleta), rotulador y pigmentos naturales (café y té). (46 x 42 cm)



Jódar Miñarro, Asunción

Sin título 1996

Acuarela y grafito sobre papel (54 x 43 cm)



Lagares, Francisco

San Sebastián

Técnica mixta (74,5 x 69,5 cm)



Lazuen, J. Carlos

Sin título 1991

Tinta y guache sobre papel.
(29,5 x 20,8 cm)
Ilustración para *Silvestra de Sextinas.*
Madrid Hiperión, 1992.



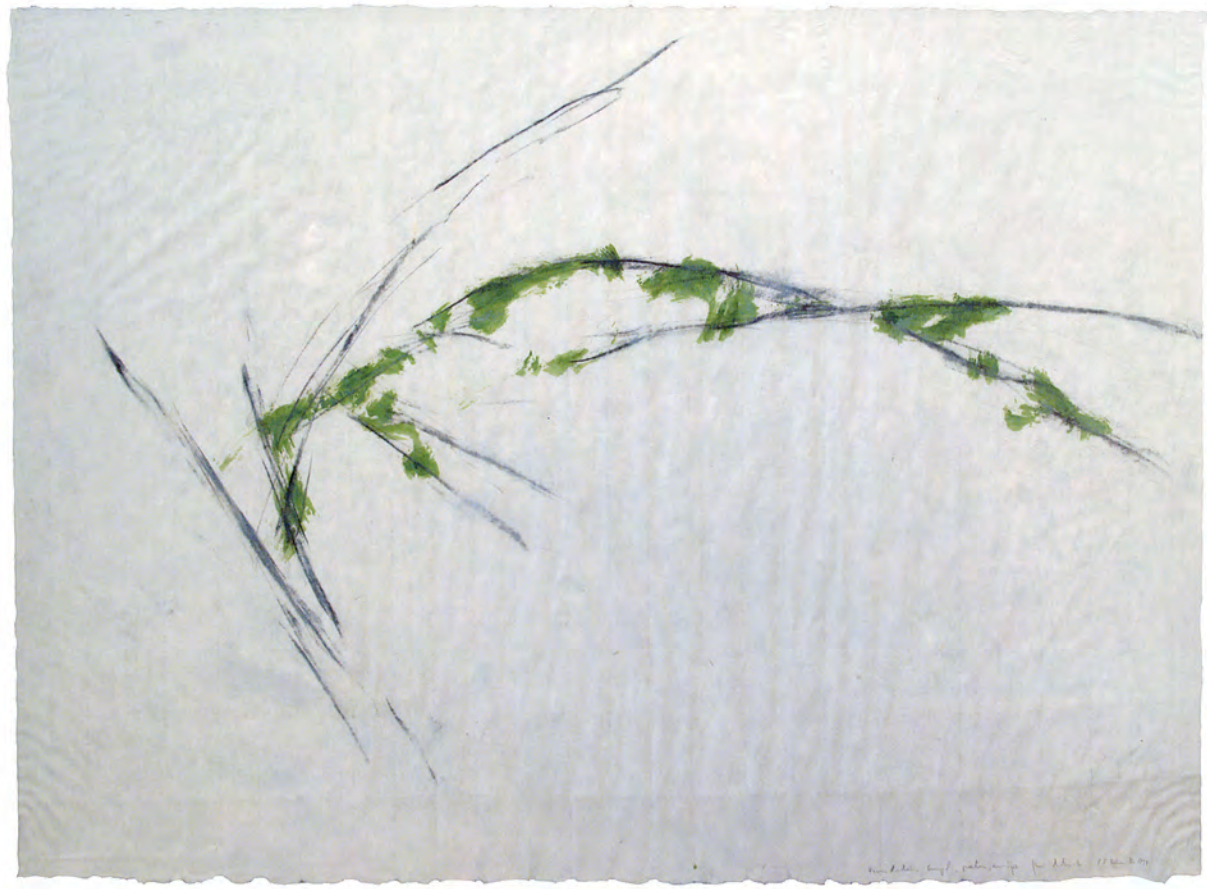
López Ruíz, L.
Trasterrados 1978. P/A



Marín Viadel, Ricardo

Retrato de Antonio Carvajal 1993

Acrílico sobre lienzo (129,5 x 194 cm)



Martín Calero, Gonzalo

Sin título 1988

Mixta sobre papel (63,5 x 96,5 cm)

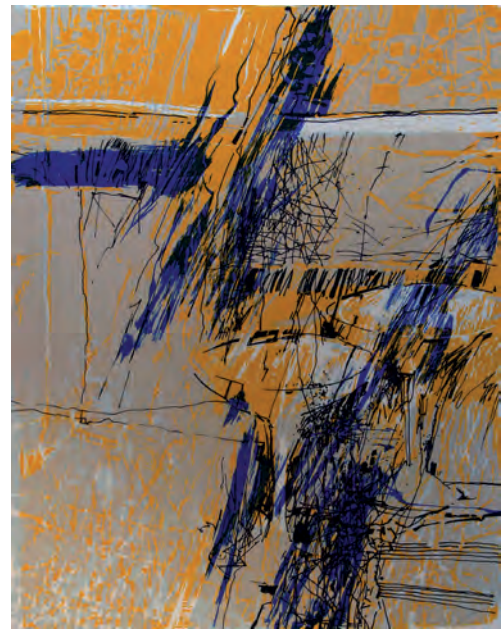


Martín Vivaldi, M. Teresa

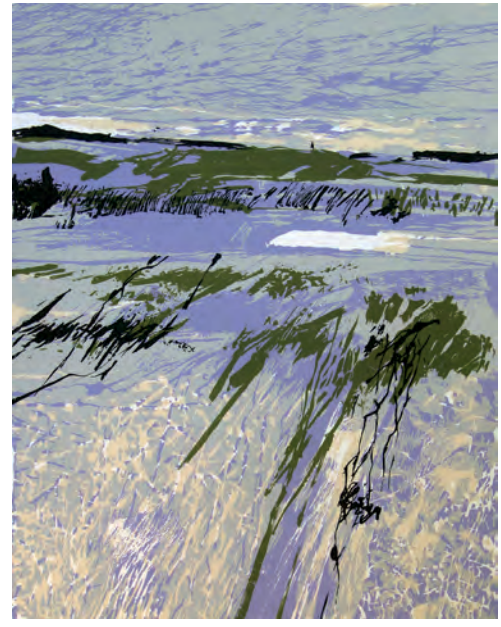
Ilustración para Rimas de Santa Fe 1991

Papel, dibujo (34,5 x 24,6 cm)















Martín-Vivaldi, M. Teresa

Carpeta: *Rimas de Santa Fe* H7C

Siete serigrafías.
Soporte: 34,7 x 27 cm
Mancha: 27,5 x 21 cm



Martínez Labrador, Jesús

Retrato de Antonio Carvajal 1987

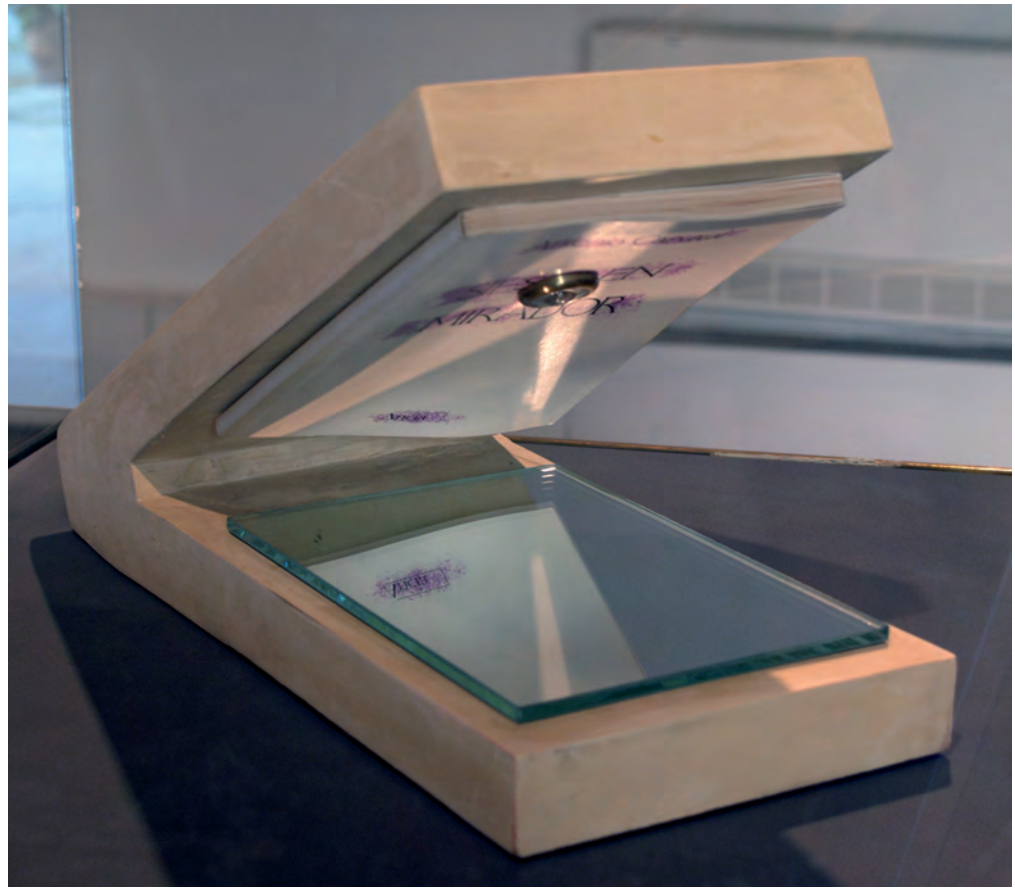
Bronce



Nicolás, Ania

Vega de Zujaira

Acuarela sobre papel (70,5 x 111,8 cm)



Osakar, Pedro

Sin título

Madera, cristal, espejo y libro de Antonio Carvajal
Siesta en el mirador (20,5 x 15,5 x 36 cm)



Peña, José Manuel

De la serie *Sonata de Otoño.* Con poemas de Antonio Carvajal 2009

Papel hecho a mano por el autor con linter de algodón y pulpas coloreadas.
Calcografías, aditivos, serigrafías y tipografía. Pieza única (31 x 93 cm)



Ramos Guadix, Juan Carlos

Sin título

Grabado. Papel: 56,5 x 50 cm. Mancha: 30 x 30 cm



Rodríguez-Acosta, Miguel

Sin título 1989

Lápices de colores sobre papel (32,3 x 45,9 cm)



Rodríguez-Acosta, Miguel

La puerta de Arrayán HC 1996

Papel Arches Serigrafía

Soporte: 55 x 38 cm. Mancha: 33 x 25 cm



Rodríguez-Acosta, Miguel

Sin título 1990

Acuarela sobre papel (20,9 x 29,5 cm)







Rueda, Gerardo

134, 135, 136

Tres serigrafias y frontispicio serigrafiado.
UM.: 103/125 (50 x 32,5 cm)



Sánchez Muros, Claudio

Cartel Premio de Poesía Joven 2004

Cartel (47 x 65 cm)



Trenado, Carmelo

Sin título 1992

Óleo sobre tabla (122 x 81 cm)



Trenado, Carmelo

Sin título 1991

Óleo sobre cartón (40 x 29,8 cm)
Ilustración para *Silvestra de Sextinas*. Madrid Hiperión, 1992.



Trenado, Carmelo

Sin título 85/250

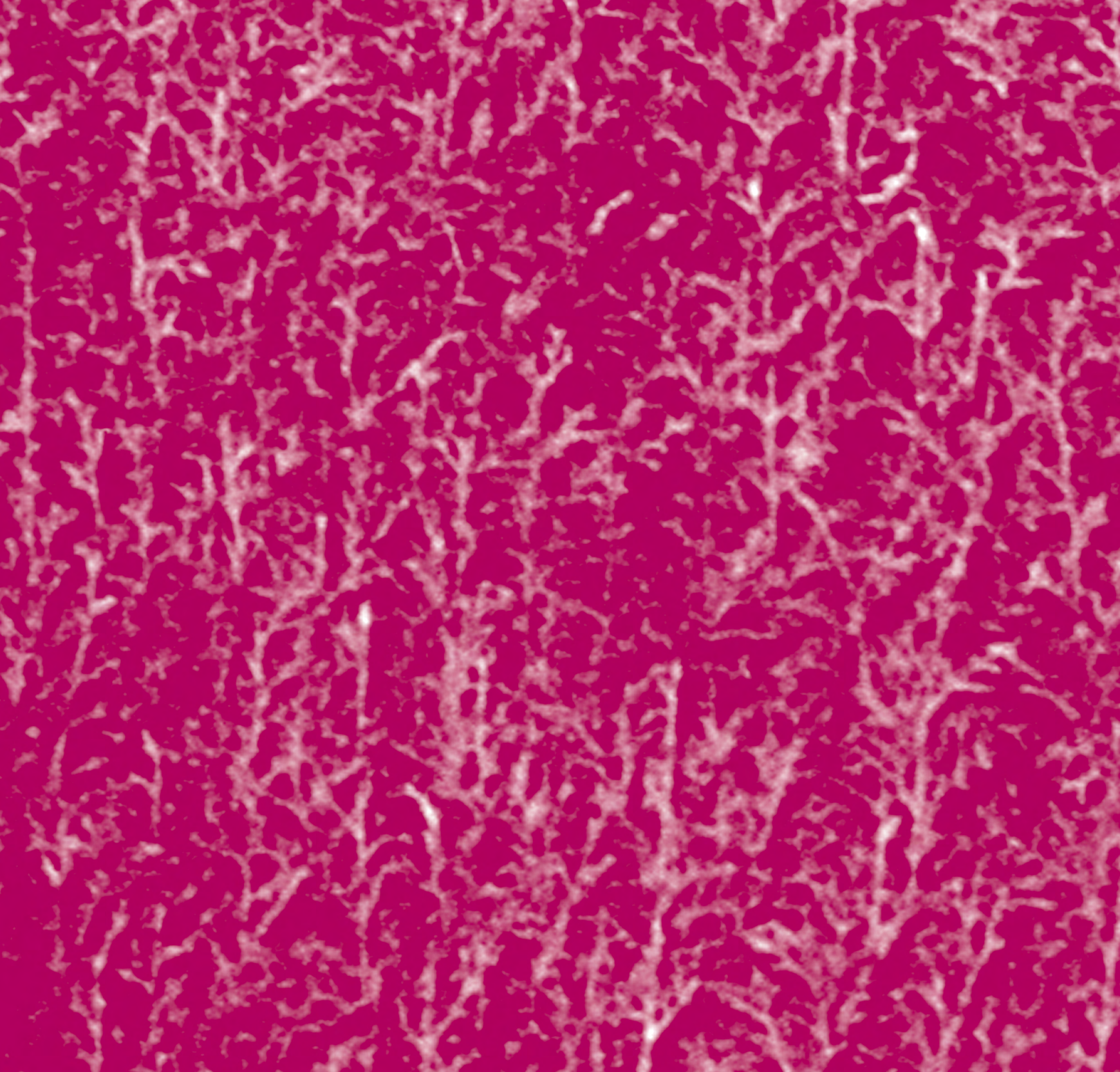
Serigrafía. Papel: 34 x 25 cm. Mancha: 18 x 18 cm

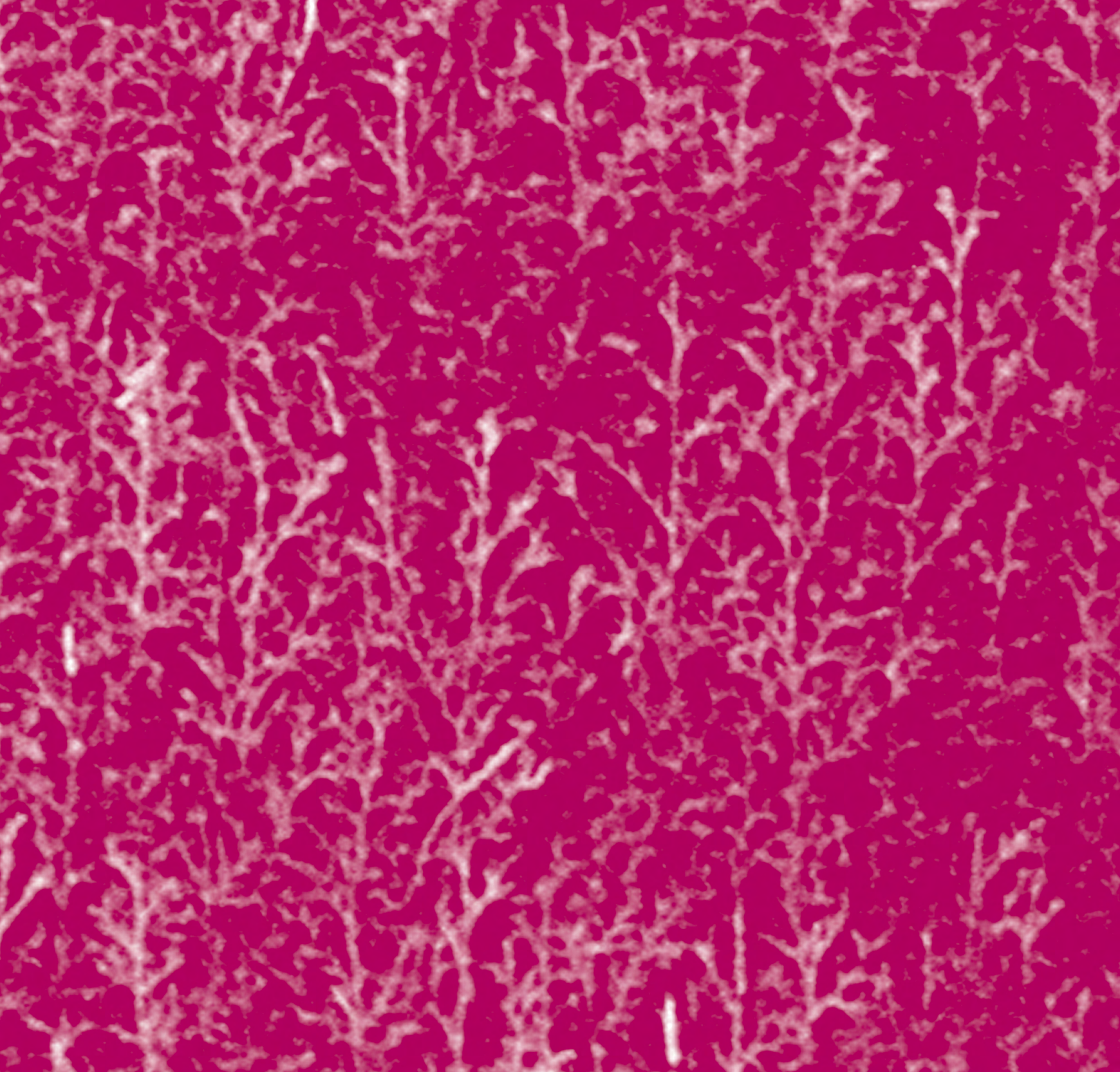


Valenzuela, Luis

Sin título

Xilografía. Soporte: 56 x 47,8 cm. Mancha: 35 x 28 cm





Colección Centro de Cultura Contemporánea

...

Fotografías de Francisco Fernández

Fondos de la Colección de Arte Contemporáneo

Universidad de Granada
Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Deporte

CCC CENTRO DE CULTURA CONTEMPORANEA Universidad de Granada

FUNDACIÓN JORGE GUILLÉN