FL 33 285

Uned. Radioeducativa. Hola, buenas noches y bienvenidos al programa educativo y cultural de la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Este es un espacio realizado desde el CEMAP, Centro de Diseño y Producción de Medios Audiovisuales, en un intento de acercar nuestra universidad a todos nuestros alumnos y, cómo no, a todos aquellos interesados en ampliar su horizonte cultural. Hoy, lunes, comenzaremos con Aula de Trilogía, un espacio dedicado a literatura española. El profesor Vicente Granados charlará con el poeta Antonio Carvajal sobre su obra.

Revista de Geografía e Historia cuenta con dos programas. En el primero de ellos, el equipo docente de Geografía General tratará sobre el hecho urbano y el proceso de urbanización. El segundo espacio está dedicado a Prehistoria.

Las profesoras Ana Fernández Vega y Amparo Hernando hablarán de Economía y Sociedad durante la Edad del Bronce. El espacio cultural sobre la música barroca nos acercará a la obra de Vivaldi. Alrededor de las diez, una hora menos, en la Comunidad Canaria, daremos paso al espacio de la Facultad de Ciencias, que cuenta con un programa sobre Química General.

El curso de acceso directo a la UNED para mayores de 25 años cerrará nuestro tiempo con un espacio de introducción a la historia del mundo contemporáneo, en el que el profesor Abdon Mateos tratará del régimen de Franco y la transición a la democracia. Y esta es la programación que hemos preparado para hoy. Si están dispuestos a acompañarnos, damos paso ya a la aula de Filología.

Antonio Carvajal nació en Albolote, un pueblo de la Vega Granadina, en el año 1943. Ha ido construyendo durante 25 años una obra única, marcada por la perfección formal desde su primera entrega, Tigres en el Jardín, en 1968, que, con el paso del tiempo, ha ido diversificando sus registros temáticos y profundizando en experiencia y sentimiento. Su último libro, Testimonio de invierno, recibió en 1991 el Premio de la Crítica.

Mirada sobre el agua, del que hablaremos luego, es un título de Carvajal que nos ofrece la madurez de la obra de un poeta en quien toda innovación expresiva pasa por el enriquecimiento de la tradición en que se sustenta. Me gustaría empezar preguntándote, Antonio, por qué el título del libro, puesto que el título, sobre todo en tus obras, refleja especialmente el tema. El título se justifica por el primer poema, He mirado el hondo río de amplias profundas aguas, y se sustenta sobre el tópico literario maravillosamente expresado por Manrique, de la vida como río.

Tópico no solamente literario, sino también filosófico, porque viene desde el propio Heráclito, que es el primero del que tengo memoria que lo formulara. De manera que la contemplación de la vida propia y de la vida ajena, como ese fluir, ese no volver nunca atrás, pero al mismo tiempo ese concepto de identidad de nosotros mismos que conserva el sentido del río, me

parecía que era suficientemente expresivo para que el lector tuviera una orientación acerca del contenido. ¿Cómo se organiza un libro? Me gustaría saber si los poemas se escriben en sí, si tú escribes cada poema independientemente, sin pensar en una relación próxima o futura con los demás, o si los escribes en relación a un pensamiento general previo establecido de antemano.

Depende de cada libro. Serenata y navaja es un libro, el segundo, concebido desde un principio con una serie de pilares que van sosteniendo el desarrollo poemático. En cambio, éste, al igual que, por ejemplo, lo del viento en los jazmines, no surge de un impulso inicial, sino de un proceso de decantación.

Se va escribiendo, se van viendo líneas temáticas, incluso líneas expresivas, los poemas se atraen y se repelen entre sí, y a través de esa atracción y repulsa que entre los propios poemas se establece, el libro se va formando. Pero no hay nunca un proceso, en mi caso, no hay nunca un proceso igual de formación. Para mí, formar el libro es mucho más difícil que escribir el poema.

Mirada sobre el agua es uno de los textos de lectura obligatoria en la asignatura de Historia en segundo curso de Filología. Mis alumnos me han comentado a veces que encuentran poemas tuyos, en Mirada sobre el agua, que parecen fragmentos autobiográficos. Así, el que empieza quizá de la poesía sea yo el mejor obrero, que es una definición que Ignacio Prat aplicó a Antonio Carvajal tomándola de Dante.

También parece autobiográfico el que comienza Te busco en esta última mañana de verano, que evoca la pérdida de la madre. ¿Qué hay sobre este particular? Es muy difícil separar el yo poético del yo personal que escribe. Sobre todo en estos poemas escritos en primera persona, y el lector tiende a identificar el personaje que habla desde el poema y la persona que escribe el poema.

En realidad, todos mis poemas, todos tienen un elemento autobiográfico porque el propio poema ya forma parte de mi biografía. Lo que me gusta mucho y lo que no me parece apropiado es que se confunda en general. Evidentemente, en el soneto quizá de la poesía sea yo el mejor obrero, el elemento autobiográfico es determinante porque es una toma de postura frente a una serie de opiniones que se han partido sobre mi poesía porque siempre me ha molestado que se vea únicamente en mi poesía el aspecto formal.

En mi poesía siempre he procurado que la forma esté al servicio de los contenidos poéticos y la forma en mí nunca ha sido un fin. Y da la impresión de que al llamarme el mejor obrero, el mellor fabbro, se me está llamando cincelador del verso pero como si el verso fuera un objeto totalmente ajeno a toda la vida y a toda una serie de contenidos. Voy con el soneto porque creo que el propio poema explica las cosas mejor de lo que yo pueda ahora desarrollar en prosa conversacional.

Quizá de la poesía sea yo el mejor obrero. Lo dicen tantos. Ellos deben saber por qué.

Pero no saben darme la palabra que quiero, toda ella encendida de esperanza y de fe. Pero no saben darme el abrazo que espero porque antes que poeta hay que darme la palabra. Antes que artista, que domador del vocablo rebelde, hubo un certero rayo que hirió mi alma y curarla no sé.

Porque antes que poeta y antes que profesor de vanidades, soy un marón de dolor, un triste peregrino que busca su alegría. Tal vez cordialobano, tal vez el mejor fabbro, pero pocos entienden que en mis palabras labro esa fosa con flores que llamamos poesía. ¿Pero cómo modifica el poeta sus propias noticias? Por ejemplo, ¿por qué elige para el primero, para el que acabas de leer, un soneto, el soneto, y para el segundo la salmodia? Quizá si lees el poema en cuestión nos podríamos enterar mejor.

Sí, aunque no soy muy partidario de suministrar datos extrapoéticos al lector, porque me da la impresión de que se comete la inmoralidad de guiar al lector en un sentido determinado, y con eso restarle libertad de interpretación y libertad incluso del propio juego o disfrute estético. Pero para que se vea bien la diferencia que hay entre un yo biográfico y un yo dramático, un yo de personaje, de actor, que puede aparecer en el libro, a propósito de la salmodia, te diré que este poema que yo intento que parezca verdadero desde el personaje que habla y que habla de la muerte de mi madre, no está escrito a raíz de la muerte de mi madre, ocurrida 15 años antes de que este poema se escriba, sino viendo a un amigo mío que acababa de quedarse huérfano. Es el dolor contemplado en otro, y eso lo digo también en uno de los primeros poemas del libro, es el dolor contemplado en otro lo que a mí me está enseñando a aquilatar ese sentimiento que también en mí hay.

Es el dolor ajeno el que yo veo, el que me educa sobre el mío y el que yo trato de transmitir como un dolor ya sintético del personaje en el que me estoy basando, del mínimo que me estoy escribiendo, quizás del propio lector que haya pasado por una experiencia semejante, lo yo trato de sintetizar en el poema. Evidentemente, en el soneto, cuando tengo que decir las cosas para que no se olviden y remacharlas y marcarlas, utilizo el soneto por su forma lapidaria, como diría Fernando Herrera, por su forma de epitafio, de algo que se escribe sobre la piedra y que queda ahí marcado. En cambio, entiendo que este sentido de conversación de un hijo con su madre, este sentido casi de oración que tiene el poema, no puede someterse a los límites estrictos de una métrica convencional ni de una rima marcada y necesita otra manera de fluir, otra manera de decirse.

Cada momento poético necesita su forma expresiva adecuada. Y espero que los oyentes, los lectores, lo perciban en esta manera… Que capten el mensaje. No se trata tanto del mensaje como de la adecuación del poema a todos los contenidos estéticos y sentimentales, efectivos y racionales que hay dentro.

Te busco en esta última mañana de verano, tan grata a los sentidos. Con jazminas en ramas y en el suelo y evoco tu dolor y tus gozos, que pobremente fueron míos. Oigo el rumor del mundo, algo lejano, que no apaga ni mis pulsos ni mi respiración y sé que vivo por tu recuerdo,

porque tú me hiciste de ti, fruto de amor y de esperanza.

Y yo me sé nacido de ese amor hacia otro y de ese otro que se fundió contigo y soy sin mi vida. Y ahora miro al cielo con mejillas de lluvia y en el azul que empañan leves nubes no distingo tu rostro. Y me faltan tus manos que crucé en gesto último de súplica y entrega.

Y alzo la voz, aún a sabiendas de que no puedes oírme, de que no volverás esos tus ojos misericordiosos a esta pobre criatura que tú hiciste. Esta voz que te dice, madre, no puedo perdonarte que me dejaras solo. ¿Qué has pretendido con la simplificación de las formas de mirada sobre el agua con respecto a libros anteriores, por ejemplo, como Serenata y Navarra? A partir de una determinada edad, también que es el comienzo de un poema mío, a determinada edad, pero imprecisa fecha, uno se da cuenta de que puede permitirse lo que Rafael León llama tener cosas.

Son las cosas de Carvajal, las cosas de Rafael León, las cosas de Vicente Gerrados. A determinada edad se lo puede permitir uno. En Serenata y Navarra yo no solamente tenía que demostrar que tenía un mundo poético propio, que tenía un mundo expresivo propio, sino que tenía que tener más competencia que mis posibles lectores.

Pasados los años y superada esa aventura, a mí me interesa más la comunicación cordial, el bienestar, la convivencia, el encontrarme con otros que la afirmeran a mí mismo. He pasado de definir mi voz por encima de todo a que mi voz sea una voz común que cuanto más repetida sea por los demás, mejor para mí, porque estaré más incorporado a la vida ajena y seré más parte de la vida de los demás, lo mismo que los demás son parte de mi vida. Y esto, naturalmente, lleva a no tenderle tantas trampas al lector, a no jugar tanto con él, a no hacer tanto guiño erudito o oculto, y, en definitiva, a valorar una serie de aspectos de la comunicación humana que, por necesidades, en aquel momento eran distintas.

Aunque yo nunca he prescindido de la comunicación de los demás, como lo demuestra el hecho de que todos mis libros están llenos de dedicatorias y se les late a una baja, incluso prácticamente todos los poemas están dedicados a alguien. De manera que yo siempre he mantenido esa tendencia a la entrega, a la comunicación, al darse, pero también reconozco que determinados juegos verbales o determinados juegos expresivos o estróficos pueden ser un obstáculo para ese sentir común. Y a mí me interesa mucho ahora el sentir común.

El soneto es la forma compositiva en la que has escrito buena parte de tu obra. ¿Quién fue el maestro de tus primeros sonetos? ¿Quién te enseñó en tus primeros pasos? Aquí hay que distinguir entre el ejercicio mimético puro de la adolescente que comienza a escribir y que descubre con asombro la maravilla del soneto de Blas de Otero y que, influido por el prestigio académico, por lo que le dicen sus profesores, de que el grande, el agarcilaso, intenta con falsillas reproducir un mundo que, evidentemente, no es el suyo, pero que le va sirviendo de ejercicio, de hacer mano, lo mismo que el pintor necesita estar haciendo mano con el dibujo, de lo que realmente, después, es el mundo propio del soneto de cada cual. El soneto, como forma cerrada que es, tiene, aparentemente, unos límites muy estrictos, pero realmente la melodía

interior de cada poeta se manifiesta como pocas veces en el soneto.

Uno distingue con nitidez absoluta un soneto de López de Vega de un soneto de Góngora de un soneto de Quevedo porque las melodías interiores son distintas. Y no es lo mismo, en el siglo XX, el soneto de Gerardo Diego o el soneto de Juan Ramón Jiménez o el soneto de Lorca. A mí, en un principio, me fascinó muchísimo, ya una vez que adquirí, o entendí que había adquirido unos modos propios de escribir, me fascinó muchísimo el modelo de Góngora.

Pero ahora, en esta tendencia conversacional última de mi poesía, me fascina mucho más el modelo de López y el modelo de García Lorca, quizá porque, al ser ellos dramaturgos, y ponerse no en sí mismos, sino en el personaje, y hacer que ese personaje tenga entidad propia y sea convincente, sea verosímil, y al mismo tiempo comunique con toda intensidad el pensamiento del personaje, que puede coincidir o no con el pensamiento del autor, ese modelo de soneto fluido, de melodía larga que tienen López de Vega y García Lorca, es el que actualmente más me gusta. Pero, evidentemente, entre aquel paso primero de deslumbramiento con Blas de Otero y con Garcilaso y los sonetos últimos, y los sonetos segundos, diría, está el magisterio profesional de Carlos Villarreal, que fue el que me enseñó a percibir los juegos armónicos de vocales, de consonantes, de acentuaciones, y sin ese magisterio directo y sin oír mi propia poesía en la voz de Carlos Villarreal, posiblemente, mi poesía hubiera sido otra. Mirada sobre el agua comienza con un poema de envío, cosa no rara en la poesía de todos los tiempos.

Es uno de los sonetos que yo prefiero de Carvajal. Dice así, bueno, pero yo prefiero, y seguramente que ustedes también, que lo lea el propio poeta. Suenan las hojas porque el libro lo tengo encuadernado.

El soneto comienza con una cita de Jeremías 16-7. Ni entre ellos habrá nadie que parta el pan para consolar al que está llorando por su difunto. Ni a los que lloran la pérdida de su padre y de su madre les darán alguna bebida para su consuelo.

A ti, porque conmigo has compartido el pan y porque el llanto me has secado. Porque mi soledad has mitigado y de tus propias manos he bebido. A ti, porque volvió a cobrar sentido mi vida y un camino no trazado.

Y entre los dos lo habemos empezado, y llámese inseguro, no perdido. A ti, porque la horrenda profecía has sabido romper y tu consuelo se llama paz, paciencia y compañía. A ti, mi corazón, donde ya el duelo tiene menos poder que la alegría.

Que a ti y a mí bendíganos el cielo. Los atí, anafóricos del soneto, que son cinco, llevan una carga de incertidumbre semántica. Son como el destino de una oración sin precisar.

¿Quiénes son esos atí? Desde el punto de vista de la interioridad, que no interesa a nadie. En una lectura inmediata, me parece que cualquier lector un poco atento podría establecer una correlación evidente entre el atí del primer cuarteto y el atí del primer terceto, el atí del

segundo cuarteto y el atí del segundo terceto, pero no el último. Ese último quedaría siempre un poquito como síntesis de todos los atí.

Hice la experiencia de poner la conjunción en el cuarto, al iniciar el último terceto, y aquello… A ti, porque la horrenda profecía has sabido romper, y tu consuelo se llama paz, paciencia y compañía, y a ti, mi corazón donde ya lo duelo tiene menos poder que la alegría. Colocar un i por algún sitio para que se percibiera que cada tú destinatario es distinto. Incluso haciendo la anáfora con la i desde el comienzo y a ti, como si se partiera de un discurso en media red, un discurso que se hubiera interrumpido y de pronto surgiera eso.

Y me di cuenta de que no servía, de que no funcionaba, de que cada tú nombrado aquí puede ser el mismo y puede ser distinto. Y que luego los lectores del libro, de acuerdo con las situaciones que en el libro se plantean, podrían entender mi intento de que cada tú aquí indicado es un tú distinto, es un tú de una situación vivida diferente. Y si el lector observa, por ejemplo, la parte de correspondencias, notará perfectamente que las experiencias que allí se están contando no son experiencias mías, pero sí son experiencias compartidas, experiencias conversadas, experiencias convividas, y que hay ahí un tú en esa parte de correspondencia que también merece esta dedicatoria, este a ti.

Hay una parte en el soneto muy jeremisíaca, pero también hay una parte de proyección vital y de optimismo, y me parece que está claro que los consoladores por una parte y los proyectores de vida por otra son distintos. En el verso 7 leemos y entre los dos lo habemos empezado. Eso ya vemos cómo lo hemos empezado, ¿cómo lo empleas tú, como arcaísmo o vulgarismo? Pues ni como arcaísmo ni como vulgarismo.

Yo lo empleo como una cosa que me enseñaron en mi escuela, en mi bachillerato, y era que cuando conjugábamos el verbo haber decíamos hemos o habemos, eis o habéis, y aquello era lo que me enseñaron a mí, académicamente y como correcto. No solamente venía en el libro. Luego yo lo oigo en la conversación vulgar, y entonces tiene una música, porque la palabra en el verso siempre es una cuestión de número, no en cuanto a sílabas necesarias, porque yo tenía otros recursos para haber realizado este verso.

Para juntar tres sílabas es muy fácil. Es que entre el hemos y el habemos hay una dilatación del acento, hay una cadencia, hay una incorporación del concepto del verbo auxiliar que de pronto se pone de relieve. Porque si yo hubiera dicho hemos empezado, la condición de auxiliar del verbo haber no marca ningún matiz.

En cambio, cuando digo habemos, el lector o el oyente inmediatamente se percata de que hay una forma que no es usual, y ese sentido del haber ya no es un verbo auxiliar, ya demuestra una determinada actitud. Mirada sobre el agua está dividido en siete partes, con un total de 70 poemas, si dejamos fuera el soneto introductorio. ¿Eliges el número 7 en su sentido simbólico? Sí, pero no en un sentido simbólico unidireccional, sino en un sentido simbólico muy amplio.

El 7 es un número de dinamismo, de proyección hacia adelante, de presencia de ciclo de vida,

fase de luna, se dice que cada siete años el organismo humano cambia por completo, los días de la semana, no es un número que digamos completamente arbitrario, y marcaría algo así como los ejes de simetría de un cristal natural, que va estructurando la vida y va estructurando nuestro desarrollo y nuestra proyección con unos ejes muy marcados. A mí el 7 me ha fascinado siempre, precisamente por ese sentido de ciclo que no cierra, sino que abre de nuevo y que proyecta hacia adelante. Dentro de un lenguaje simbólico diríamos que como es el resultado de la suma de la primera superficie con el primer volumen, tendríamos lo abierto y lo cerrado, lo que es posible que se pliegue y lo que se despliegue.

Con el 7 hay muchísimos juegos. Ya Antonio Sicharro señaló este tipo de tendencia al 7, de tendencia simbólica en el 7 en mi poesía, como es el caso de todos los títulos, que cuando llegué a esta vagante jerarquía que tenía nueve sílabas, pues puse para compensar Sol que se lude solamente con 5 para que la suma total de títulos fuera 7 por 7. Todos esos juegos, que además al mismo tiempo me sirven como un modo de control, porque dado que tengo una enorme facilidad para escribir, una de las maneras de controlar la posible verborrea y no exceder los límites es marcar ese número. De todas maneras, en este libro es un hecho determinante la petición que me hicieron de redactar poemas para las siete palabras de Cristo en la cruz, que es el núcleo inicial del libro, aunque aquí aparece como cierre y culminación.

El libro se empieza a organizar a partir de la redacción de esos poemas en el año 89 y al encontrarme teniendo que escribir unos textos sobre unas expresiones predeterminadas, aquí ya empieza a funcionar también la intertextualidad, el 7 ya me estaba mandando. La intertextualidad es una constante de la poesía de todos los tiempos. Antonio Carvajal está presente desde su primer libro publicado, Tigres en el jardín.

¿Cómo funciona en Miradas sobre el agua? Salvo en el último poema funciona como siempre ha funcionado en mi poesía. Para mí el verso ajeno es una experiencia tan cotidiana como la palabra que recibí en el aprendizaje del idioma. Bien dicho algo por Fréluis de León o bien dicho por García Lorca o bien dicho por mí mismo o entendiendo que lo he dicho bien, ¿para qué voy a inventar una fórmula nueva con lo que a lo mejor estropeo lo que ya está dicho? Aquello de Juan Ramón de no lo tocas ya más que así en la rosa sigue siendo un mandato para mí porque si Fréluis ha dicho maravillosamente alma, región, luciente o Alisandra ha dicho maravillosamente amor, amor, detento, planta impura yo no tengo por qué repensar ese concepto ni reexpresarlo.

Me basta con utilizar eso que está ahí lo mismo que está en los refranes y lo mismo que está tanto verso o tanto párrafo incorporado a nuestra memoria de una manera consciente o inconsciente. Caso distinto es de lo que ocurre con el soneto final de este libro que es un traslado tal cual de uno de los sonetos de Tigre en el jardín. No he cambiado ni siquiera un signo de puntuación y la única modificación que tiene es la cita.

De tal manera que al poner la última de las palabras de Cristo encabezando el soneto, lo que era en Tigre en el jardín un poema erótico más, dentro de un conjunto de poemas eróticos en

este libro se convierte en una nana inagotable entre el padre y el hijo que son la misma persona y son distintos y están eternamente arrullándose. Y ya simplemente la cita y la colocación en el libro ha hecho que el texto cambie por completo de significado. Gustavo Adolfo Bécquer, los poetas reflexionan incluso dentro de la poesía, no desde Bécquer porque el fenómeno es muy anterior, pero hablando ya de poesía moderna contemporánea es una constante que los poetas reflexionan dentro de su poesía sobre su quehacer poético y también fuera de su poesía.

Es conocido en los casos de los poetas profesores del 27 especialmente. Sin embargo, en la poesía de Antonio Carvajal no encontramos una reflexión poética exhaustiva ni dentro ni fuera de su poesía realizada por él mismo. ¿A qué se debe esto? Vuelvo a decir algo que me parece que dije al principio y es que no me gusta condicionar al lector.

Cualquier interpretación que yo haga hoy de un poema de Tigres en el jardín escrito hace 30 años o incluso de Miradas sobre el agua que tienen ya 5 años, esa distancia de 5 años hace que yo me convierta en personaje literario y en intérprete intencionado de mi propia poesía. Y ahí empezaría a funcionar eso que llama Lacan la épica del yo y que es una falsificación auténtica. A mí me gusta reflexionar sobre la poesía, he reflexionado mucho sobre ella, tengo mi tesis doctoral hecha sobre cuestiones de poesía pero no me considero con derecho a condicionar al lector en su capacidad intelectual, en su disfrute estético, en sus informaciones.

El poema, una vez que ha salido, ha sido parte de mí pero pasa como con los hijos. Tienen su propia entidad, tienen su propia vida, tienen su propio desarrollo, siguen sus propios cursos pero para recuperar el poema con mis intenciones el poema siempre se afirmará ante mí, lo mismo que creo que debe afirmarse ante el lector. De todas maneras, algunas reflexiones sí he hecho sobre poesía, por ejemplo la crónica angélica, por ejemplo el prólogo de Servidumbre de Paso, por ejemplo el soneto Confesiones de un hijo de este tiempo a Rafael León e incluso esta arte poética, que si te parece, la leo porque da y que dediqué a Francisco Castaño y da algunas claves.

Arte poética, lección primera, cuerda y tijera. Arte poética, lección segunda, que la palabra sea como la luna, mudable y engañosa y exacta y única. O sea, lección dos, que la palabra sea puntual como el sol que da entre dos tinieblas luces al corazón.

O por mejor decirlo, que la palabra tenga al par la luna, el sol, ágil la luz sagrada, sangrando el corazón. Antonio Carvajal, muchas gracias en mi nombre y en el de mis alumnos que seguramente oirán esta intervención tuya con mucho aprovechamiento, como se decía antes. Muchísimas gracias a ti.

Gracias. Gracias por la atención que nos han prestado. Nuestra sintonía volverá a sonar de nuevo el próximo lunes a nuestro horario habitual.

Mientras tanto, les dejo ahora con el espacio de la Facultad de Geografía e Historia.