



UNIVERSITAT^{DE}
BARCELONA

La piel y la piedra. Una poética de la incertidumbre en la poesía de Guillermo Carnero

Alícia Satorras Pons



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 4.0. Spain License.**

UNIVERSIDAD DE BARCELONA
FACULTAD DE FILOLOGÍA



ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS, LITERARIOS Y CULTURALES

**La piel y la piedra. Una poética de la incertidumbre
en la poesía de Guillermo Carnero.**



Tesis Doctoral que presenta para la obtención del Grado de Doctor

Alicia Satorras Pons

Bajo la dirección del Doctor Jordi Gracia García

BARCELONA

2019

UNIVERSIDAD DE BARCELONA
FACULTAD DE FILOLOGÍA



ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS, LITERARIOS Y CULTURALES.
Tradición y originalidad en la literatura española e hispanoamericana.

**La piel y la piedra. Una poética de la incertidumbre
en la poesía de Guillermo Carnero.**

Tesis Doctoral que presenta
Alícia Satorras Pons
para la obtención del Grado de Doctor

Bajo la dirección del Doctor
Jordi Gracia García

BARCELONA
2019

A mi padre, Atticus,
y a Jordi, que enciende mis ojos.

Quiero consignar mi más profundo agradecimiento a Jordi Gracia, que en su día me contagió de entusiasmo y que ha tenido siempre palabras de aliento para mí. También debo agradecerle a Sebastián Bonilla que acudiese en mi auxilio cuando era inminente el naufragio y, por supuesto, a Guillermo Carnero, que se mostrase siempre afable y colaborador, que me facilitase una cantidad ingente de materiales y que me mantuviese siempre al día a lo largo de todos estos años.

Este trabajo tampoco habría sido posible sin las personas que, de algún modo u otro, han acompañado su ardua y morosa gestación. A todas ellas, mi más sincero agradecimiento:

Alba Amores Sánchez, Martin Bijl, Eduard Blanch Joaristi, Lucía Caja Mezquita, Laura Calabuig Saiz, Alberto Caturla Viladot, Marta Fernández Bonet, Julien David, Romain Delgrange, Alejandro Duque Amusco, Diego Wenceslao Gadea, Elvira García Andreu, Alejandro García García, Diego Giménez Rodríguez, Juan Antonio González Ayala, Julián Gómez Muro, Sulaiman Kefo, Iván Llop Huete, Omar Little, Judith Martínez Alonso, Jimmy McNulty, Golda van der Meer, Maria Teresa Meléndez Irigoyen, Maria Mercadal Pons (RIP), Gisela Mesquida Mateos, Valèria Macías Pagès, Mercè Mateo Fierrez, Mercè Mosquera Buján, Rafael Lamas Rull, Joana Oliver Marcuello, Juan Carlos Pérez Medina, Rafael Prieto Carrascosa, Jordi Romero Sureda, Elsa Romero Satorras, Lluís Romero Satorras, Oriol Romero Satorras, Maria dels Àngels Rosat Magrinyà (RIP), Francisco Salinas Nocete, Jordi Salinas Tejedor, Laura Salinas Tejedor, Albert Sánchez Castell, José Sánchez Molina (RIP), Ester Satorras Pons, Lluís Satorras Rosat, Plàcid Satorras Rosat, Lluís Serra Gil, Pedro Serrano Cortés, Gizane Silva Campà, Aníbal Simón Perales (RIP), Alexandra Tank, Ana María Tejedor Sanjuán, José Ramón Valcárcel Campmany, Antonio Victory Pons y a Joan Vidilla Pérez.

Índice

1.	Tentativas de investigación de una cartografía de la incertidumbre	17
	Planteamientos	25
	Itinerario abreviado de un escritor	33
	La palabra: de la presencia y sus ausencias	51
2.	Anotaciones para una genealogía de la incertidumbre	63
	Leopoldo Alas o el realismo y el romanticismo de la desilusión	69
	Juan Ramón o la duda metapoética	79
	Miguel de Unamuno o la duda existencial	99
	Recapitulación. La unidad de la inconsistencia	113
3.	Guillermo Carnero, un poeta nuevo entre novísimos	117
	Carnero y el mito de la ruptura	141
	Esteticismo. La creación frente a la representación	165
	Culturalismo. El correlato objetivo y la realidad del arte	191
	Neobarroquismo. El “Horror vacui” y la contigüidad posmoderna	213
4.	Materialización poética de la incertidumbre en la obra de Carnero	241
	El descrédito ideológico y la desmitificación del artista	265
	La presencia de la razón en el poema. La duda como principio creador	301
	Imágenes de la incertidumbre. Fragmentación y escepticismo	333
	Lo analógico. Máscaras en el espacio y en el tiempo	386
	La voluntad sistemática. La herencia ilustrada	405
5.	La mirada culturalista. Entre simbolismo y surrealismo	419
	El renacimiento de los sentidos. El hedonismo contra el tiempo	447
	Espejismos de la identidad. Entre el cénit y la penumbra	479
	Disquisiciones sobre la derrota	519

6.	La piel y la piedra. Conclusiones	559
7.	Bibliografía consultada	583
	Del autor	583
	Poesía y publicaciones antológicas	583
	Estudios, artículos y poéticas	584
	Bibliografía crítica y otra bibliografía	588

Llegan en un principio sin que se les perciba y a su encuentro los niños
se dirigen: la felicidad es demasiado clara y cegadora
y atemoriza al hombre; un semidiós apenas si podría
dar nombre a quienes se le acercan llenos de regalos.
Pero es mucho el valor que le transmiten, el júbilo que anega
su corazón, y ya no sabe cómo usar tanto bien.
Crea, se prodiga y en sacro ve convertirse lo profano,
cuanto, loco y benévolo, su mano ha bendecido.
Los celestiales lo toleran hasta donde es posible, luego se aparecen
de verdad en presencia y a la felicidad los hombres se acostumbran,
y a la luz, y a contemplar el rostro de los revelados,
de los que antaño dieron nombre al Todo y la Unidad,
y de libre plenitud colmaron los pechos taciturnos,
y fueron los primeros y los únicos en dar satisfacción a los deseos.
Pero el hombre es así; cuando el bien se presenta
y es un dios quien lo ofrece, no sabe verlo ni lo reconoce.
Ha de sufrir primero; pero ahora da un nombre a lo que ama,
ahora, por eso, las palabras se abren a la vida como flores.¹

Friedrich Hölderlin

¹ Friedrich Hölderlin, fragmento del poemario *Pan y vino* en *Las grandes elegías (1800-1801)*. Versión castellana y estudio preliminar de Jenaro Talens. Poesía Hiperión, Madrid, 2008. Pág. 111.

En el reino de la imaginación el infinito es la región donde aquella se afirma como imaginación pura, donde está libre y sola, vencida y vencedora, orgullosa y temblando. Entonces las imágenes se lanzan y se pierden, se elevan y se aplastan en su altura misma. Entonces se impone el realismo de la irrealidad. Se comprenden las figuras por su transfiguración. La palabra es una profecía.²

Gaston Bachelard

El rapto de la mente es el vuelo de la pluma.³

Benito J. Feijoo

Es posible que sea poesía todo aquello que llamamos para ser oído como silencio. Un silencio alerta, similar al que producen los centinelas. No hay que perder de vista, sin embargo, que la tarea poética no tiene fin, porque el fin de la tarea poética es alejar el fin.⁴

Félix de Azúa

² Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*. Fondo de Cultura Económica-España, Madrid, 2003. Pág. 15.

³ Benito J. Feijoo, citado por Russell P. Sebold en *El rapto de la mente*. Editorial Prensa Española, Madrid, 1970. Pág. 9.

⁴ Félix de Azúa, en *El aprendizaje de la decepción*. Pamiela, Pamplona, 1990, citado por Enric Bou y Elide Pittarello (Eds.), *Enclaves de la transición. Una visión de los novísimos. Prosa, poesía y ensayo*. Vervuert, Frankfurt, 2009. Pág. 130.

1. Tentativas de investigación de una cartografía de la incertidumbre

El propósito de esta investigación es trazar un perfil de la obra del poeta y ensayista Guillermo Carnero que explique su esencial poética de la incertidumbre como origen y fin de su escritura literaria. El lector y el estudioso tienen ante sí una poética sustentada en el culto literario a la duda, un ejercicio de objetivación que arranca de la más humana y profunda voluntad de nombrar el universo: la de acariciar los limbos de lo desconocido a través de la palabra poética. La actitud escéptica del poeta en su obra con respecto a la posibilidad de aprehender el mundo se hace ostensible, al mismo tiempo, en las dimensiones éticas y estéticas del objeto literario y se hace patente al mismo tiempo en el largo trayecto de indagación que recorreremos aquí con tal de delimitar a través de qué máscaras transpira el descrédito ideológico, la volubilidad del ser, la interrogación metapoética y la conciencia de los mecanismos artificiosos que constituyen el poema.

Convengamos en que indagar en la obra poética de un autor exige usar como referencia los parámetros culturales de su época. Ahora bien, si toda manifestación artística está sujeta, según las leyes de la interpretación, a un *sustrato* y a un *superestrato* modelados por la tradición, asociar un poeta con un sentir generacional, circunscrito más o menos acertadamente a una nómina de impulsos poéticos determinados, termina siendo una tarea en exceso simplificadora⁵. No obstante, sabemos que únicamente examinando los moldes convencionales podremos comprender, por contraste, la excepcionalidad. En este sentido, la obra de Guillermo Carnero es excepcional en la medida en que se desmarca del

⁵ Paul de Man califica como literario “todo texto que implícita o explícitamente signifique su propio modo retórico y prefigure su propia comprensión errónea como lo correlativo de su naturaleza retórica”, según cita Philip W. Silver en *La casa de Anteo* (Philip W. Silver, *La casa de Anteo. Estudios de Poética Hispánica. (De Antonio Machado a Claudio Rodríguez)*. Taurus, Madrid, 1985. Pág. 31).

esqueleto dibujado por la historiografía literaria, porque nuestro poeta es a la vez partícipe y disidente de la estética novísima.

Evidentemente, un estudio filológico requiere no solo la recopilación de textos, lecturas, críticas y pormenores del asunto tratado, sino también su articulación elaborada, paciente y rigurosa mediante un ejercicio cuyo fin es ofrecer una explicación racional de cuestiones de tipo abstracto. El estudio literario se constituye entonces como una persecución humilde que promete una correspondencia profunda entre la particularidad y un orden ideológico que nada tiene que ver con principios historicistas (en su sentido propiamente materialista) sino que se arraiga en una voluntad explicativa del mundo que nace del escepticismo y que habrá de corresponderse con un orden formal íntimo y algebraico.

Si este planteamiento metodológico responde a la ambición sistemática del pensamiento de la modernidad, su intensificación nos conduce, sin embargo, a una paradoja que esencializa lo que se ha venido llamando posmodernidad: la conciencia de que la correspondencia absoluta entre los fenómenos y sus formulaciones explicativas es en esencia una quimera.

Aceptando, pues, la existencia de las limitaciones y prejuicios que acechan al investigador, el presente estudio emplaza su punto de vista en el principio de incertidumbre como eje vertebrador de la obra poética de Guillermo Carnero y de buena parte de su mejor ensayo literario. La identificación regular e incluso continua en su obra entre literatura y pensamiento convierte su poesía en una consciente indagación acerca de la naturaleza equívoca e inestable del sentido: los *principios* suelen siempre ser índice fatal del fin del pensamiento –o de la misma muerte-. En cambio, la búsqueda sin fin –la indagación que se resiste a la credulidad- constituye el sentido último de la razón y de la literatura y, al mismo tiempo, lleva implícita la infinita redundancia del fracaso. Sin embargo, el que se deja atrapar por la verdadera espiral del pensamiento sabe con certeza –quizás es lo único que sabe- que, muy lejos (allá en los confines a dónde se dirigen los hombres irrisoria o temerariamente –da lo mismo-, legándose puntos de luz a través de los siglos), existe una forma humilde y grande que nos permite integrar la multiplicidad en la

unidad, lo transitorio en lo eterno o lo particular en lo universal. En el fondo subsiste la convicción de que existe una verdad –abstracta y total– que es la que nos permite apreciar todo lo que radica en la subjetividad: cada suspiro habido y por haber se integra puntualmente en esa forma ínfima –y de validez objetiva, por mucho que la desconozcamos- que el hombre racional solo presiente o conjetura pero que es orden puro del universo. Por todo ello, veremos aquí que todas y cada una de las piruetas posmodernas se ordenan y se explican sobre el marco dibujado por la modernidad y que, bien entendido el sentido de la contingencia y del contenido –como marco y sustancia respectivamente- las manifestaciones literarias del siglo XX se asientan –libres, particulares, diversas e incluso contradictorias- sobre los valores que nos legó el pensamiento dieciochesco⁶.

De este modo, en la obra de Guillermo Carnero, veremos que tanto su poesía como su obra de crítica literaria dibujan un pensamiento que crece de un modo orgánico –y poniendo en cuestión, una y otra vez, sus propios cimientos-. A esta luz, comentaremos diversamente ese principio de Edmund Burke que el poeta utiliza como epígrafe en su edición de *Dibujo de la muerte. Obra poética* de 1998⁷ y que mantiene en la de 2010⁸: “sólo pido una gracia: que ninguna parte de este discurso sea juzgada en sí misma e independientemente del resto.”⁹ De forma coherente, veremos en estas páginas cómo la emoción es insoslayable de la razón, cómo el mito de la ruptura –no sólo en el ámbito estético- resulta ser un absurdo y cómo la realidad artística puede constituirse como la más vívida de las experiencias. También veremos cómo se desmoronan las ideologías como sistemas de pensamiento (puesto que no respetan la necesaria complementariedad entre la contingencia y la materia), cómo la razón se constituye como el más genuino motor de la expresión literaria y cómo la incertidumbre es el germen de un sinfín de imágenes poéticas que, siendo de naturaleza analógica, se proyectan tanto en el espacio como en el tiempo. Veremos, por supuesto, que en la obra poética de Carnero se percibe en todo momento que su pensamiento persigue una voluntad sistemática heredera de la Ilustración aunque ello no

⁶ Evidentemente, dejando a un lado todo despotismo atado al tiempo histórico puesto que nos movemos aquí en el terreno de las ideas.

⁷ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte. Obra poética*. Cátedra, Madrid, 1998. Pág. 87.

⁸ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte. Obra poética*. Cátedra, Madrid, 2010. Pág. 105.

⁹ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. I, 19., 1757.

ponga en cuestión en ningún momento su predilección por los momentos crepusculares que persiguen desmarcarse de las etiquetas historiográficas.

En la segunda parte de esta investigación –partiendo de la idea de que los estereotipos son frágiles- examinaremos las continuidades existentes entre surrealismo y simbolismo y a la luz de éstas examinaremos los libros últimos del poeta. En ellos no se rompe, como veremos, ninguna línea de continuidad –el culturalismo seguirá explicando su renuncia a la vida en favor de la palabra-. Al fin, descubriremos que es el mismo itinerario hacia el abismo el que da sentido a la escritura de Guillermo Carnero al igual que se lo otorga a su pensamiento y que ello explica el por qué podemos afirmar que la *piel* es sinónima de la *piedra*.

En sintonía con la propia sensibilidad escéptica de Guillermo Carnero y con lo dicho hasta ahora, debo referirme a la problemática anunciada – la de la correspondencia ideal entre fenómenos y formulaciones explicativas- acudiendo a ciertas palabras de otro gran poeta del enigma, Jorge Luis Borges¹⁰. Existen dos elocuentes textos que hacen patente su mirada escéptica desde dos puntos de vista complementarios y que ponen de manifiesto al mismo tiempo la necesidad irónica de las palabras ya que, aunque traicionen éstas el *significado* del mundo, son el único modo de sentirlo como propio. El breve relato “Del rigor de la ciencia”, incluido en libro *El hacedor*, me sirve para ilustrar el primero de los ángulos que configuran la paradoja posmoderna de la que estamos hablando:

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él.

¹⁰ Edwin Williamson, en su célebre biografía de Borges, afirma de manera sintética y certera: “Sus reflexiones sutiles sobre el tiempo y el yo, o sobre la dinámica de la escritura y la lectura, habían generado textos que encarnaban ideas tales como el carácter arbitrario de la identidad personal, el sujeto descentrado, la *muerte del autor*, las limitaciones del lenguaje y la racionalidad, la intertextualidad, o la naturaleza históricamente relativa y *construida* del conocimiento humano (a saber las *historias* elípticas de conceptos abstractos, como la infamia, la eternidad o los ángeles). En este sentido, Borges parecía haber prefigurado muchos de los temas de la condición *posmoderna*” (Edwin Williamson, *Borges. Una vida*. Seix Barral, Barcelona, 2007. Pág. 11).

Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas¹¹.

Creo que es posible relacionar este fragmento con la desmitificación de que ha sido objeto la razón ilustrada, cuya ambición sistemática se ve traicionada, precisamente, por su propia naturaleza: el modo de pensamiento racionalista se desdibuja a sí mismo en la medida en que traza sus propias líneas, al igual que la *obra maestra desconocida*¹², que convierte *todo* en sinónimo de *nada*. Sin embargo, como sabemos, *la imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que estos son provisorios*¹³, tal como Jorge Luis Borges escribe en *Otras inquisiciones*. El hecho de que las verdades lo sean de un modo transitorio estimula y da sentido a la confrontación de ideas y al ejercicio mismo del pensamiento y de la interpretación del mundo y de la literatura.

En el universo poético de Jorge Luis Borges, el mapa simboliza la infinitud de realidades sincrónicas que constituyen el mundo. Pero esa representación se hace extensiva naturalmente a la dimensión temporal de las cosas y de los fenómenos que las relacionan. Por extensión, entonces, existe también un complejo encadenamiento indescifrable y laberíntico en el mecanismo de funcionamiento de la realidad diacrónica. De ahí que quien pretenda explicar la historia de los fenómenos sin apoyarse en el determinismo haya de convertirse también en poeta para no traicionar a la verdad. De este modo, aparece la duda como la esencia del quehacer literario. Con plena coherencia, Borges poetiza -en incontables ocasiones- el otro gran desafío del conocimiento ligado a la dimensión temporal del laberinto: el propósito de aprehender la realidad asumiendo la imposibilidad de disociar el sujeto de su objeto de conocimiento. Éste puede relacionarse con el principio de la indeterminación de Heisenberg y con algunas premisas que fundamentan la mecánica

¹¹ Jorge Luis Borges, *El hacedor*. Alianza, Madrid, 1972.

¹² Aludo a la obra de Honoré de Balzac, *La obra maestra desconocida* (Honoré de Balzac, *La obra maestra desconocida*. Casimiro, Madrid, 2011).

¹³ Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*. Alianza, Madrid, 1976. Pág. 151.

cuántica¹⁴. Sin embargo, no corresponde ahondar en estas páginas en el complejo asunto de las relaciones que existen entre física y poesía. Contentémonos con señalar que la relación entre el individuo (la subjetividad) y la realidad es ambivalente e inevitablemente compleja. Como sugería Berkeley, citado muy pertinentemente por Ignacio Javier López en sus notas a su edición de la obra poética de Carnero¹⁵: *la existencia consiste en percibir y en ser percibido*. Así, a la luz de dichas consideraciones leamos el segundo de los textos de Borges –ya anunciado- que me sirve para ilustrar esa otra faz del laberinto:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara¹⁶.

Asumiendo la complejidad del universo humano que refleja la ciencia, la literatura y la filosofía, en estas páginas profundizaré en la obra de Guillermo Carnero consciente de que son insoslayables y controvertidas las problemáticas que generan ciertos dualismos como el que constituyen la subjetividad y la objetividad, la diacronía y la sincronía o la creación y la memoria. Desde esa consciencia, dibujaré un perfil de la obra de Guillermo Carnero atendiendo, sobre todo, a lo que en ella responde al principio escéptico que, en mi opinión, estimula y da sentido al ejercicio del arte y de la literatura.

¹⁴ Jim Holt, en su libro *¿Por qué existe el mundo?* (RBA, Barcelona, 2013, págs. 182-183) lo explica del siguiente modo: “Uno de los más profundos de estos principios, que está en la propia base de la interpretación cuántica de la naturaleza es el principio de incertidumbre de Heisenberg. Este principio dice que ciertos pares de propiedades están unidas de tal forma que no se pueden medir con precisión por separado. Uno de estos pares es el de la posición y el momento: cuanto con mayor precisión se localiza la posición de una partícula, menos se sabe sobre su momento y viceversa. Otro par de propiedades conjugadas es la del tiempo y la energía: cuanto mayor es la precisión con que se conoce el espacio de tiempo en que algo ocurre, menos se sabe sobre la energía aplicada, y viceversa. La incertidumbre cuántica también prohíbe la determinación exacta del valor de un campo y del ritmo en que el valor de ese campo cambia y, si uno se detiene a pensarlo, esto descarta en gran medida la nada. La nada es, por definición, un estado en que todos los valores del campo son intemporalmente igual a cero. Pero el principio de Heisenberg dice que si [se] conoce con precisión el valor de un campo, su ritmo de cambio es completamente aleatorio. En otras palabras, ese ritmo de cambio no puede ser exactamente cero. Por lo tanto, una descripción matemática de la nada inmutable es incompatible con la mecánica cuántica. Para ser más exactos, la nada es inestable”.

¹⁵ Cita de Ignacio Javier López en Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte. Obra poética*. Cátedra, 1998, Madrid. Pág. 219.

¹⁶ Borges, *El hacedor*. Op.cit., p.155.

Tres son las limitaciones esenciales que restringen y a la vez incitan este estudio: en primer lugar, el tiempo (cómo se imbrican los momentos literarios en el tiempo del poeta, en el del narrador, en el de mi lectura y en el de mi persona); en segundo lugar, el espacio, es decir, la extensión material (cuántos textos están a mi alcance y cuántos al alcance de mi yo lector, cuántos al alcance del poeta y cómo este mediante *sus* textos se transfigura en yo poético, y a la vez cómo se trenzan esos textos con otros textos hasta el infinito) y, en tercer lugar, el desconocimiento de dónde empiezan o acaban el sujeto y el objeto de este estudio.

Y, por supuesto, quiero subrayar, de nuevo, que emprendo esta tarea con la convicción de que todos los juicios no son relativos sino *provisorios*¹⁷ y con la certeza de que, por lo tanto, son discutibles, dado que los defiendo como verdaderos.

¹⁷ Tomo prestado el término de Jorge Luis Borges.

Planteamientos

Esta tesis se estructura en cinco partes y unas conclusiones finales. Tras la pertinente introducción, encabeza este estudio un capítulo preliminar titulado *Anotaciones para una genealogía de la incertidumbre* que gira en torno a lo que constituye la intuición esencial que está en el centro de la presente investigación –y que podría ser objeto de un profundo análisis en el tiempo por lo que afecta a sus manifestaciones-: la búsqueda de la verdad es al mismo tiempo el fin último de la poesía y su sentencia de muerte.

Este capítulo documenta la gestación y el desarrollo de una inquietud personal y filológica por la incertidumbre como fin poético y repasa *grosso modo* los indicios que subrayan a través del tiempo la necesidad de que la poesía –o el arte o la imaginación creadora- se construya sobre la duda. Sin embargo, la naturaleza de estas páginas me obliga a acotar este desarrollo y a ceñirlo a tres grandes de nuestros autores hispánicos considerados todos ellos como germen de esa genealogía de la incertidumbre que es por naturaleza inconmensurable. Así, partiendo del examen de ciertas páginas significativas de la literatura decimonónica de Leopoldo Alas “Clarín” –nuestro presunto imitador inimitable-, me detendré luego en las primeras décadas del siglo XX centrándome en dos figuras esenciales en la gestación de un escepticismo de índole metapoético y existencialista respectivamente: Juan Ramón Jiménez y Miguel de Unamuno. Me propongo entonces subrayar en todo momento el por qué es la duda el germen de todo ejercicio literario. Evidentemente, este capítulo podría haberse alargado hasta la infinitud, puesto que, de ser cierto lo dicho –como trato de demostrar en esta investigación-, cabría

contemplar aquí un espectro inabarcable de manifestaciones poéticas y literarias. Me contentaré, entonces, con sentar los cimientos de dicha *genealogía* de lo que resulta ser incierto con la certidumbre de que seguirá siéndolo en el futuro y lo fue siempre en el pasado.

El tercer capítulo versa sobre de los cánones generacionales presentes en la obra del poeta (*Guillermo Carnero, un poeta nuevo entre novísimos*), y en él analizo los aspectos más relevantes que lo convierten en un singular “disidente”. La historiografía literaria ha señalado cuatro rasgos esenciales como propios de la poética novísima, que ilustraré mediante diversos textos representativos de nuestro autor. En el subapartado que lleva por título *Carnero y el mito de la ruptura* pondré en cuestión la poética de la ruptura entendida ésta como motor único de la empresa literaria. Me referiré también al rasgo esteticista novísimo (*Esteticismo. La creación frente a la representación*), al fenómeno del culturalismo (*Culturalismo. El correlato objetivo y la realidad del arte*) y, por último, las características neobarrocas que impregnan los versos de Guillermo Carnero indiscutiblemente (*Neobarroquismo. El “Horror vacui” y la contigüidad posmoderna*).

En el capítulo cuarto (*Materialización poética de la incertidumbre en la obra de Guillermo Carnero*), examinaré el tema central de esta tesis desde un punto de vista gnoseológico, deteniéndome en dos cuestiones complejas y extremadamente relevantes relacionadas con la incertidumbre.

En primer lugar, trataré el fenómeno de la posmodernidad a la luz de algunos teóricos de excepción. Como veremos, el culto literario a la duda supone la asunción por parte del poeta de todas las contradicciones de la razón. La crítica con que el poeta pone en evidencia los procedimientos científicos que operan en nombre de la razón -en incontables textos-, la pone en práctica un yo poético que no abdica en ningún momento del ejercicio racional. Carnero no se deja arrastrar nunca por ninguno de los impulsos apocalípticos que tan fácilmente proliferan a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, como ya ha puesto de manifiesto parte de la crítica. Lo que en mi tesis pretendo poner en evidencia es que, precisamente, es esa insuficiencia y la consiguiente insatisfacción, que van de la mano, lo que da sentido pleno a su empresa poética. La duda ya no es un estadio en el camino hacia

la certidumbre, como prevé el paradigma positivista, sino un fin en sí misma: el poeta emprende su camino hacia el conocimiento con la certidumbre del fracaso y con el convencimiento de que el único resultado esperable es el de la insatisfacción. La estabilidad del sentido se convierte entonces en un signo de muerte, mientras que la indefinición y la sugestión legitiman el ejercicio mismo de la escritura poética.

Paul De Man, Jürgen Habermas, Jean François Lyotard, Ludwig Wittgenstein, Walter Benjamin, Richard Rorty, Peter Bürger o Albrecht Wellmer, entre otros, me han proporcionado las ideas acerca de esa duda genuina que nace de la crisis ontológica de la identidad y me han permitido acercarme desde diversos ángulos a ese desvanecimiento esencial. Por un lado, me remitiré a la crisis de la referencialidad entre mundo y palabra y al consecuente descrédito ideológico que tiene lugar en el seno mismo del objeto artístico y, por otro, al desleimiento de los límites identitarios con que la mirada positivista definía el individuo y el mundo y su correlativa indefinición entre creador y creación, entre realidad vital y realidad artística. La fragmentación fenomenológica del mundo posmoderno ha alumbrado el nacimiento de una mirada escéptica que, sin anular el concepto de verdad, lo ha convertido en la quimera necesaria que justifica toda búsqueda de sentido. No en vano, Guillermo Carnero escribió sobre el ideal absoluto de la palabra poética, esencial en toda empresa lírica: *atravesamos la idea de la perfección como la mano puede atravesar la llama sin quemarse... la llama es inhabitable*¹⁸.

La segunda cuestión que fundamenta el capítulo cuarto requiere una indagación paralela que toma en cuenta diversos puntos de vista: el filosófico, el sociológico, el lingüístico, el metaliterario y el que podemos considerar como puramente literario. Primero, analizaré la figura del artista en el seno de la sociedad y lo pondré en relación con sus circunstancias socio-históricas (*El descrédito ideológico y la desmitificación del artista*). En segundo lugar, consideraré el hecho racional que creo implícito en la factura del objeto artístico y que convierte en tópicos algunas convenciones heredadas del romanticismo (*La presencia de la razón en el poema. La duda como principio creador*). En el apartado tercero de este mismo capítulo, atenderé algunas imágenes poéticas que son

¹⁸ Guillermo Carnero, “Luis Cernuda y el purismo poético: *Perfil del aire*” en *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1989. Pág. 203.

expresión de una concepción fragmentaria del mundo y, por lo tanto, índice del escepticismo del autor (*Imágenes de la incertidumbre. Fragmentación y escepticismo*). En la sección cuarta, conectaré la idea del *espacio-tiempo fragmentado* con la *noción de lo sistemático*, prestando atención detallada al modo analógico con que lo fragmentario se proyecta en el espacio y en el tiempo (*Lo analógico. Máscaras en el tiempo y en el espacio*). En el subapartado quinto, que lleva por título *La voluntad sistemática. La herencia ilustrada*, aunque sea de un modo superficial¹⁹ puesto que de ningún modo puede obviarse su relevancia en la factura poética de nuestro autor, trataré el asunto y la predilección que, de forma reiterada, manifiesta Guillermo Carnero por la poética dieciochesca. Así, veremos cuáles son las raíces de esa voluntad sistemática que, deudora de la herencia ilustrada, cimenta el espíritu posmoderno y es inherente al ejercicio de la interpretación del mundo y de la literatura y cómo se hace patente de un modo explícito en los poemarios *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*²⁰ (1974), *El azar objetivo*²¹ (1975) y *Divisibilidad indefinida*²² (1979-1989).

No puedo dejar de señalar que la escisión entre los capítulos cuarto y quinto, tomada con la prudencia necesaria, no se debe a un cambio relativo a *mi punto de vista* como lector de poesía –antes habremos enfocado el problema de la incertidumbre desde perspectivas complementarias determinadas por mi categoría como *yo lector*- sino que viene marcado por un cambio de perspectiva lírica efectuado por el propio yo poético –y que no ha pasado desapercibido a *mi yo lector*.

Por esta razón, frente al capítulo cuarto, en este capítulo quinto (*La mirada culturalista. Entre surrealismo y simbolismo*), me propongo abordar ese mismo *culto literario a la duda*, pero desde un ángulo opuesto, en mi opinión tremendamente sugestivo: el que me brinda el autor con las sucesivas publicaciones posteriores a la publicación de *Divisibilidad indefinida*. Establecida, por tanto, la constante culturalista, me corresponde

¹⁹ Este asunto podría dar lugar a una prolífica investigación, tremendamente atractiva. La herencia ilustrada no es solo índice de que Guillermo Carnero profesa un inestimable culto a la razón –permítaseme el oxímoron- sino que también constituye una motivación constante y genuina que atenúa –puesto que le otorga sentido y condiciona- el ímpetu rupturista del que se hablará en estas páginas.

²⁰ Guillermo Carnero, *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, Visor, Madrid, 1974. 2ª ed. en *Ensayo de una teoría de la visión*, Hiperión, Madrid 1979

²¹ Guillermo Carnero, *El azar objetivo*, Trece de Nieve, Madrid, 1975.

²² Guillermo Carnero, *Divisibilidad indefinida*, Renacimiento, Sevilla, 1990.

trazar entonces -con reservas, por supuesto- una línea divisoria (ante la que podrá objetarse la existencia de una escala de grises que se atenderá también en estas páginas), entre la obra anterior y la posterior a la publicación de este libro de 1989.

Ante todo, debemos considerar que el sello culturalista recorre todos los versos de Guillermo Carnero desde *Dibujo de la muerte*²³ hasta *Cuatro noches romanas*²⁴. De este modo, el sentir culturalista –el de la vida transmutada en arte y el del arte transformado en vida-, se erige en cualidad inherente a toda la obra del autor, sin menoscabo de ese giro ya señalado del yo poético que marca un cambio en el punto de vista desde el que Carnero continúa su búsqueda insatisfecha del sentido.

En Carnero, todo significa, se vive y se evoca poéticamente en el ámbito de la connotación: la piel y la piedra son sinónimas en la médula de su discurso poético. Enmascarado por las brillantes piruetas de la estética de influencia surrealista, el Carnero anterior a *Divisibilidad indefinida*, fantasmal y eminentemente racional, cede terreno a partir de *Verano inglés*²⁵ ante una estética dibujada de un modo mucho más sensorial, heredera del simbolismo. Junto con la evanescencia de los sentidos, prevalece entonces la expresión simbolista que -aunque latente siempre en sus libros anteriores- se erige entonces como protagonista en esta última etapa poética.

Este cambio induce la necesidad de dilucidar un sentido mucho más abstracto en el proceso de interpretación. La arbitrariedad del símbolo respecto al contexto poético -en relación a la compleja trama de sentido que rodea el artefacto literario- exige en el lector y en el investigador un significativo ejercicio de interpretación, ligado, por supuesto, a las exigencias propias de la poesía de signo culturalista. Formulado en otras palabras, mientras que en su primera época la poesía de Carnero aparece enmascarada por la herencia estética barroca y por la forma lírica de tendencia surrealista (en términos que matizaré en el momento oportuno), en la segunda, su discurso poético aparece atado a la figura del

²³ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, El Guadalhorce, Málaga, 1967. 2ª ed. en Ocnos, Barcelona, 1971. En esta edición, añade cuatro poemas.

²⁴ Guillermo Carnero, *Cuatro noches romanas*. Tusquets editores, Barcelona, 2009.

²⁵ Guillermo Carnero, *Verano inglés*, Tusquets, Barcelona, 1999.

símbolo, el recurso literario por excelencia que le permite al poeta anudar al mismo tiempo un sinfín de connotaciones en *los derrumbaderos de la noche*²⁶.

Contemplada como una trayectoria poética coherente y necesaria, la obra de Guillermo Carnero contiene otra constante central y unificadora: la construcción de un camino ininterrumpido hacia la certidumbre, entendida como utopía y a la vez como sinónimo tanto de la muerte como del absoluto; la certidumbre concebida como una continua interrogación de signo metapoético que aplaza una y otra vez la consecución de la palabra definitiva.

En los poemarios recogidos en la edición de *Dibujo de la muerte*²⁷ de 1989 (que engloba toda la producción poética de de Carnero hasta 1989) y en la reedición de 2010²⁸, rige por encima de todo la intuición intelectual y la racionalización de la realidad poemática. En cambio, a partir de la publicación en 1999 de *Verano inglés*, Guillermo Carnero inaugura otro modo poético –igualmente sustentado en el pensamiento– que dejará al descubierto ciertas pulsiones humanas –hasta ahora enmascaradas– que se reflejarán de distinta forma en cada uno de sus últimos libros. *Verano inglés*²⁹ se dispone como un diálogo implícito entre el yo poético y el cuerpo; *Espejo de gran niebla*³⁰ constituye una interrogación que explora los diversos sueños del yo poético encarnados en las quimeras del amor y de la escritura; *Fuente de Médicis*³¹ se construye como una larga disputa entre el poeta y la Belleza transfigurada en yo poético agonizante y la Muerte inexpugnable.

En el capítulo sexto *La piel y la piedra. Conclusiones* retomo las problemáticas tratadas unidas todas ellas de un modo coherente por el mismo culto literario a la duda. En este capítulo se presentan por lo tanto las conclusiones de esta investigación –tanto si son terminantes como si quedan humildemente abiertas– en un marco de conjunto que muestra la coherencia de sentido y dirección poética en la obra de Guillermo Carnero.

²⁶ Empleo una expresión “robada” a Carnero del poema “Muerte en Venecia” (*Guillermo Carnero, Dibujo de la muerte. Obra poética 1966-1990*. Cátedra, Madrid, Pág. 115).

²⁷ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte. Obra poética*, Cátedra, Madrid, 1998.

²⁸ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte. Obra poética*. Cátedra, Madrid, 2010.

²⁹ Guillermo Carnero, *Verano inglés*. Tusquets, Barcelona, 1999.

³⁰ Guillermo Carnero, *Espejo de gran niebla*. Tusquets, 2002.

³¹ Guillermo Carnero, *Fuente de Médicis*. Visor, Madrid, 2006.

Permítanme una última digresión relevante en mi planteamiento de investigación. El sentido se escurre entre nuestros dedos –desde que el tiempo es tiempo- cuando tratamos de atraparlo en la jaula del lenguaje, tanto en el momento en que un ser humano osa sugerir los confines de la existencia poetizando el universo y su teatro, como cuando otro trata de explicar los artificios verbales empleados para conseguirlo. El fracaso –o el éxito- de Guillermo Carnero como poeta es mi mismo fracaso como investigadora: lo dicho será siempre la sombra –o la luz, no importa- de lo que quede por decir.

Itinerario abreviado de un escritor

Teniendo en cuenta cuáles son las problemáticas que existen a la hora de señalar los límites definitorios de las cosas –o de los momentos o de las etapas-, debemos primeramente anunciar que el recorrido que nos proponemos trazar aquí se fundamenta en una colección de hitos –una publicación, un poemario, una entrevista- que no son más que *cortes* convencionales efectuados sobre un itinerario intelectual que es en esencia insoslayable de la vida y cuya gestación es, por naturaleza, analógica y orgánica. Las inquietudes que se imbrican en una trayectoria intelectual y poética –que son lo mismo- son, en rigor, inexplicables. Sin embargo, aceptando dichas limitaciones, enumeraremos los más significativos de estos momentos que la historiografía literaria conviene en señalar distinguiendo entre la obra poética y la obra crítica de Guillermo Carnero. Hay que decir, que las publicaciones a las que vamos a referirnos aquí tienen sentido en la medida en que son testimonio objetivo del itinerario de un escritor y que, por ello, el filólogo los reconoce como los astros de una constelación compleja.

A continuación, detallo siguiendo un estricto orden cronológico, las sucesivas publicaciones de Guillermo Carnero en el ámbito de la creación poética. Su primer poemario, *Dibujo de la muerte*³², fue publicado en 1967 por la Librería Anticuaria El Guadalhorce. Según indican las notas de Ignacio Javier López, fue descrita por la crítica

³² Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte. Obra poética*. Cátedra, Madrid, 1998. Págs. 93-162.

como *ejemplo de poesía esteticista que añora el pasado y se refugia en la decadencia*³³. En este sentido, el poemario es paradigma del estilo novísimo, por ejemplo en la adopción del tema veneciano o de muchos otros motivos procedentes de obras literarias o pictóricas que responden al rasgo estético culturalista. La obra también emula estéticamente los modos poéticos propios de las poéticas surrealistas. El poemario se cierra con el brillante texto “El embarco para Cytarea” cuyo sujeto poético encarna de forma paradigmática la actitud escéptica del autor.

Los títulos *Libro de las horas* de 1967³⁴, *Modos y canciones del amor ficticio* de 1969³⁵ y *Barcelona, mon amour*³⁶ de 1970 constituyen tres libros muy marcados por la época y por su afán rupturista. El autor nunca quiso reeditarlos (salvo algún texto del *Libro de las horas* que incorporó a la edición de *Dibujo de la muerte* en Ocnos de 1971 y en la de Hiperión de 1979). Marcados por la sensibilidad camp de la época y escritos durante la residencia en Barcelona del autor, el propio Carnero los ha definido *como una forma de asentir lúdicamente una serie de valores en los que el poeta en realidad no cree, pero que acepta con actitud irónica y lúdica debido a la falta de auténticos valores vitales y sociales en los que creer*, tal y como Ignacio Javier López pone de manifiesto en su edición de *Dibujo de la muerte*.³⁷ De este modo, quedarán igualmente alejados de la columna vertebral de este estudio. Los *Poemas del ciclo de “Dibujo de la muerte”*³⁸, de 1966-67, serán los que se añadirán orgánicamente a la recopilación de 1977, *Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1977*³⁹, que también incluye el poemario *Dibujo de la muerte*.

³³ Ignacio Javier López, notas a la edición de Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte. Obra poética*. Cátedra, Madrid, 1998. Pág. 93.

³⁴ Guillermo Carnero, *Libro de horas*. El Guadalhorce, Málaga, 1967 (Cuadernos de María José, XXXVIII).

³⁵ Guillermo Carnero *Modos y canciones del amor ficticio*. El Guadalhorce, Málaga, 1969 (Cuadernos de María José, LX).

³⁶ Guillermo Carnero *Barcelona, mon amour*. Edición, Ángel Caffarena. El Guadalhorce, Málaga, 1970 (Cuadernos de María Isabel, II).

³⁷ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte. Obra poética*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1998. Pág. 16.

³⁸ *Ibid.*, pp. 163-174.

³⁹ Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1977*. Hiperión, Madrid, 1977.

*El sueño de Escipión*⁴⁰, de 1971, nace de una dolorosa experiencia amorosa, según ha manifestado el propio Carnero. En sus páginas, no obstante, no encontramos nada semejante a los *quejidos*⁴¹ propios de una poética confesional al uso. Por el contrario, aparece una constante reflexión sobre la palabra poética que no induce a pensar, siquiera remotamente, en la motivación sentimental y gira en torno a la idea del poema como equilibrio necesario entre emoción y razón -expresado de manera brillante a través de la constante contraposición de elementos cálidos y fríos-. “Erótica del marabú” contiene la filosofía central del poemario, según las crudas palabras del propio autor: *el reconocimiento de la mezquindad constitutiva del escritor, que utiliza la cochambre de su propia experiencia para convertirla en poemas estéticamente bellos*.⁴²

Variaciones y figuras sobre un tema en La Bruyère, de 1974, es un poemario complejo dividido deliberadamente en forma de díptico, según la tipología de los textos que el propio poeta hace explícito en “Discurso del método”, la pieza con que empieza la obra. Cada una de las partes contiene, respectivamente, textos de voluntad *analítica* y de voluntad *sintética*. Esa complementariedad se erige como centro de la mirada ecléctica e integradora del autor, que persigue siempre una expresión poética en correspondencia con una comprensión epistemológica sistemática, abierta y comprensiva de nuestro universo humano. Esa búsqueda se constituirá como principal objeto de poetización y, evidentemente, tenderá hacia la autorreferencialidad.

El azar objetivo, de 1975, un poemario breve compuesto de textos largos, poetiza aspectos relativos a la voluntad científica con el fin de poner en evidencia, influido por la poética surrealista de Salvador Dalí, la falta de rigor del pensamiento positivista en términos absolutos.

⁴⁰ Guillermo Carnero, *El sueño de Escipión*, Visor, Madrid, 1971.

⁴¹ Carnero utiliza este término en José Luis Jover, “Nueve preguntas a Guillermo Carnero (en torno a *Ensayo de una teoría de la visión*)” en Nueva Estafeta 9-10 (agosto – septiembre de 1979). Pág. 151. Citado por Ignacio Javier López en *Dibujo de la muerte. Obra poética*. Cátedra, Madrid, 1998. Pág. 176.

⁴² Guillermo Carnero en José Luis Jover, “Nueve preguntas a Guillermo Carnero (en torno a *Ensayo de una teoría de la visión*)”, en Nueva Estafeta 9-10 (agosto – septiembre de 1979). Pág. 151. También en las notas de Ignacio Javier López en *Dibujo de la muerte. Obra poética*. Cátedra, Madrid, 1998. Pág. 188.

Ensayo de una teoría de la visión, de 1977, es el primer libro recopilatorio de la obra de Carnero. Posteriormente, se le añadieron tres textos más, “Discurso de la servidumbre voluntaria”, “Le Grand Jeu” y “Ostende” y fue publicado con el título *Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1977*. Posteriormente, el autor publicó las plaquettes *Fantasia de un amanecer de invierno*⁴³ y *Música para fuegos de artificio*⁴⁴.

Divisibilidad indefinida (1979-1989) que es un poemario de textos breves, guarda una estrecha relación con el ya aparecido volumen *El azar objetivo* en cuanto a su preocupación central, aunque incorpora numerosos elementos clásicos novedosos y enriquecedores los cuales siembran un despertar que fructificará en los libros posteriores tal y como se ha anunciado.

Como se ha anunciado, *Verano inglés* (1999) supone un punto de inflexión en la obra de Guillermo Carnero. La voz poética se desplaza al otro extremo del haz que componen palabra y cuerpo, y asistimos al renacimiento de los sentidos, nunca ninguneados por el poeta, pero mediatizados por la razón, en un giro lírico en el que emerge la sensualidad, pero también, como no podía ser de otra manera, la imposibilidad de la escritura del tacto, del goce o de la pasión. El yo poético ya no se identifica con el poseedor de las palabras que explican una realidad sensorial, sino que se funde con el yo que toca, siente, palpita, desvelando las más auténticas de las pulsiones. El yo poético quiere hablarnos desde la pura materia: el cuerpo. Sin embargo, esa voluntad, como veremos, resultará ser otra condena.

Espejo de gran niebla (2002) construye una reflexión acerca de la identidad, cuyo hilo argumental, a lo largo de cuatro poemas largos, indaga sobre la realidad y la posibilidad o imposibilidad de conocerla. El espejo, presencia constante en todas sus páginas, es el símbolo de la interrogación y de la paradoja inasible de la identidad. Aunque es un motivo recurrente y frecuentado por la más alta literatura de todos los tiempos,

⁴³ Guillermo Carnero, *Fantasia de un amanecer de invierno*. Salvador López Bécerra, Málaga, 1980.

⁴⁴ Guillermo Carnero, *Música para juegos de artificio*. Hiperión, Madrid, 1989.

Carnero consigue darle un tratamiento auténtico y revelador que acaba siendo una indagación profunda en la propia conciencia de poeta.

*Pensil de nobles doncellas*⁴⁵, de 2003, constituye una breve recopilación de poemas que muestra fundamentalmente cómo Guillermo Carnero va acercándose cada vez más a las formas clásicas. Encontramos entre sus páginas poemas atados de cerca a la propia intimidad, que nos hablan de ilusiones y de amores, pero también, en coherencia con su poética, del fracaso y del desengaño.

*Poemas arqueológicos*⁴⁶, publicado en Málaga en 2006, sigue la estela de los principios poéticos, con los *deslumbramientos* y los *desencantos*, de *Verano inglés*⁴⁷ como el poeta pone de manifiesto en su nota introductoria.

El hermoso poemario *Fuente de Médicis*⁴⁸ (2006) nos emplaza a un encuentro con una de las grandes ciudades europeas⁴⁹, cuna de grandes pensadores de la cultura occidental: París, la capital del racionalismo europeo. El título del libro nos remite concretamente a la *Fontaine Médicis*, una fuente monumental ubicada en el Jardín de Luxemburgo, en el distrito 6 de París, que es obra de Auguste Ottin en la tradición de los jardines dieciochescos de Salomon Brosse para Maria de Médici. En este delicado entorno, Carnero recrea el inefable diálogo entre la hermosa ninfa Galatea y el yo poético, un ser desterrado que, irremisiblemente, cumple una condena inmemorial: la que imponen los ideales incumplidos y la imposibilidad de vivir de forma auténtica la realidad y en que las palabras siempre son un impedimento para el goce.

⁴⁵ Guillermo Carnero, *Pensil de nobles doncellas*. Publicaciones de la Antigua Imprenta Sur, Málaga, 2005.

⁴⁶ Guillermo Carnero, *Poemas arqueológicos*. I.E.S. Lancia de León. La Biblioteca, León, 2003.

⁴⁷ Guillermo Carnero, *Verano inglés*. Tusquets, Barcelona, 1999.

⁴⁸ Guillermo Carnero, *Fuente de Médicis*. Visor, Madrid, 2006.

⁴⁹ También *Verano Inglés* se ubica en otra gran ciudad europea, Londres, en la que nacieron y crearon su obra grandes filósofos pertenecientes a lo que viene denominándose sensismo o sensualismo inglés (Locke, Berkeley, Hume...). La kantiana voluntad integradora entre racionalismo y empirismo, que tan deliberadamente constituye la base para comprender algunos de los poemarios del autor (anteriores a 1989), aparece aquí de un modo sutil pero eficaz: la lectura nos exige entender la relación de complementariedad existente entre ambos libros. Si a todo ello añadimos Roma, la ciudad en la que se localizan las *Cuatro noches romanas*, parece evidente la necesidad de investigar el significado de la intertextualidad que cruza los tres poemarios y analizar con rigor qué representan cada una de ellas, París, Londres y Roma, en la obra de Carnero en su conexión con la alta cultura occidental.

Cuatro noches romanas (2009), nos brinda otro bellissimo diálogo que rubrica el sueño de una vida convertida en *raso amarillo*⁵⁰ y su fascinación por la belleza etérea de la piedra, ese testigo mudo del paso de los siglos. Como la ciencia y la filosofía, la poesía es en esencia la búsqueda del conocimiento, y nada hay que otorgue mayor coherencia a la obra de Guillermo Carnero que la autoconciencia de esa naturaleza escrutadora. En esta ocasión, el escenario de esa reflexión es Roma, esa paradójica ciudad eterna que se descompone, habitada por mitos inmemoriales del mundo del arte y de la cultura. Pero ahora, el interlocutor del yo poético, que se nos presenta como un ser derrotado y agónico, es la propia Muerte, que se sabe siempre victoriosa.

Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990), editado por Ignacio Javier López en Cátedra en 2010 (colección Letras Hispánicas nº 485)⁵¹, revisa la edición de 1998 (colección Letras Hispánicas nº 444) y recibe el Premio Extraordinario de la Asociación Valenciana de Críticos Literarios (año 2000) y el Premio de las Letras Valencianas 2006. En el volumen se incluye el conjunto de la obra de Guillermo Carnero hasta 1990. Sin embargo, la presente investigación tomará como referencia la edición de 1998 para referirse a los poemas del autor. A pesar de que la edición revisada de 2010 presenta algunos puntualísimos cambios estilísticos, algunas correcciones efectuadas por el autor y algunas nuevas consideraciones de Ignacio Javier López a la luz de las nuevas publicaciones poéticas y de diversas visiones críticas aparecidas, no altera sustancialmente la edición de 1998. Es menester, sin embargo, dejar constancia aquí de algunas nuevas aportaciones críticas del editor: el capítulo introductorio se amplía con reflexiones puntuales que vale la pena mencionar. Nos encontramos, por ejemplo, con que López inserta en el capítulo “Guillermo Carnero y la poesía de posguerra” –que no existía como tal en la edición de 1998- una disertación breve acerca de la ingente proliferación de antologías poéticas de autores diversos durante los años posteriores al nacimiento de los *Nueve novísimos*⁵² que, como dice, aparecieron en detrimento de la publicación de estudios de verdadera crítica literaria referida a los poetas (algo del todo inverosímil por aquellos

⁵⁰ La cita procede de los últimos versos del texto “Capricho de Aranjuez” de *Dibujo de la muerte* de 1967.

⁵¹ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte. Obra poética*. Cátedra, Madrid, 2010.

⁵² José M^a Castellet (ed.). *Nueve novísimos poetas españoles*, Barral, Barcelona, 1970.

años debido a la inexistencia de la distancia histórica necesaria entre objeto y sujeto crítico, como muy bien aclara el editor). También considera, el crítico, las amplias discusiones que suscitó la nómina de autores incluidos en la selección de Castellet. Pero lo más significativo es que López añade un nuevo apartado que lleva por título “Intimismo y culturalismo” que, a mi parecer, está motivado por la inflexión –anunciada ya en estas páginas- que tiene lugar entre el Carnero anterior y posterior a la publicación del poemario *Divisibilidad indefinida* (el último que recoge la edición). López ahondará, entonces, en la problemática que este giro suscita profundizando en primer lugar en lo que implica el culturalismo que, si bien inicialmente se concibe como simple antídoto contra el intimismo primario –tal y como manifiesta López-, se remite a toda una concepción del mundo y de la vida que legitima una y otra vez Guillermo Carnero cuando nos habla, por ejemplo, “del carácter existencial de la máscara analógica”⁵³. En el fondo, la oposición entre vida o cultura –los términos de discusión propios de la época- nunca fue tal. López cierra este apartado con una suerte de génesis del yo que desemboca en las propias razones del poeta autocrítico de “Reflexiones egocéntricas, I. Cuatro formas de culturalismo.”⁵⁴ En el mismo sentido, es relevante que en el apartado “Metapoesía” de la nueva edición añada una reflexión acerca de la implicación culturalista según la que se igualan palabra y cuerpo. El editor la ejemplifica con la lectura de un poema que comentaremos ampliamente, <<Catedral de Ávila>>, y con alusiones a los poemas <<Castilla>> y <<Capricho de Aranjuez>> -que serán también comentados con detalle-. Además, Ignacio Javier López inserta algunas reflexiones que no aparecían en la edición anterior –de Bousoño⁵⁵, de Scarano⁵⁶ y de Krugger-Robins⁵⁷- acerca del asunto metapoético que, dice, “resulta de una orientación negadora dentro de la cultura contemporánea”⁵⁸ y, también,

⁵³ Ignacio Javier López en Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte. Obra poética*. Cátedra, Madrid, 2010. Pág. 47.

⁵⁴ Publicado en *Laurel I* del año 2000 y recopilado en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas. 1970-2007*. Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 2008. Pág. 69-70.

⁵⁵ «La poesía de Guillermo Carnero», en G. Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1979)*, Madrid, Hiperión, 1979 (2ª. ed. 1983), 11-68; reproducido en *Poesía poscontemporánea*, Madrid, Júcar, 1985, 227-301.

⁵⁶ Laura Scarano, «La poesía de Guillermo Carnero: una estética de la negatividad», *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 16.3 (1991).

⁵⁷ Jill Kruger-Robbins, *Frames of Referents. The Postmodern Poetry of Guillermo Carnero*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997.

⁵⁸ Ignacio Javier López en Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte. Obra poética*. Cátedra, Madrid, 2010. Pág. 54.

consideraciones del propio poeta acerca de su mutación posterior a *Divisibilidad indefinida* “que consiste [dice] en que la verdad emocional se hace más accesible al aflorar en ocasiones el intimismo directo que tan extraño [le] resultaba en un primer momento.”⁵⁹

*Regiones devastadas*⁶⁰ (2017) es el último poemario que contemplará esta investigación⁶¹ y agrupa textos desgajados de sus obras anteriores que, lógicamente, redonda y responde en todo momento a los temas característicos de su obra desde *Dibujo de la muerte*. Las regiones devastadas no son otra cosa que los espacios que tanto en la vida como en la escritura están destinados a morir. Los textos desprendidos de su obra son, así, cual los instantes de vida perdidos en la memoria. El paso del tiempo aparece, como siempre, teñido diversamente de dolor, de desesperación o de belleza. Las referencias culturales son constantes y en muchos poemas Carnero cede su voz poética –mediante el monólogo dramático- al rey David, a Góngora, a Aldana o a ciertos personajes anónimos que son amantes de la belleza y de la cultura.

Habiendo repasado hasta aquí las sucesivas publicaciones de poesía⁶², vayamos ahora a referirnos a la producción crítica y filológica de Guillermo Carnero que más

⁵⁹ Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas. 1970-2007*. Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 2008. Pág. 105.

⁶⁰ Guillermo Carnero, *Regiones devastadas*. Fundación J. M. Lara. Sevilla, 2017.

⁶¹ Haciendo la revisión estilística del presente estudio, recibo del poeta Guillermo Carnero la edición del último poemario *Carta florentina* (Guillermo Carnero, *Carta florentina*. Fundación José Manuel Lara, 2018). Debido a la necesidad imperiosa de poner límites –aunque esta investigación muestre descreer de ellos y conciba el poema como lo más antagónico a la noción de la finitud- debo trazar aquí una zanja infranqueable: a lo largo de estas páginas no se contemplará este último y largo poema, muy a mi pesar. Sin embargo, he de dejar constancia de que en él se aprecian líneas de continuidad, germinan ciertos motivos anunciados y de que en sus páginas se plantean nuevos interrogantes que, por supuesto, proyectan la obra poética de Guillermo Carnero hacia ese horizonte desconocido al que poetas e investigadores acechamos infructuosamente.

⁶² Por una cuestión de economía expresiva y salvo en ocasiones puntuales, de aquí en adelante las referencias bibliográficas referidas a los textos poéticos de los libros principales del autor que cite aparecerán al final del cuerpo del texto citado, entre paréntesis, con el título abreviado e indicarán tan solo el número de la página en que se localiza separado por una coma tipográfica. Las abreviaturas serán las que ahora indico: la referencia a la edición de *Dibujo de la muerte. Obra poética*, ed. Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, 1998 aparecerá como *Dibujo* (como se ha indicado, en general, no se utilizará como referencia para los poemas la edición de 2010); la relativa a *Verano inglés*, Barcelona, Tusquets, 1999 aparecerá como *Verano*; la de *Espejo de gran niebla*, Barcelona, Tusquets, 2002 como *Espejo*; la de *Fuente de Médicis*. Visor Libros, Madrid, 2006 como *Fuente* y la referencia relativa a *Cuatro noches romanas*. Tusquets editores, Barcelona 2009 aparecerá como *Noches*. En cuanto a las referencias al volumen *Dibujo de la muerte obra poética (1966-*

significativa resulta para comprender su obra poética. Desde el momento en que una mirada filológica destierra la ilusa y convencional dicotomía entre *literatura* y *verdad*, concibe en esencia la escritura como una forma de interrogación. Ésta despierta entonces el poder de la sugerencia en el momento en el que el discurso convencional no puede dar cuenta de una relación referencial entre palabra y mundo. Así, en cuanto la enunciación fidedigna es desterrada al horizonte mítico de una correspondencia utópica, la voluntad de conocer se convierte en hermana de la literatura: una fantasía que pretende alcanzar ese mismo horizonte ideal en el que lenguaje y mundo se expliquen puntualmente el uno al otro. Por ello, a pesar de que en esta investigación lo que es objeto de estudio es la producción poética de Guillermo Carnero, será igualmente relevante su mirada crítica puesto que, como productos del ejercicio de la razón, ambas constituyen acicates de un único camino intelectual.

Sus estudios más relevantes pueden agruparse, pienso, en cuatro categorías que se corresponden con sus mayores motivos de preocupación estética. En primer lugar, destaca su producción crítica relativa a la poética y producción dieciochesca, que se hace patente en la reivindicación de personajes presuntamente menores, en la adhesión explícita a algunos de los principios fundamentales del neoclasicismo comprendidos todos ellos desde un punto de vista kantiano o en su apreciación de todos aquellos territorios liminares adyacentes a la poética neoclásica que al mismo tiempo ponen en cuestión las etiquetas historiográficas. En segundo lugar, nos encontramos con los estudios que atañen a la controversia que despiertan los periodos artísticos afines a las vanguardias y al consiguiente y fructífero debate que existe entre clasicismo y ruptura. En tercer lugar, destaca la atención –ferviente y reivindicativa– que les presta Guillermo Carnero a los autores y a las poéticas que rodean el Grupo Cántico de Córdoba⁶³, un episodio *olvidado* por la crítica. Y, por último, hemos de referirnos al conjunto de ensayos que tienen por objeto la reflexión crítica acerca de la propia producción poética o acerca de la poética novísima.

1990) de Cáterda, debo aclarar: si es pertinente utilizar la abreviatura “op. cit.” me remitiré a la edición de 1998. De lo contrario, se indicará con la referencia bibliográfica completa.

⁶³ Con este nombre se conocen los poetas y pintores que se aglutinaron alrededor de la publicación de la revista *Cántico* en 1947. Se les ubica entre la primera generación poética de posguerra y la de los poetas del mediosiglo.

Antes de comentar los estudios más relevantes pertenecientes al primer grupo –el que afecta a la poética dieciochesca- hemos de subrayar el hecho de que Guillermo Carnero muestra siempre –con el rigor y el fundamento filológico que corresponde- una predilección por los momentos crepusculares que oponen resistencia a las etiquetas historiográficas. Y es que no solo se hace ello patente en su obra crítica, sino que se desprende también de su producción poética. De entrada, como hemos anunciado, Carnero mostrará un especial interés por los autores del siglo XVIII español, presuntamente *antiliterarios* todos ellos según señala la historiografía literaria tradicional. En el estudio *La cara oscura del siglo de las luces*⁶⁴, por ejemplo, el autor señalará los aspectos que en la literatura dieciochesca constituyen un vínculo indiscutible con los principios poéticos románticos de los que será germen la noción del *fastidio universal*⁶⁵ acuñado por Meléndez Valdés o el *no sé qué* al que se remite Feijóo en su *Teatro crítico universal*⁶⁶. Del mismo modo, tomará como motivo poético ciertos elementos que proceden del ocaso del mundo barroco: el palacio de Queluz⁶⁷ o la obra de pintores representativos del arte rococó –de signo voluptuoso y hedonista- como por ejemplo, Fragonard, Boucher o Watteau. Los célebres poemas “Les charmes de la vie”, “El embarco para cytherea” o “Watteau en Nogent-sur-Marne” se inspiran en los cuadros de este último. “Capricho de Aranjuez” toma como motivo el Aranjuez dieciochesco según muy bien indica Ignacio Javier López en sus notas⁶⁸ y el Palacio de Queluz, situado en los alrededores de Lisboa, constituye el marco para “Domus áurea”. Evidentemente, hay que señalar aquí la deliberada lectura kantiana que se desprende del libro *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* de 1974, poemario cuyo primer texto “Discurso del método” invita de entrada al lector a concebir *dos tipos de poema: uno <<sintético>>, / fundado en la generalidad y el lenguaje que le es propio, / y que este libro llama <<variación>>; / otro <<analítico>>, que explicita el detalle y arroja luz / sobre la variación; lo llamamos <<figura>>*⁶⁹.

⁶⁴ Guillermo Carnero, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Fundación Juan March, Madrid, 1983.

⁶⁵ Juan Meléndez Valdés utiliza dicha expresión en su elegía II “A Jovino: el Melancólico”. *Poesía y prosa*. Ed. Planeta, Barcelona, 1990. Pág 510.

⁶⁶ Benito Gerónimo Feijoo, “El discurso duodécimo” en *Teatro crítico universal*. Alianza, Madrid, 1969.

⁶⁷ “Domus áurea” constituye la primera de las variaciones del poemario *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* de 1974.

⁶⁸ Carnero, *Dibujo de la muerte*, ob., cit., p. 138.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 222.

Remitámonos ahora *grosso modo* a tres de las principales recopilaciones de estudios literarios acerca de asuntos dieciochescos. El pequeño volumen titulado *La cara oscura del Siglo de las Luces*⁷⁰, que ya hemos mencionado, y cuyas reflexiones proceden de las conferencias que el autor pronunció en la Fundación Juan March, en Madrid, en febrero de 1983, es el que más relevancia tiene en relación a la presente investigación. En él, Carnero examina críticamente el dualismo establecido entre razón y emoción como motores del asunto literario y deshace malentendidos acerca del papel que la inspiración desempeñó en la poética neoclásica -apelando a Boileau-. Remitiéndose a Diderot, a Longuino y a Burke peina las ideas de lo sublime y de lo bello e identifica luego el carácter híbrido que es característico del nuevo teatro dieciochesco –que se sitúa *entre la degradación que supone la Comedia, y la idealización que supone la Tragedia*, de modo que se constituye como *forma mixta de ambas* y, por lo tanto, *por su carácter realista*, se convierte en *un modelo de mayor potencialidad moral*⁷¹-. Estudia también Carnero en estas páginas el germen romántico en el seno de la poética neoclásica de la mano de Cienfuegos -al detectar éste la existencia de una *risa universal*⁷² en Meléndez Valdés cuando se remite al célebre *fastidio*- o en las muy lúgubres noches de Cadalso⁷³.

Detengámonos ahora en el volumen que lleva por título *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*⁷⁴. En un primer capítulo introductorio –cuyo origen se remonta a una publicación aparecida en *Anales de literatura española* de 1994⁷⁵- repasa los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral invitando al lector a una relectura de Luzán, de Moratín e, incluso, de Aristóteles. El volumen incluye estudios ya publicados todos ellos en pos de una relectura renovadora de diversos textos poco frecuentados por la historiografía literaria: Carnero atiende a autores como Luzán en sus *Memorias literarias de París*⁷⁶ principalmente, a Ignacio García Malo, a Gaspar Zavala y Zamora, a Francisco Cabello y

⁷⁰Guillermo Carnero, *La cara oscura del Siglo de las Luces*. Madrid, Fundación Juan March & Editorial Cátedra, 1983.

⁷¹Carnero, *La cara oscura del Siglo de las Luces*. Op., cit., p. 44.

⁷²Ibid., p. 91.

⁷³Ibid., p. 93.

⁷⁴Guillermo Carnero, *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*. Zaragoza, Universidad, 1997.

⁷⁵Guillermo Carnero, “Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral” publicado en *Anales de Literatura Española*. Núm. 10. Universidad de Alicante, Alicante, 1994.

⁷⁶Ignacio de Luzán, *Memorias literarias de París: actual estado y método de sus estudios*. Imprenta Gabriel Ramírez, Madrid, 1751.

Mesa, a Nicolás Böhl de Faber y a su polémica con José Joaquín Mora y Antonio Alcalá Galiano⁷⁷ o a José María de Carnerero, entre otros.

Hay que mencionar también la recopilación de ensayos que lleva por título *Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos*⁷⁸. El propósito de Guillermo Carnero en esta recopilación, según sus propias palabras, es el de “presentar un recuento panorámico y no [el de] sustituir el recurso a los estudios de interpretación, historiografía o crítica, o a las ediciones de textos. Si [sus] comentarios han de ser por fuerza ampliables y perfectibles, tendrán al menos, [dice] gracias a la bibliografía que los acompaña, la utilidad de ofrecer esa bibliografía a los interesados en el asunto, y la de hacer evidente que nuestra marginada y olvidada novela del XVIII está en vías de ser reconocida como un ámbito de contenido pleno e interés indudable en la historiografía española.”⁷⁹ Así, Guillermo Carnero se propone rebatir el tópico de que no hay novela en el siglo XVIII y reivindicar el valor literario de autores como Vicente Martínez Colomer, Pedro Montegón, Gaspar Zavala y Zamora o Ignacio García Malo.

Para cerrar este pequeño recorrido acerca del vínculo crítico y filológico de Guillermo Carnero con la literatura del siglo XVIII español, hemos de señalar el hecho de que nuestro autor ha sido editor de numerosos volúmenes tanto de autores encumbrados por la historiografía literaria como de autores que han sido relegados –justa o injustamente– a los anexos de la historia literaria. Así, hemos de señalar las ediciones a cargo de Guillermo Carnero de autores como Pedro Montegón⁸⁰, Ignacio de Luzán⁸¹, Gaspar Melchor de

⁷⁷ En términos del propio Guillermo Carnero, “enfrentó a Juan Nicolás Böhl de Faber y sus acólitos con José Joaquín de Mora y Antonio Alcalá Galiano” y, dicha polémica, “sienta las bases de una de las vetas del pensamiento romántico en nuestro país, por la adhesión de los primeros al ideario schlegeliano y su reivindicación de determinada literatura tradicional hecha bandera de combate contra la preceptiva Neoclásica. Claro que el pensamiento de Böhl no es más que un componente del vasto fenómeno cultural que se llama Romanticismo; un fenómeno plural como lo es la respuesta de la intelectualidad europea ante la nueva era que inaugura la Revolución Francesa” (Guillermo Carnero, “Juan Nicolás Böhl de Faber y la polémica dieciochesca sobre el teatro” en *Anales de la Universidad de Alicante. Historia moderna. N. 2* (1982). Págs. 291-317).

⁷⁸ Guillermo Carnero, *Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos*. Universidad de Salamanca, Zaragoza, 2009.

⁷⁹ Guillermo Carnero, *Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos*. Universidad de Salamanca, Zaragoza, 2009. Pág. 18.

⁸⁰ Edición de los libros de Pedro Montegón, *La Eudoxia. El Rodrigo. Selección de Odas*. 2 vols. Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1990 y de *El Rodrigo*. Madrid, Cátedra, 2002.

Jovellanos⁸², Gaspar Zavala y Zamora⁸³, Ignacio García Malo⁸⁴ o Vicente Martínez Colomer⁸⁵.

En consonancia con su visión ecléctica del mundo y del arte, nos encontramos con el segundo grupo de estudios críticos que atienden la presunta y discutible “otra cara” de la estética. Se trata de los que planean sobre las manifestaciones artísticas del siglo XX vinculadas a las vanguardias, tanto literarias como pictóricas. En su celebrada compilación *Las Armas Abisinias*⁸⁶, Guillermo Carnero presenta sus ensayos a la luz de nuestra problemática esencial entre lo comprometido –con su circunstancia- y el puro deleite estético. Las poéticas examinadas en el conjunto de ensayos de este libro versan sobre algunas de las dicotomías poéticas que estas páginas pretenden poner en tela de juicio: la de la ruptura y la tradición, la de la razón y la emoción o la que tensa el ímpetu vanguardista y el más profundo clasicismo. En su conjunto, todas ellas gravitan en torno a las problemáticas que suscitan las premisas esteticistas que nacen en el seno de la idea de la pureza del arte. Miguel de Unamuno, Juan José Tablada, Salvador Dalí, José Moreno Villa, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Miguel Hernández, Luis Goytisolo, Juan García Hortelano son algunos de los nombres que protagonizan esta selección de ensayos. Pero tomemos en consideración unas palabras con que del autor presenta su compilación. Carnero dice:

Siempre habrá hierofantes que identifiquen la inteligencia y la brillantez con el desorden y la discontinuidad; y detrás de todo pirotécnico de las ideas suele haber una biblioteca

⁸¹ Ediciones sucesivas de Ignacio de Luzán: *Obras raras y desconocidas. Vol.I. Traducción de los epigramas latinos de Christoph Weigel. Carta latina de Ignacio Philaethes. Plan de una Academia de Ciencias y Artes. Informe sobre Casas de Moneda. Informe sobre las cartas de Van Hoey.* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1990; *Obras raras y desconocidas, vol. II. Discurso apologético de Don Íñigo de Lanuza.* Zaragoza, Institución Fernando el Católico & Universidad de Alicante, 2003; *Obras raras y desconocidas, vol. III. Luzán y las academias. Obra historiográfica, lingüística y varia.* Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007; Ignacio de Luzán. *Obras raras y desconocidas, vol. IV. Memorias literarias de París. Epístola dedicatoria de La razón contra la moda.* Zaragoza, Universidad, 2010.

⁸² Edición de Gaspar M. de Jovellanos, *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria.* Madrid, Catedra, 1997.

⁸³ Edición de Gaspar Zavala y Zamora. *Obras. Vol I. Obra narrativa. La Eumenia. Oderay.* Barcelona, Sirmio & Universidad de Alicante, 1992.

⁸⁴Ediciones de Ignacio García Malo: *Voz de la naturaleza.* Londres, Tamesis & Fundación Juan March & Universidad d Alicante, 1995 y *Doña María Pacheco, mujer de Padilla. Tragedia.* Madrid, Cátedra, 1996.

⁸⁵ Edición de Vicente Martínez Colomer, *El Valdemaro.* Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1985.

⁸⁶ Guillermo Carnero, *Las Armas Abisinias. Estudios sobre arte y literatura del siglo XX.* Barcelona, Anthropos, 1989.

saqueada y regurgitada, con aspavientos de supuesta genialidad y de desdén hacia el pensamiento metódico, para los ilusos amantes de la quincalla.⁸⁷

Creo que estos términos sintetizan muy bien cuál es la mirada con que Carnero pondera toda manifestación de signo esteticista en el ámbito artístico. Ese precepto –el de que el objeto artístico es en esencia un artificio- no ha de verse subyugado al impulso hacia la originalidad cuando ésta no nace de la lectura inteligente de la tradición o del ejercicio del pensamiento.

El volumen *Salvador Dalí y otros estudios sobre arte y vanguardia*⁸⁸ recopila y reelabora diversos artículos y conferencias, algunos de ellos inéditos, en torno al mismo asunto de preocupación que motiva la publicación de *Las armas abisinias*. Aquí, junto a ciertos aspectos del movimiento prerrafaelita, aparece la obra pictórica de la mexicana Frida Khalo o la de Jean-Michel Basquiat aunque la figura de Salvador Dalí sea el principal objeto de atención.

“En una ocasión Charlie Chaplin se encontraba en Montecarlo, y leyó en la prensa que una sala de fiestas organizaba un concurso de imitadores de Charlot. Se disfrazó de sí mismo, acudió al concurso sin darse a conocer y sólo obtuvo el tercer premio, sin duda porque su imagen, al ser genuina, no resultaba lo suficientemente exagerada. Se trata de un fenómeno sintomático de sociología de la recepción: es evidente que su propia imagen había dejado de pertenecerle. Él era, por supuesto, el responsable, al haber creado un icono incontrolable como caricatura inmediata y universalmente inteligible. Charlot había terminado por independizarse de Charlie, y por suplantarlo.”⁸⁹ Con el relato de esta anécdota Guillermo Carnero comienza el capítulo “Salvador Dalí y la trayectoria del superrealismo”, que es el que encabeza la recopilación que comentamos. Carnero dice, a ese propósito, *que Dalí creó consciente y sistemáticamente una caricatura de sí mismo*⁹⁰. Y es

⁸⁷ Guillermo Carnero, *Las Armas Abisinias. Estudios sobre arte y literatura del siglo XX*. Barcelona, Anthropos, 1989.

Pág. 11.

⁸⁸ Guillermo Carnero, *Salvador Dalí y otros estudios sobre arte y vanguardia*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2007.

⁸⁹ Carnero, *Salvador Dalí*, op., cit., p. 9.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 9.

que la tendencia superrealista –como todas ellas y como las de todas las épocas- constituye un camino estético legítimo siempre y cuando asuma el riesgo de que, al constituirse como poética, puedan lexicalizarse sus formas y su lenguaje. Los principios son, entonces, por naturaleza enemigos de sí mismos.

El tercer motivo de interés crítico de Guillermo Carnero que señalamos aquí es el que constituyen los diversos impulsos poéticos que se aglutinaron alrededor de la revista *Cántico* que salió a la luz en 1947. En su reseña del libro de Vicente Molina Foix *El joven sin alma*⁹¹ el autor manifiesta: “Cántico es un eslabón imprescindible para entender la evolución poética que arranca del Barroco (con ese gran cordobés que fue Luis de Góngora), pasa por el Parnaso, el Simbolismo, el Modernismo y la generación del 27 (especialmente Luis Cernuda) y desemboca en la poesía de los años sesenta, con el magisterio que fue (al menos para mí) *Antiguo muchacho* (1956), de Pablo García Baena, libro esencial en sí mismo pero más notable aún por haber precedido en seis años a *Desolación de la quimera*, de Luis Cernuda (1962).”⁹²

Guillermo Carnero publica en 1976 la antología de textos *El grupo "Cántico" de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*⁹³ aglutina poemas de Pablo García Baena, Ricardo Molina, Julio Aumente, Juan Bernier y Mario López. Esta publicación fue decisiva para la recuperación del grupo en el ámbito de la historiografía literaria. El carácter reivindicativo de esta publicación se hace patente en el estudio crítico con que nuestro Carnero editor presenta a los poetas. En la segunda edición de dicho volumen, *El grupo "Cántico de Córdoba". Segunda edición actualizada y aumentada*⁹⁴, publicada en Visor en 2009, Carnero añade otro poeta a la nómina, Vicente Núñez. Y, tal y como él mismo escribe en el “Preámbulo a esta segunda edición”, [su] intención es doble: tanto reproducir literalmente como poner al día el libro de 1976⁹⁵.

⁹¹ Vicente Molina Foix, *El joven sin alma*. Anagrama, Barcelona, 2017.

⁹² Guillermo Carnero, “El baúl de los recuerdos”, reseña del libro de Vicente Molina Foix, *El joven sin alma* (Anagrama, Barcelona, 2017). Suplemento cultural del *Diario de Córdoba*. 14 de octubre de 2017. Pág. 7.

⁹³ Guillermo Carnero, *El grupo "Cántico" de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*. Madrid, Editora Nacional, 1976.

⁹⁴ Guillermo Carnero, *El grupo "Cántico de Córdoba". Segunda edición actualizada y aumentada*. Madrid, Visor, 2009.

⁹⁵ Guillermo Carnero, *El grupo "Cántico de Córdoba". Segunda edición actualizada y aumentada*. Madrid, Visor, 2009. Pág. 19.

Dejemos constancia también aquí de qué significa Cántico para el crítico citando lo que dice en la “Nota a la edición de 1976”, que se mantiene tal cual en la de 2009: “el valor de Cántico está en haber proclamado la autonomía del lenguaje, en haber negado su reducción al rango de vehículo para otros fines. En ello reside tanto su valor histórico como la razón de su actualidad y su proyección hacia el futuro.”⁹⁶

Finalmente, no podemos olvidar la edición de la antología de poesía de Pablo García Baena, *Un navío cargado de palomas y especias*⁹⁷ de 2018 ni las de otros autores que Guillermo Carnero ha leído críticamente como José de Espronceda⁹⁸, Luis Rosales⁹⁹, José Martínez Ruiz “Azorín”¹⁰⁰, Juan Gil-Albert¹⁰¹ o Jorge Guillén¹⁰² -alejados estos últimos de la preocupación dieciochesca y del estricto ámbito de Cántico-. Antes de referirnos al último grupo de estudios críticos, subrayemos de nuevo ese hecho notorio que los estudios de Guillermo Carnero corroboran una y otra vez: tal y como se pondrá de manifiesto en esta investigación, el estudio filológico requiere la consideración de una suerte de complementariedad entre las ideas de clasicismo y ruptura que es indispensable para comprender tanto el mundo como la literatura. Así, quedará ello reflejado tanto en nuestra lectura de la obra poética del autor como en su interés crítico por el mundo dieciochesco y por las vanguardias.

Por lo que afecta al último grupo de estudios críticos, obviaremos la reseña correspondiente a cada uno de los volúmenes que solo menciono puesto que es tal su valor crítico en relación a nuestro objeto de estudio que aparecerán de modo recurrente y

⁹⁶ Guillermo Carnero, *El grupo “Cántico de Córdoba”*. Segunda edición actualizada y aumentada. Madrid, Visor, 2009. Pág. 23.

⁹⁷ Pablo García Baena, *Un navío cargado de palomas y especias (antología)*. Ed. de Guillermo Carnero. Agencia Andaluza de Instituciones Culturales & Consejería de Cultura & Centro Andaluz de las Letras, Sevilla, 2018.

⁹⁸ José de Espronceda, *Poesía y prosa. Prosa literaria y política. Poesía lírica. El estudiante de Salamanca. El Diablo Mundo*, apéndice de Ángel L. Prieto de Paula, Madrid, Espasa Calpe (Austral), 1999.

⁹⁹ Luis Rosales, *Abril. Segundo Abril* y G. Carnero, *La pasión fría de Luis Rosales*. Madrid, Imprenta Artesanal del Ayuntamiento de Madrid, 2005.

¹⁰⁰ José Martínez Ruiz, Azorín, *La voluntad*. Madrid, Bibliotext, 2001 [*El Mundo*].

¹⁰¹ Juan Gil-Albert, *Antología poética*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1993 y *Las Ilusiones, con los poemas de El Convaleciente*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1998.

¹⁰² Jorge Guillén, *Cienfuegos (investigación original de la oposición a la cátedra de Lengua y Literatura Españolas) y otros inéditos (1925-1939)*. Valladolid, Fundación Jorge Guillén & Universidad de Valladolid, 2005.

decisivo en estas páginas. Las reflexiones de Guillermo Carnero acerca del asunto poético y de su propia producción poética se constituye aquí como herramienta fundamental con que desdibujar los límites entre literatura y pensamiento. Los volúmenes de crítica a los que mayormente nos referiremos –recopilaciones de ensayos, conferencias, poéticas y artículos aparecidos con anterioridad aquí y allá– son: *Poética y poesía*¹⁰³ del año 2004, *Poéticas y entrevistas (1970-2007)*¹⁰⁴ del año 2007, *El poeta subterráneo, o mis tres criptomanifiestos*¹⁰⁵ del año 2010 y *Una máscara veneciana*¹⁰⁶, aparecido en 2014. En esta investigación, se tratarán también otros artículos publicados en revistas de crítica literaria (no recogidos en los volúmenes anteriores). Son numerosísimos y es innecesario presentarlos aquí. Aparecerán contextualizados y debidamente reseñados en el momento oportuno.

¹⁰³ Guillermo Carnero, *Poética y poesía*. Madrid, Fundación Juan March, 2004.

¹⁰⁴ Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas (1970-2007)*. Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 2007.

¹⁰⁵ Guillermo Carnero, *El poeta subterráneo, o mis tres criptomanifiestos*. Salamanca, Universidad — SEMYR (Lecciones nº 1), 2010.

¹⁰⁶ Guillermo Carnero, *Una máscara veneciana*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2014.

La palabra: de la presencia y sus ausencias

Regresemos ahora a lo que motiva esa investigación. El motivo que me empujó a emprender este viaje a través de la bibliografía y la lectura de y sobre Guillermo Carnero fue acaso la intuición y la fascinación de que el poeta sabía dejarse asombrar por los enigmas que deja al descubierto la razón, entregado al hondo escepticismo de poetizar la incertidumbre. Y es que la imposibilidad de enunciar la realidad y la conciencia de que sin embargo esa realidad indolente queda ahí fuera de nosotros mismos es lo que obliga al poeta a acariciar los limbos de lo desconocido a través de la palabra poética con tal de no traicionar a esa esencial noción de verdad.

Mi trabajo parte de la intuición de que la palabra poética, en general y de Carnero en particular, es esencialmente un ejercicio profundo de interrogación, similar en su exigencia a la indagación sobre el mundo de la ciencia y de la filosofía. En este sentido, uno de los elementos de legitimización de la voz poética de Carnero -de su inserción significativa en la historia del arte y en la senda del esfuerzo eterno del ser humano por comprenderse a sí mismo- es el culturalismo.

El culturalismo arma al poeta de *pretérito amontonado*, en palabras de Ortega¹⁰⁷, lo protege de la ingenuidad de descubrir mediterráneos, pone en tela de juicio el valor rupturista en las manifestaciones artísticas, le recuerda la lección humanista de que los hombres actuales son enanos a hombros de gigantes y le advierte de que la pretensión de decir algo nuevo y válido solo es posible entendiéndolo como un paso tímido más hacia ese ideal esquivo que conjetura todo vínculo entre palabra y mundo.

Existe a ese respecto una explicación muy gráfica de Guillermo Carnero. En la “Poética” con que Carnero presentó sus poemas antologizados en la recopilación de José Batlló, *Poetas españoles postcontemporáneos*¹⁰⁸, que apareció en 1974, el poeta define, muy cabalmente, lo que es en esencia un poema: *un mensaje polisémico finito*¹⁰⁹. Carnero parte de la premisa de que tanto el lenguaje como el sentido son dos realidades de naturaleza finita. Sin embargo, tal como nos indica en el texto, la referencialidad entre ambas categorías, que se nos ofrecen como dos *contínuums*, es imposible. Y lo es, en primer lugar, dada la descompensación cuantitativa que existe entre ellas. Así, el hombre tratará de ampliar el espectro de significado de las palabras a través del ejercicio connotativo, empleando para ello los recursos estilísticos que todos conocemos. Por ello, la interpretación de un texto poético siempre estará sujeta a la discusión y a la provisionalidad.

...

Para adentrarnos en la problemática central de la referencialidad del lenguaje poético, serán nuestros virgilibios Paul de Man y Gaston Bachelard.

¹⁰⁷ Dice Ortega en *La rebelión de las masas*: “El tigre de hoy es igual al de hace seis mil años, porque cada tigre tiene que empezar de nuevo a ser tigre, como si no hubiese habido antes ninguno. El hombre, en cambio, merced a su poder de recordar, acumula su propio pasado [...] no es nunca un primer hombre: comienza desde luego a existir sobre cierta altitud de pretérito amontonado. Este es el tesoro único del hombre, su privilegio y su señal” (José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*. Castalia, Madrid, 1988. Págs. 124-125).

¹⁰⁸ José Batlló. *Poetas españoles postcontemporáneos*. El Bardo, Barcelona. 1974.

¹⁰⁹ Guillermo Carnero en José Batlló, *Antología de la nueva poesía española*. 1ª edición, El Bardo, Barcelona 1968. 2ª edición, Instituto del Libro, La Habana, 1968. 3ª edición, Lumen, Barcelona, 1977.

En el estudio *La casa de Anteo*¹¹⁰, P.W. Silver realiza un recorrido crítico, de índole metaliteraria, por la obra de algunos de los más renombrados poetas de la primera mitad del siglo XX español a la luz del teórico *deconstructivista* Paul De Man¹¹¹. De su mano recorre la más esencial de las problemáticas literarias: la naturaleza inestable del significado poético, a la que me he referido en páginas anteriores a partir de la evocación de los dos textos borgianos¹¹².

La deconstrucción¹¹³ de De Man se basa en “la conciencia de la inevitable y consustancial retoricidad del lenguaje”¹¹⁴. Desde este punto de vista, no es concebible la existencia de un lenguaje no retórico. En consecuencia, para el escéptico De Man, la crítica literaria no puede realizar una lectura *verdadera* de un texto porque no podría distinguirse de una lectura *errónea*, pues la *errónea* es imprescindible para la existencia de una lectura *verdadera* y viceversa¹¹⁵. O expresado en otras palabras: “La abundancia de imágenes

¹¹⁰ Philip W. Silver, *La casa de Anteo. Estudios de Poética Hispánica. (De Antonio Machado a Claudio Rodríguez)*. Taurus Ediciones, Madrid, 1985.

¹¹¹ Paul de Man, junto con Hillis Miller, Hartman y Bloom, es uno de los críticos Post-Estructuralistas más influenciados por Derrida, el padre de la Deconstrucción. Otras influencias notables son las de Nietzsche y Heidegger. Las obras más conocidas de De Man son *Blindness and Insight* (1971) y *Allegories of Reading* (1979).

¹¹² Saussure estableció el binomio *significado/significante* sobre el que la escuela Estructuralista –Barthes, Culler, Jakobson, Levin, Greimas, entre otros- construyó una serie de proyectos sistemáticos y de rango científico del estudio lingüístico que el Post-estructuralismo –Foucault, Barthes (desde *S/Z*), Derrida, De Man, Lacan, Kristeva, principalmente- trató de poner en evidencia mostrando la imposibilidad del conocimiento *positivo* y sistemático, poniendo énfasis en que el lenguaje es un proceso temporal y subrayando, por lo tanto, su inestabilidad y la inexistencia de signos *puros*.

¹¹³ Según Pozuelo Yvancos (*Teoría del lenguaje literario*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1992. Pág. 133) se entiende por *deconstrucción* la tendencia crítica que “nació precisamente para contrarrestar la tendencia del pensamiento occidental a domesticar, por la vía fundamentalmente del sistema lingüístico, sus mejores intuiciones: los márgenes, los juegos de significado finalmente reducidos. La deconstrucción se propone dar cuenta del libre-juego como de la irreductibilidad definitiva de los textos a un sistema de compases manejable”. Aunque pueda parecerlo, según dice M. Asensi en su “Estudio introductorio: crítica límite / el límite de la crítica” (en *Teoría literaria y deconstrucción*, Arco Libros, Madrid, 1990. Pág. 32-34), la Deconstrucción no es una negación de la científicidad ni una caída en la vacía arbitrariedad. Ésta recurre a la filosofía para demostrar a la teoría literaria que ella misma es un texto susceptible de ser analizado y evidencia de este modo su carácter de escritura.

¹¹⁴ Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1992. Pág. 151.

¹¹⁵ Hugo Rodríguez-Vecchini escribe al respecto en “La visión ciega” que antepone a su edición de *Visión y ceguera* de De Man (Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Puerto Rico, 1992): “El lenguaje literario, define De Man, es un lenguaje intencional y esencialmente alegórico. Está compuesto de signos que no pueden ni se proponen coincidir con la anterioridad a la que remiten o se asemejan (*Ensayo X*, “Retórica de la temporalidad”). Esta semejanza no hace pues, sino subrayar la diferencia ontológica que separa al signo de su anterioridad. La alegoría, escribe De Man, citando a Walter Benjamin, es un vacío que

coincidente con una abundancia de presencias naturales, el tema de la imaginación en coincidencia con el tema de la naturaleza; tal es la fundamental ambigüedad que caracteriza a la poética... Quien dice objeto natural dice presencia inmediata de la materia y de los elementos físicos; quien dice imagen dice, por definición, no presencia del objeto. Hay ahí una tensión que no deja de ser problemática”¹¹⁶.

En un largo comentario sobre el verso de Hölderlin “ahora deben nacer palabras como nacen las flores”¹¹⁷, señala De Man cómo la imagen poética básica, la imagen natural, responde al deseo de una epifanía del Ser, deseo que es siempre frustrado desde el momento en que la palabra poética es, por definición, creación pura. Esto es así, explica De Man, porque “es inherente a la esencia del lenguaje el ser capaz de esa fuerza creativa original, pero sin poder realizar jamás la identidad absoluta consigo mismo que existe en el objeto natural. El lenguaje poético se limita a nacer; es siempre constitutivo, es decir, que puede *enunciar* incluso lo que no existe, pero –por ello mismo- se ve incapacitado para dar fundamento a lo que enuncia, si no es únicamente como intención de la conciencia”.

Como señala Silver en su estudio, la palabra es siempre una presencia libre propuesta por la conciencia y mediante la cual puede cuestionarse la permanencia de los seres naturales, abriendo y volviendo a abrir hasta lo infinito “la vertiginosa espiral de la dialéctica”.¹¹⁸ El planteamiento de De Man apela a la tensión entre objeto y representación, entre presencia y no presencia del objeto. De ahí a que el lenguaje poético sólo pueda *nacer* pues al hacerlo no está presente lo que designa y es, por lo tanto, desconocido el objeto al que pueda referirse. Para De Man, esta quimérica correspondencia entre palabra y

significa precisamente el no ser de lo que representa” (*Ensayo II*). La cita procede de De Man, *Visión y ceguera*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1991. Pág. XXII.

¹¹⁶ La cita procede de Paul de Man, “Structure intentionnelle de l’image romantique” en *Revue Internationale de Philosophie* XIV. Pág. 75. De Man se desmarca de la concepción dicotómica del signo, tanto de la orgánica como de la simbólica: “No se trata, pues, de una negación nihilista del mundo, de un querer sustraer para enloquecer en el vértigo especular de la autorreflexividad o para refugiarse en la *prisión del lenguaje*, sino de un querer entender sin mistificaciones” (De Man, *Visión y ceguera*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1991. Pág. XXII).

¹¹⁷ La traducción del verso difiere de la del texto que cito en el epígrafe. Jenaro Talens traduce el verso *Nun, nun müsen dafür Worte, wie Blumen entstehn* de este modo: *ahora, por eso, las palabras se abren a la vida como flores*, cuya referencia bibliográfica aparece en el epígrafe.

¹¹⁸ Philip W. Silver, *La casa de Anteo. Estudios de Poética Hispánica. (De Antonio Machado a Claudio Rodríguez)*. Taurus, Madrid, 1985. Pág. 23.

mundo está en el centro de la problemática, tan posmoderna, sobre la representatividad del lenguaje. En mi opinión, las *presencias naturales* coincidentes con las *imágenes* nos remiten a la realidad y al mapa de los Cartógrafos a los que aludía el texto citado de Jorge Luis Borges “Del rigor de la ciencia” (de una forma más sugerente y poética) y se distinguen entre las preocupaciones esenciales de la poética de Carnero.

A propósito de la misma idea, leamos ahora a Kojève, un gran intérprete de Hegel. La realización del absoluto se sitúa, según el filósofo ruso, en el fin de los tiempos, un tiempo mítico por definición y condenado a ser una proyección utópica en el que será posible que la idea -o la palabra- se abrace y contenga *puntualmente* al objeto al que designa: “Esa *oposición*, ese conflicto entre el Hombre y lo Real, se manifiesta en primer término por el carácter erróneo del discurso revelador humano, y es sólo al final de los tiempos, al término de la Historia, cuando el Discurso del Sabio se une a la Realidad. Solo entonces puede decirse que *el Espíritu se recupera a sí mismo* y que *obtiene su verdad*, que es la revelación adecuada a la Realidad.”¹¹⁹

Estas reflexiones de Kojève pueden relacionarse, de manera fructífera, con otras de Hegel procedentes de sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Según señala Nil Santiáñez en sus *Investigaciones literarias*, un signo decisivo de la modernidad, en relación a ambos mundos - el de la divinidad y el de lo cotidiano- es el hecho de que *ambos mundos [han sido] reconciliados y el cielo ha descendido sobre la tierra y se ha trasplantado a ella*¹²⁰. El hombre está, pues, condenado a ser palabras que sólo lograrán su fin más allá de la existencia misma, como si de una esquiva Cytrea se tratase.

Atendamos ahora a un texto de Gaston Bachelard, pensador y filósofo francés al que tanto ha leído el poeta Guillermo Carnero. En su obra más reconocida, *El materialismo racional* (1953), plantea una inteligente superación del debate entre empirismo y racionalismo, una problemática siempre presente en la obra de Carnero. Para Bachelard, *el materialismo racional* se halla en un punto medio entre idealismo y materialismo, con lo

¹¹⁹ Alexandre Kojève, *Introducción a la lectura de Hegel (La dialéctica de lo real y la idea de la muerte en Hegel)*. La Pléyade, Buenos Aires, 1972. Pág. 150. Citado por Philip W. Silver en *La casa de Anteo. Estudios de Poética Hispánica. (De Antonio Machado a Claudio Rodríguez)*. Taurus Ediciones, Madrid, 1985. Pág. 34.

¹²⁰ Hegel citado por Nil Santiáñez en *Investigaciones literarias*. Editorial Crítica, Madrid, 2002. Pág. 15.

que su mirada epistemológica no dista mucho de la que caracteriza la comprensión que del mundo y del conocimiento reflejan los poemas de Guillermo Carnero. Pero centrémonos antes en las reflexiones de Bachelard acerca del problema de la imaginación poética.¹²¹ *Percibir e imaginar son tan antitéticos como presencia y ausencia. Imaginar es ausentarse, es lanzarse hacia una nueva vida*¹²², nos dice Bachelard. Sin embargo, para el filósofo es axiomática la existencia de un referente (que contemplará siempre desde un punto de vista diacrónico) por lo que parte de la idea de que sólo es concebible el efecto de extrañamiento que implica el uso literario de las palabras desde la aceptación de la referencialidad –aunque sea solamente potencial o presunta- en el uso común del lenguaje: “Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de *formar* imágenes. Y es más bien la facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de *cambiar* las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay *acción imaginante*. Si una imagen *presente* no hace pensar en una imagen *ausente*, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación”¹²³.

La reflexión de Bachelard se entrelaza con el texto anteriormente citado de De Man: ambos teóricos (tan divergentes en su estilo) apelan a la presencia y a la ausencia de los objetos para remitirnos al por qué de las palabras y a su esencial carácter connotativo. De este modo, ambos coinciden en señalar su carácter fundacional. Más adelante, Bachelard nos ofrecerá valiosas indicaciones acerca del uso del símbolo.

Leamos ahora unos versos de Guillermo Carnero procedentes del libro *Cuatro noches romanas*¹²⁴ en los que la Muerte, personificada en el interlocutor del yo poético, pone de manifiesto cuál es el problema del hombre: la pretensión de hacer revivir lo que ha

¹²¹ Sus estudios sobre psicología de los elementos, el agua, el aire, la tierra, en sus relaciones con la literatura son célebres: *Psicoanálisis del fuego* (1938), *El agua y los sueños* (1942), *El aire y los sueños* (1943), *La tierra y la ensoñación de la voluntad* (1948). Sus últimos libros, desde 1938, muestran una búsqueda más poética, que culmina con *La poética del espacio* (1957) y *La poética de la ensoñación* (1960).

¹²² Gastón Bachelard, *El aire y los sueños*. Fondo de Cultura Económica – España, Madrid, 2003. Pág. 11.

¹²³ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*. Op. cit., p. 9.

¹²⁴ Guillermo Carnero, *Cuatro noches romanas*. Tusquets, Barcelona, 2009.

sido engullido por el tiempo -y es, por lo tanto, ausencia- mediante la palabra a sabiendas de que es ésta un empresa condenada al fracaso:

-Mi misión es dañar, nunca he sido el alivio
como el que habéis querido imaginarme.
El daño es arte sabia, de oscura sutileza
y de ambigua razón; lo más dañado
es lo que sobrevive y queda indemne,
el filo de la espada obstinado en brillar
sobre el que se debate la conciencia.
Ese brillo era antaño la alegría
de la proclamación, el norte del deseo
y el imán retador de la certeza;
y acaba siendo el halo mortecino
en que se agranda el hueco de lo ausente
como miembro amputado cuya cicatriz duele
en la fascinación de la memoria.
Ella es vuestro enemigo.¹²⁵

La misión de la Muerte, son sus palabras, es dañar a lo que sobrevive y queda *indemne* en el mundo tras su paso siniestro. En este punto, lo que más nos interesa de la lectura de estos sugerentes versos es el hecho de que la misma Muerte identifica a la memoria como la verdadera enemiga del hombre: no es la desaparición de lo que se ama, sino la incapacidad de revivir lo amado mediante la palabra lo que *agranda el hueco de lo ausente* y nos hace irresistible el dolor.

La palabra vuelve a ser entonces el problema esencial: nuestra incapacidad de *reconstruir* lo que amamos en un tiempo perdido, empujado al olvido por la voraz mordedura de la Muerte –o la separación en la distancia por la ausencia-. Reparemos en el hecho de que esa Muerte indestructible se identifica en el texto como *imán retador de la certeza*. Y es que estamos ante una legítima paradoja: ese esquivo equilibrio deseado que la certeza otorga a quien alcanza la absoluta estabilidad y a quien busca el sentido absoluto

¹²⁵ Carnero, *Cuatro noches romanas*. Ob., cit., p. 17.

persiguiendo el saber o la palabra, constituye el fin de la existencia. Al fin, la palabra es el verdadero enemigo del hombre, incapaz de revivir lo que ya no existe o lo que no es palpable por nuestros sentidos.

De este modo, la ausencia, el hueco, se desdobra en dos direcciones: la que atañe al tiempo y la que afecta al espacio, la que atañe a la muerte y la que afecta al desconocimiento y a la incapacidad de percibir respectivamente. Esa ausencia puede entonces equipararse a cualquier ausencia, tanto si es la de algo amado o deseado como si es la de una quimera que huye y escapa del lenguaje.

Para culminar estas reflexiones, permítanme leer el dolor del poeta -en este caso el de Jorge Luis Borges- de un modo metaliterario: [la] *ausencia me rodea como / la cuerda a la garganta* es el último verso de este texto que procede de su primer poemario *Fervor de Buenos aires* (1923). Y es que la vida del poeta es un reflejo de lo que está ausente. El *quebrar las palabras con las manos* ha de leerse como la necesidad de convertir en tangible algo que en realidad no lo es¹²⁶ y como índice, por lo tanto, de que las palabras y su música se revelarán como creación y no como recreación -así, en cierto modo, las palabras se personifican-. El asunto añorado o deseado puede ser tanto la ciudad de Buenos Aires, como la imposibilidad de un amor, porque ambos se encuentran igualmente alejados en el tiempo o en el espacio del yo poético. Pero leamos:

Habré de levantar la vasta vida
que aún ahora es tu espejo:
cada mañana habré de reconstruirla.
Desde que te alejaste,
cuántos lugares se han tornado vanos
y sin sentido, iguales
a luces en el día.
Tardes que fueron nicho de tu imagen,
músicas en que siempre me aguardabas,
palabras de aquel tiempo,

¹²⁶ Y, debido a ello, las palabras se revelarán como creación y no como recreación.

yo tendré que quebrarlas con mis manos.
¿En qué hondonada esconderé mi alma
para que no vea tu ausencia
que como un sol terrible, sin ocaso,
brilla definitiva y despiadada?
Tu ausencia me rodea
como la cuerda a la garganta,
el mar al que se hunde.¹²⁷

Tanto si es el tiempo demoledor lo que engulle como si lo es la fatal distancia de lo aséptico que mata, la tarea del poeta es transmitir la belleza y la profundidad de lo que, de algún modo, se ha desgarrado de la vida.

Los tres primeros versos del poema hacen referencia a cómo el yo poético siente que su vida es el reflejo de todo aquello que está ausente. En este sentido, la metáfora del espejo sugiere que lo ausente pervive en el seno del presente en el yo poético, que olvida – para salvarse de la nada- a la persona ausente y, con ello, destierra los preciados momentos que hubo acariciado con sus manos. El poeta se desprende así de sus recuerdos aunque con ellos se le escurran también despojos de su alma.

¹²⁷ Jorge Luis Borges, *Poesía completa*. Editorial Destino, Barcelona, 2009. Pág. 44.





2. Anotaciones para una genealogía de la incertidumbre

La mirada precisa los puntos cardinales
y girando a su imán se ofusca y pierde
inventando un lugar en el arco infinito,
redondez engañosa que finge la distancia.

¿Quién quebrará las puertas de la luz?
Un calor que licúe los metales preciosos
de la abyección y del conocimiento,
un pie grácil que humille y desordene
las palabras caídas que el miedo y la
belleza
amontonan y pudren en su otoño,
una voz como cúpula dorada
con bando el clarear del sol naciente,
la que descorre el velo
la que trae de vuelta al alejado.¹²⁸

Sentirme atraída de un modo irreversible hacia la vorágine del sentido, o hacia el laberinto del sinsentido –que es lo mismo–, me condena a leer sabiendo de antemano que emprendo un camino hacia la insatisfacción, puesto que la literatura, en mi opinión, es un camino hacia la incertidumbre. Pero este fracaso, inherente a la lectura y a la interpretación, también es índice de la más humilde de las miradas: quien así lee desconfía

¹²⁸ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte. Obra poética*. Cátedra, Madrid, 1998. Pág. 311.

de la posibilidad de enunciación de la verdad –aunque no de su existencia– y reconoce en las metáforas un legítimo, aunque exiguo, afán de salvar el abismo existente entre el ser y la explicación del ser, o entre el mundo y el discurso, siempre vinculados de un modo parpadeante y confuso.

Ha de entenderse que la duda está sujeta al ejercicio de la razón y que, por lo tanto, mis palabras y reflexiones en este trabajo no han de leerse de ningún modo como indicio de que la literatura es un juego fútil de subjetividad, un burdo y exclusivo reducto de las emociones fáciles. Al contrario: la literatura es un juego en el que se recorren los más sofisticados caminos del pensamiento.

Sin embargo, no es posible puede calibrar en qué medida el pensamiento dibuja el esqueleto de un objeto artístico, ni en qué medida despierta las más profundas de las emociones. Pero, desde mi punto de vista, en cuestión de arte, la emoción relevante es la que procede de la razón, como intentan demostrar estas páginas.

...

La pintura *Lady Godiva* de John Collier (1850-1934)¹²⁹ retrata a la mítica esposa del noble Leofric. Largo cabello, piel blanca. Desnuda, monta sensualmente su caballo en un lienzo de tonos anaranjados que evocan sugerentes sensaciones.

De todos es conocida la historia mítica de este lánguido personaje femenino que, ante el hacer déspota de su marido contra sus súbditos, le desafió cabalgando desnuda por su pueblo, por sus derechos y por su dignidad. El tirano ordenó que todos los habitantes del pueblo se encerrasen en sus casas y clausuraran todas las ventanas. Pero la leyenda cuenta que uno de ellos, Peeping Tom, no obedeció y espió a Lady Godiva a través de una mirilla. También cuenta la leyenda que, por gracia divina, perdió ese ojo indiscreto cuando la hubo contemplado entregada y desnuda. Esa visión, la de Peeping Tom escondido tras una puerta ilusoria que deja ver, representa la intuición del relámpago de lucidez que define la

¹²⁹ John Collier (1850- 1934) fue un pintor prerrafaelita que aquí nos viene como anillo al dedo. Discípulo de John Everett Millais, fue un gran retratista de su época.

esencia de la mirada literaria. Importa poco la causa justa que empujó a Lady Godiva a recorrer desnuda las calles de Coventry, e importa poco la traición. Lo decisivo es el instante en que Peeping Tom contempló a la dama desnuda sobre su caballo como un relámpago de verdad perdido en el tiempo y en la imaginación del muchacho. Y así procede la literatura.

Nada avalará nunca la existencia real de esa visión, ni la sugestión que provocó ese mirar en el alma del espía. Perdurará como cualquier objeto sin sentido y se alejará a la deriva, como tantas y tantas cosas que se han perdido y que se seguirán perdiendo en el universo del significado que es el nuestro irremediamente.

...

A continuación, como he anunciado en las páginas introductorias, trataré de sentar los cimientos sobre los que podría trazarse una genealogía de la incertidumbre, tomando como premisa el hecho de que lo incierto –en el tiempo y en el espacio- anudado a una genealogía constituye un deliberado y significativo oxímoron que deja al descubierto cualquier lectura superficial y que sirve para subrayar la existencia de un abismo insalvable entre las expectativas y los logros del lenguaje poético. El contraste existente entre el ideal de la expresión poética –decir la belleza, la quimera o el sueño- y el verdadero y real alcance de las palabras, nos hunde entonces una y otra vez en la *indigencia del conocimiento*¹³⁰. Sin embargo, asumido este fracaso, los que vivimos la escritura -o los que escribimos sobre la escritura de los otros o la vida- no podemos sustraernos de esa voz con la que los poetas que han logrado iluminar, titubeantes, un breve trecho de ese camino que serpentea hacia quién sabe dónde puesto que nos encontramos ante un camino que, huérfano de sentido, nos da cobijo en la soledad y en el desamparo. De este modo, su indeterminación -la de su sentido- es esencial en el ejercicio verdaderamente literario, tal y como veremos en mi propuesta de breve recorrido.

¹³⁰ Utilizo la expresión de Guillermo Carnero procedente del poema “Café rouge” del poemario *Verano inglés* (Guillermo Carnero, *Verano inglés*. Tusquets Editores, Barcelona, 1999. Pág. 49-50).

El camino que me propongo recorrer contempla, entonces, tres episodios que considero ilustrativos de esa lenta gestación del mirar formalista que, *in crescendo*, hace de la interpretación la esencia de la literatura. Cuanto menores son las pretensiones del que escribe -conforme renuncia a la posesión de sus propias palabras-, más literaria y total es la lectura que pende por excelencia de la mirada inteligente del lector.

Así pues, analizaré algunos textos que, seleccionados por una afinidad personal, revelan, a mi parecer, qué de verdad tiene esa intuición central que se ha gestado en mi interior a lo largo de los años y que, por fin, se materializa en estas páginas. Atravesando poéticas y principios apegados con rigor a su tiempo histórico, creo que los textos elegidos ilustran ese camino hacia la desintegración del sentido. Así, este ensayo nace precisamente de la intuición de que lo que nos permite identificar la calidad artística es un valor universal aunque se esconda éste tras el artificioso y testarudo velo estético que determinan los vaivenes de la historia y de la literatura.

A la luz de lo dicho, acotaré mi desarrollo ciñéndome a algunos textos de Leopoldo Alas “Clarín”, de Juan Ramón Jiménez y de Miguel de Unamuno. Todos ellos me parecen fundacionales como germen de esa genealogía de la incertidumbre que es por naturaleza inconmensurable. Debo insistir en el hecho de que me centraré en unas pocas páginas de cada uno de ellos a las que, como ya he dicho, me siento vinculada por una inquietud personal. Veremos un párrafo de Clarín que considero ejemplar de cómo la sugestión emerge y escapa de la tiranía de todo principio poético –el de la imitación, en este caso-, la gestación de un escepticismo metapoético en algunos textos del *Diario*¹³¹ de Juan Ramón y la de otro de índole existencialista que se refleja en algunos pasajes memorables de *Niebla*¹³² de Miguel de Unamuno.

Reitero, nuevamente, que este capítulo podría haberse alargado hasta la infinitud, puesto que, de ser cierto lo dicho –como trato de demostrar en esta investigación-, cabría contemplar aquí un espectro inabarcable de manifestaciones poéticas y literarias. Sin

¹³¹ Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*. Ed. de Antonio Sánchez Barbudo. Editorial Labor, Barcelona, 1970.

¹³² Miguel de Unamuno, *Niebla*. Ed. de Armando F. Zubizarreta. Clásicos Castalia, Madrid, 1995.

embargo, me contentaré, con proponer un punto de partida para unos cimientos de dicha *genealogía* de la incertidumbre.

Iniciemos, pues, nuestro pequeño recorrido, que planea sobre algunas notorias paradojas poéticas que germinan en la más reciente historiografía literaria. Y es que tras las pretendidas poéticas esgrimidas –y traicionadas- por los escritores a lo largo de los siglos se esconde siempre, e irremediablemente, ese universal artístico que escapa una y otra vez de la cárcel de los axiomas y de los principios tal y como la titánica piedra ha ninguneado la tarea de Sísifo desde tiempos inmemoriales.

Leopoldo Alas o el realismo y el romanticismo de la desilusión

Como si de una moneda se tratara, el anverso de la voluntad imitativa –y clásica- del arte, la mimesis, el principio poético realista y/o naturalista que presupone apriorísticamente la existencia de una relación referencial entre significado y significante, posee también un reverso en el que la literatura sobrevive a la tiranía del sentido común y del uso cotidiano del lenguaje.

En el seno de las poéticas *realistas*, entendidas en su marco decimonónico, el principio de la referencialidad se quiebra en el inconsciente de las palabras sin que apenas lo adviertan los lectores. Consideremos, en este sentido, el muy conocido primer párrafo de *La Regenta*¹³³, obra cumbre del realismo en el ámbito hispánico y que, presuntamente, personifica la poética novelística del *espejo de la vida*¹³⁴.

Recordemos, de momento, esa célebre descripción con la que Leopoldo Alas presenta el perezoso y lento latido de la ciudad de Vetusta. En este primer párrafo, Clarín proyecta la ciudad al infinito, mostrando cómo la poesía, las imágenes o el símbolo acercan verdaderamente la novela decimonónica a la *totalidad*, una *totalidad* que nada tiene que ver con el ambicioso espejo de la representación, sino que nace del inestimable ejercicio de la connotación. En este fragmento inicial, la ciudad de Vetusta se presenta a la vez –con ironía- como *heroica* y pasiva (*dormía la siesta*) y también como metáfora cuyo significado abraza el universo de lo impalpable. Una definición tan *exacta* –dada su inexactitud- del objeto literario se convierte en prueba irrefutable de la existencia de una

¹³³ Leopoldo Alas “Clarín” *La Regenta I*. Cátedra, Madrid, 1994, pág. 135.

¹³⁴ Expresión de Juan Oleza en su edición crítica de *La Regenta* de Cátedra. Pág.174.

inconsciente e implícita dignidad en la humilde participación del ser humano (en cada una de sus más ínfimas formas) en el engranaje laberíntico de la naturaleza:

La heroica ciudad dormía la siesta. El viento Sur, caliente y perezoso, empujaba las nubes blanquecinas que se rasgaban al correr hacia el Norte. En las calles no había más ruido que el rumor estridente de los remolinos de polvo, trapos, pajas y papeles que iban de arroyo en arroyo, de acera en acera, de esquina en esquina revolando y persiguiéndose, como mariposas que se buscan y huyen y que el aire envuelve en sus pliegues invisibles. Cual turbas de pilluelos, aquellas migajas de la basura, aquellas sobras de todo se juntaban en un montón, parábanse como dormidas un momento y brincaban de nuevo sobresaltadas, dispersándose, trepando unas por las paredes hasta los cristales temblorosos de los faroles, otras hasta los carteles de papel mal pegado a las esquinas, y había pluma que llegaba a un tercer piso, y arenilla que se incrustaba para días, o para años, en la vidriera de un escaparate, agarrada a un plomo.¹³⁵

El ideal romántico latente en la poética realista se encarna en esas vidas que avanzan como *nubes blanquecinas* (símbolo de la voluntad de una existencia *etérea*, que sin embargo es *física*), empujadas por un viento del sur (por un pasado exacto pero indeterminable a la vez) que *desgarra* sus deseos, su *Norte*, sumiéndolas en un cúmulo de *remolinos de polvo*, entre el *rumor* -porque el *todo* artístico nace de la intuición imprecisa- de la verdadera realidad que pretende reproducir el arte. Como *mariposas*, la perfecta metáfora del azar con que se encadenan de manera inescrutable los acontecimientos -todas las cosas se mueven indescifrablemente en el mundo¹³⁶-, sin que ello excluya la exactitud

¹³⁵ Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta I*. Editorial Cátedra, Madrid, 1994. Pág. 135.

¹³⁶ El llamado *Efecto mariposa* sugiere que si en un lugar, por ejemplo en Japón, aletea una mariposa, en otro lugar muy lejano, por ejemplo Washington, puede ocasionarse un huracán, en una formulación metafórica que acerca la compleja teoría del caos a la comprensión del público. Este lenguaje tan plástico fue usado por el matemático y meteorólogo Edward Norton Lorenz (1917-2008) para explicar el comportamiento caótico de los sistemas inestables, entre los cuales se halla el tiempo meteorológico. Lorenz formuló estos principios en un artículo de 1963, aunque ya lo había dicho en una conferencia pública en forma de pregunta, una pregunta que se ha hecho famosa: *¿El aleteo de una mariposa en Brasil hace aparecer un tornado en Texas?* Como es natural, este planteamiento ha estimulado la imaginación de artística y literaria y el concepto ha aparecido en numerosas películas y novelas, aunque ya en los años 50 (una muestra más, quizá, de que el arte precede a la vida real) el escritor de ciencia-ficción Ray Bradbury publicó un cuento “A Sound of Thunder” (en español, “El ruido de un trueno”) cuyo tema era, precisamente, este mismo asunto, aunque no mencionara la expresión “efecto mariposa”. Se trata de un cuento breve, sencillo y con un final ambiguo. En un futuro cercano la humanidad puede hacer excursiones al pasado mediante una máquina del tiempo y una compañía

de sus movimientos imperceptibles o la exactitud de la historia: un todo, un sucederse enigmático de innumerables *arenillas* que se han pegado, sin saberse hasta cuándo ni para qué, en alguna *vidriera* de algún *escaparate*.

Este pasaje expresa de manera certera la concepción clariniana de una realidad compleja que abraza un sinnúmero hermético de dudas que podemos asociar, por supuesto, con la idea del enigma que protagonizará el mundo posmoderno. Si atendemos a la coherencia de esa abrumadora descripción inicial, advertimos la existencia de espejos cóncavos y convexos que desmarcan la prosa de Leopoldo Alas del canon realista; espejos que se rompen en miríadas debido al pensamiento crítico o al cuchillo que se hunde en la verdad ontológica; espejos a veces ahumados de melancolía y otros que desprenden pura poesía; espejos tintados por la mirada de alguno de los infinitos personajes que recorren la novela creyendo no ser vistos.

De este modo, a pesar de su indiscutible filiación realista decimonónica, Leopoldo Alas Clarín encaja en el paradigma *del romanticismo de la desilusión*¹³⁷ a razón de la estructura compleja de sus grandísimos personajes y del carácter tremendamente sugestivo de su lenguaje. Así, si bien realismo y naturalismo se habían erigido sobre el principio de que *la novela había de ser el espejo de la vida*¹³⁸, e incluso sobre el de que la escritura había de ser equiparable a la investigación científica, la misma naturaleza de lenguaje literario traiciona tales principios. Su gran novela, entonces, se convierte inevitablemente en un fructífero campo en el que germinan un sinfín de símbolos e imágenes sugerentes cargadas de sentido. Y es que cualquier poética por muy *realista* que sea, se erige sobre el

ofrece la posibilidad a los turistas de viajar a miles de millones de años al pasado para cazar un dinosaurio. Los técnicos se han preocupado de establecer que la muerte de ese animal no afectara a la evolución de la vida en el tiempo futuro. Los clientes que van de caza al llegar al sitio indicado pueden recorrer únicamente un sendero metálico colocado por la compañía ya que cualquier pisada indebida fuera del mismo produciría un cataclismo, un accidente irreparable en el camino de la evolución. El lector lee con estupefacción cómo un hombre patoso y lerdo se sale del sendero. Al regresar al tiempo actual, los pasajeros, y con ellos el lector, empiezan a notar unos muy inquietantes cambios en el mundo. Como nota humorística, el cartel donde se anuncia la compañía está escrito “ahora” con faltas de ortografía, una prueba de a qué nivel ínfimo ha caído la educación, por culpa de ese energúmeno que pisó en falso. (Ray Bradbury: *Las doradas manzanas del sol*. Booket, Barcelona 2006. “El ruido de un trueno” ocupa las páginas 120-138).

¹³⁷ La expresión *el romanticismo de la desilusión*, acuñada por el clarinista Gonzalo Sobejano, en *Clarín en su obra ejemplar* (Castalia, Madrid, 1985), se encuentra en la edición crítica de *La Regenta* antes citada a cargo de Juan Oleza publicada por la editorial Cátedra.

¹³⁸ Oleza en Alas Clarín, *La Regenta I*. Op. cit., p. 174.

principio de que lo que convierte una obra de arte en algo eterno e indestructible es la necesidad de la interpretación. En este sentido, la obra de Clarín traza el inicio de una genealogía de la incertidumbre, entendida como reducto y fin del ejercicio literario.

La Regenta, representación de un mundo *infinito* de caracteres y situaciones, usa al personaje de Ana Ozores como eje vertebrador, temática y estructuralmente, situado de forma simétrica enfrente del ambiguo y complejo personaje de Fermín de Pas. Sus respectivos conflictos se entrecruzan dolorosamente y se responsabilizan de la trama novelesca¹³⁹. Ambos desarrollan un conflicto de escisión interior íntima y protagonizan un doloroso enfrentamiento de índole romántica ante el mundo que les rodea. En la ficción, representan un desmoronamiento análogo al que supone la crisis ontológica con que culminará el siglo XIX y que se materializará también en la pérdida del sentido literario, que navegará a la deriva en las manos de incontables lectores sin nombre. En lo más profundo de su ser tiene lugar una lucha verdaderamente significativa: pegadas al tiempo de la historia, sus conciencias zarpan desde una supuesta integridad (erguida sobre convencionalismos de diversa índole) hacia su más desoladora desintegración: hacia *la disolución del yo*, [hacia] *su desmoronamiento*, [hacia] *la sensación de inestabilidad*,

¹³⁹ Consideremos un instante la valiosa construcción paralela de ambos personajes, como los *hermanos del alma* que habrán de renunciar a su condición de soñadores ante la fuerza ninguneante y despersonalizadora de la vida vetustense. Veamos, ilustrativamente cómo el uso simbólico de los elementos le otorga a la novela un significado que se arraiga en algún lugar más allá de las palabras. Cierta noche, en la que ambos personajes, alejados el uno del otro por la costumbre fosilizante de sus vidas, contemplan simultáneamente las *estrellas* -gran símbolo que ilustra la compañía que *hermana* a los dos personajes (y que, además, contrasta con la soledad perseverante de la *luna*, que constituye la única visión que en la noche del Vivero compartirán Ana y Álvaro). En un momento, esa noche, la torre de la catedral de Vetusta, personificada, rompe el silencio con tres elocuentes campanadas: *la noche corría a todo correr. La torre de la catedral, que espía a los interlocutores de la glorieta desde lejos, entre la niebla que empezaba a subir por aquel lado, dejó oír tres campanadas como un aviso* (Alas Clarín, *La Regenta I*, Op. cit., p. 135). En otro pasaje, tras la sugerente descripción atmosférica que metaforiza el miedo de Ana al advenimiento de la vejez sin haber sido nunca antes amada -y que une espiritualidad y sexualidad (*encajes de piedra*)-, anuncia premonitoriamente el no ser más de Fermín que *otra apariencia, otra sombra vetustense [u] otra realidad vulgar: la torre de la catedral, que a la luz de la clara noche se destacaba con su espiritual contorno, transparentando el cielo con sus encajes de piedra, rodeada de estrellas [la compañía...], como la Virgen en los cuadros [feminización significativa de Fermín...], en la oscuridad ya no fue más que un fantasma puntiagudo; más sombra en la sombra* (Ibid., p. 461). El personaje del Magistral, como el de Ana, es, al fin, un ser psicológicamente definido y verosímil. Sin embargo, lo que le convierte en espejo de un ser humano (al que el lector *ha conocido*) es, paradójicamente, su indefinición (sus contradicciones, sus desdoblamientos, sus máscaras y sus arrebatos), todo lo que Clarín no nos dice, sino que nos insinúa, lo que sugiere a través los símbolos que habitan la novela y de una apreciación sinestésica del mundo que lo dibuja o difumina a cada página. Lo que hace reales a sus personajes es entonces su *infinitud*.

*infirmeza, inconsistencia, [hacia] la ruptura de la unidad interior y [hacia] la atomización de la sensibilidad*¹⁴⁰. Clarín convierte este conflicto, paradigma del sufrimiento romántico¹⁴¹, en protagonista de una novela total, cuya representación como *ficción*

¹⁴⁰ Oleza en Alas Clarín, *La Regenta I*. Op. cit., p.174. Leamos un fragmento de la novela en el que la protagonista Ana Ozores se muestra como reflejo de esa descomposición ontológica que será característica del fin de siglo. Ana Ozores representa de forma paradigmática la disolución del yo –que se produce paralelamente a la disolución del sentido-. El conflicto que plantea la novela clariniana se desencadena con la interrogación en el seno de la conciencia de los personajes (tras la constatación de que existe una insalvable oposición entre lo interior y lo exterior). Además, el contenido del personaje es fruto de una sedimentación de tiempo que es índice de un gran respeto por su historicidad. Ana Ozores, prototipo de heroína romántica, manifiesta entonces a su *confesor del alma* en cierta ocasión: *a veces se me figura que soy por dentro un montón de arena que se desmorona... no sé cómo explicarlo... Siento grietas en la vida...me divido dentro de mí... me achico, me anulo...* (Alas Clarín, *La Regenta II*. Op. cit., p. 171).

¹⁴¹ Recordemos la concepción que de lo romántico defiende el pensador Isaiah Berlin y que tantas veces nos ha servido para apuntalar las contradicciones más hondas de la naturaleza humana: “El romanticismo es lo primitivo, lo carente de instrucción, lo joven. Es el sentido de la vida exuberante del hombre en su estado natural, pero también es la palidez, fiebre, enfermedad, decadencia, la *maladie su siècle*, La Bella Dame Sans Merci, la danza de la muerte y la muerte misma. Es la cúpula de vidrio multicolor de un Shelley, aunque también su blancura radiante de eternidad. Es la confusa riqueza y exuberancia de la vida, *Fülle des Lebens*, la multiplicidad inagotable, la turbulencia, la violencia, el conflicto, el caos, pero también es la paz, la unidad con el gran “yo” de la existencia, la armonía con el orden natural, la música de esferas, la disolución en el eterno espíritu absoluto. Es lo extraño, lo exótico, lo grotesco, lo misterioso y sobrenatural, es ruinas, claro de luna, castillos encantados, cuernos de caza, duendes, gigantes, grifos, la caída de agua, el viejo molino de Floss, la oscuridad y sus poderes, los fantasmas, los vampiros, el terror anónimo, lo irracional, lo inexpresable. También es lo familiar, el sentimiento de pertenencia a una única tradición, el gozo por el aspecto alegre de la naturaleza cotidiana, por los paisajes y sonidos costumbristas de un pueblo rural, simple y satisfecho, por la sana y feliz sabiduría de aquellos hijos de la tierra de mejillas rosadas. Es lo antiguo, lo histórico, las catedrales góticas, los velos de la antigüedad, las raíces profundas y el antiguo orden con sus calidades no analizables, con sus lealtades profundas, aunque inexpresables; es lo impalpable, lo imponderable. Es también la búsqueda de lo novedoso, del cambio revolucionario, el interés en el presente fugaz, el deseo de vivir el momento, el rechazo del conocimiento pasado y futuro, el idilio pastoral de una inocencia feliz, el gozo en el instante pasajero, en la ausencia de limitación temporal. Es nostalgia, ensueño, sueños embriagadores, melancolía dulce o amarga; es la soledad, los sufrimientos del exilio, la sensación de alienación, un andar errante en lugares remotos, especialmente en el Oriente, y en tiempos remotos, especialmente en el medioevo. Pero consiste también en la feliz cooperación en algún esfuerzo común y creativo, es la sensación de formar parte de una Iglesia, de una clase, de un partido, de una tradición, de una jerarquía simétrica y abarcadora, de caballeros y dependientes, de rangos eclesiásticos, de lazos sociales orgánicos, de una unidad mística, de una única fe, de una religión, de una misma sangre, de *la terre et les morts* –como ha dicho Barrès-, de la gran sociedad de los muertos, los vivos y los aún no nacidos. Es el torismo de Scott, de Southey y de Wordsworth, y también el radicalismo de Shelley, de Büchner y de Stendhal. Es el medievalismo estético de Chateaubriand, y también la abominación por el medioevo de Michelet. Es el culto a la autoridad de Carlyle y el odio a la autoridad de Victor Hugo. Es el extremo misticismo de la naturaleza, y también el extremo esteticista antinaturalista. Es energía, fuerza, voluntad, vida, *étalage du moi*; y también es tortura de sí, autoaniquilación, suicidio. Es lo primitivo, lo no sofisticado, el seno de la naturaleza, las verdes praderas, los cerros, los arroyos murmurantes y el infinito cielo azul. Y a la vez no deja de ser el dandismo, el deseo de vestirse de etiqueta, los chalecos color carmín, las pelucas verdes, el cabello azul, que los seguidores de gente como Gérard de Nerval llevaron durante cierta época en París. Es la langosta que paseó Nerval atada a una fina cuerda por las calles parisinas. Es el exhibicionismo

verdadera es extremadamente compleja: en la dimensión extensiva, la que supone la configuración del mundo social vetustense en sus relaciones de simultaneidad, y en la dimensión intensiva, la que exhibe una compleja configuración de la interioridad de los personajes. Mientras que la poética naturalista atendía con mayor interés la dimensión sincrónica de la novela en la descripción y el cuadro costumbrista, Clarín puso énfasis en la individualización y en la profundidad de los personajes y, así, excavó en los sedimentos de la conciencia. Los límites de este mundo total vetustense son infinitamente abiertos: Clarín logra la creación de un mundo abarcador definido por la *inconclusión* en todos sus sentidos. La configuración de Vetusta, en la que interaccionan ambos personajes, es tremendamente compleja. Su vasta dimensión humana, espacial y temporal hacen de la provinciana ciudad de Vetusta el tercer personaje protagonista de *La Regenta*.

El principio mimético de la objetivación de la realidad en el arte decimonónico supone la voluntad de dramatización del relato, el uso de determinadas formas narrativas impersonalizadoras, el interés por la sustancia histórica contemporánea como materia de consideración y la aspiración a la verosimilitud en la caracterización de los personajes, de los espacios y en el tratamiento temporal. Como es natural, este principio esencial imitativo en la poética realista adquiere distintos matices a lo largo de las convencionales etapas establecidas por la historiografía literaria¹⁴², pero siempre se impone como método

descabellado, la excentricidad, la lucha de Hernani, el *ennui*, el *taedium vitae*, es la muerte de Sardanápalo, ya sea pintada por Delacroix o recreada por Berlioz o por Byron. Es el estertor de los grandes imperios, las guerras, la destrucción y el derrumbe de diferentes mundos. Es el héroe romántico –el rebelde, *l'homme fatal*, el alma maldita, los Corsario, los Manfredo, los Giaour, los Lara, los Caín, toda la población de los poemas heroicos de Byron-. Es Melmoth, es Jean Sbogar, todos los descastados y los Ismael, así como también los cortesanos de buen corazón y los convictos de alma noble de la ficción decimonónica. Es el beber de un cráneo humano; es Berlioz cuando proclamó su deseo de escalar el Vesubio para comunicarse con un alma semejante. Es los rebeldes satánicos, la ironía cínica, la risa diabólica, los héroes oscuros; y también la visión de Dios y de sus ángeles que tiene Blake, la gran sociedad cristiana, el orden eterno y “los cielos estrellados incapaces de expresar plenamente el carácter infinito y eterno del alma cristiana”. Es –en breve- unidad y multiplicidad. Consiste en la fidelidad a lo particular que se da en las pinturas sobre la naturaleza, por ejemplo, y también la vaguedad misteriosa e inconclusa del esbozo. Es la belleza y la fealdad. El arte por el arte mismo, y el arte como instrumento de salvación social. Es fuerza y debilidad, individualismo y colectivismo, pureza y corrupción, revolución y reacción, paz y guerra, amor por la vida y amor por la muerte”. (Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*. Taurus, Madrid, 2000. Págs. 36-38).

¹⁴² Los respectivos ejes centrales (según manifiesta Oleza, en *La novela del siglo XIX*) sobre los que giran las variantes poéticas realistas son: el de la abstracción en la etapa de la *novela de tesis* (1870-1880), el de la materialidad en la de la *novela naturalista* (1880-1890), el de la interioridad en la de la *novela psicológica* (1890-1900) y el de la trascendencia, ya bajo el membrete de *noventayocho* o *fin de siglo*, en la *novela*

el hecho de que la sugerencia se erige en centro del quehacer literario. A ella se une la progresiva intensificación del componente antipositivista o espiritualista. Leopoldo Alas personaliza la perfecta representación de una visión ecléctica, capaz de unificar historicismo y trascendentalismo a través del hilo conductor que significan los personajes y su mundo interior, en el que reside la ambigüedad y donde nace el desajuste entre deseo y realidad. En Clarín, palpita la incertidumbre.

La poética clariniana se sitúa así en la encrucijada entre el realismo y el esteticismo decadente, y así se expresa Clarín en la parte IV de su artículo *Del naturalismo*. El arte, dice, es

la verdad, tal como es, el conocimiento profundo, seguro y exacto de la realidad; pero no el conocimiento, el que da la ciencia, sino la compenetración de la verdad por los medios de conseguirlo que tiene la contemplación estética en el arte. La representación estética lleva al espíritu el reflejo de la realidad expresando lo que el entendimiento no puede comunicar, haciendo no sólo conocerla, sino sentirla, amarla y casi entrar en ella, o que ella entre en nosotros. Y esto por la visión de lo real en lo individual en su totalidad, en la plenitud de realidad contemplada que da el arte.¹⁴³

Clarín amplía y profundiza su visión de la realidad, convierte en interrogación la distancia entre lo subjetivo y lo objetivo, entre lo interior y lo exterior, se entrega a este enfrentamiento dialéctico, aceptando la existencia de una naturaleza dual que convierte en utópico cualquier acercamiento objetivo a la realidad. Su dualismo, no excluyente¹⁴⁴, supone la aceptación de la ambigüedad y la asunción de que existe un imperativo estético y hermenéutico que sitúa la búsqueda de la verdad en la armonía (sea o no equidistante). Esta decisión clariniana revela, además, que el componente idealista invade toda aspiración a la

espiritualista que ya ha trascendido la *finalidad* imitativa del arte (Juan Oleza, *La novela del siglo XIX*. Laia, Barcelona, 1984.)

¹⁴³ Leopoldo Alas "Clarín", *Teoría y crítica de la novela española*. Ed. de Sergio Beser. Editorial Laia, 1972. Pág. 127.

¹⁴⁴ En el artículo "Clarín: las contradicciones de un realismo extremo", Juan Oleza explica muy bien este dualismo del que hablamos. Puede consultarse en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com>. Baquero Goyanes aplicó este principio a toda la narrativa clariniana.

totalidad, a pesar de que la poética novelesca realista se declare, paradójicamente, como expresión *exacta* de la realidad.

En la novela psicológica, aunque quizá no tan notablemente como en la novela denominada *espiritualista*¹⁴⁵, todos sus componentes se desdobl原因 sugestivamente y participan de múltiples naturalezas: los objetos cobran vida; su misterio, sujeto a la vaguedad de la interpretación, representa la constatación de que existe en las cosas una cara oculta erigida con tal contundencia, que el positivismo actúa como *dicen que hace el avestruz ante el peligro, esconder la cabeza...*¹⁴⁶. En este sentido, la realidad trasciende todas las manifestaciones concretas, observables, y se extiende –intensivamente- hacia lo profundo:

Para Leopoldo Alas, lo real es un todo en el cual lo cognoscible es la emergencia de una realidad profunda y misteriosa que escapa a la razón, pero cuya presencia se impone. *La ciencia es buena* [...] pero está obligada a aislar su objeto, a dividir y parcelar la realidad, la cual no puede aprehender en su totalidad. Por eso, el arte, que por una parte pone en juego todas las facultades del sujeto y por otra puede abrazar el objeto en su totalidad, es un medio irremplazable de conocimiento.¹⁴⁷

El reconocimiento de este desdoblamiento del significado verdadero de las cosas, sin embargo, no entra en contradicción con el criterio de imitación esencial que postula el realismo naturalista: la imitación es un medio, no un fin. Si la realidad, en su dimensión profunda, es múltiple y ambigua, también lo ha de ser necesariamente su representación artística, constituyéndose, de este modo, en un camino hacia la incertidumbre. En mi opinión, una representación que integre formalmente la contradicción y la ambivalencia de las cosas se acerca con mayor exactitud a su fin literario. Por esa razón, Clarín se desmarca del positivismo más simplificador (por el que sólo es real *lo que se ve*), e introduce en su

¹⁴⁵ La idea de la novela *espiritualista* en el contexto decimonónico nació a la luz de la impresión que *Crimen y Castigo* de Dostoievsky causó en Emilia Pardo Bazán, quien reivindicó la importancia de centrar la atención en el mundo interior de los personajes y en los valores morales que se encarnan en ellos.

¹⁴⁶Yvan Lissorges, *El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas, Clarín*. Grupo Editorial Asturiano, Oviedo, 1996. Pág. 200.

¹⁴⁷ Ibid., p. 200.

obra un sentido espiritual del misterio en el problema del conocimiento, concebido en esencia como una indagación sin fin. Así como afirma Lissorgues:

La realidad para Clarín, no se limita al espacio y al tiempo que el hombre ve y vive durante su existencia; el misterio existente en el corazón del complejo existencial es también una realidad, igual que la aspiración de lo absoluto que resulta de ello. Esta concepción sincrética de lo real, en el sentido que posee en el siglo XIX la palabra de aprehensión global y más o menos confusa de un todo, explica la búsqueda espiritual de Leopoldo Alas.¹⁴⁸

Esta apertura de la realidad se corresponde a la apertura del significado artístico que aquí nos ocupa: la idea de que la interpretación, ambigua e infinita, es la esencia del ejercicio literario. En la evolución de la poética realista es notable el proceso intensificación del poder sugestivo de la novela. Esta indeterminación del sentido -a la vez inmarcesible- fundamenta una concepción universalista del arte que admite la participación en el hecho literario de una infinidad de lectores potenciales a lo largo del tiempo. La historicidad de la obra de arte es innegable (el buen lector sabe cómo retrotraerse en el tiempo), pero el hecho de que la novela se abra a la interpretación es lo que permite su pervivencia misma como objeto artístico, convertida a la vez en obra de su tiempo y en obra de validez intemporal.

En *La Regenta*, las descripciones espaciales acaban siendo una parte decisiva en el dibujo de la caracterización más honda de los personajes. Contentémonos, por ahora, con señalar la relevancia de ciertos objetos portadores de un significado indeterminado, pero que guían la interpretación literaria. Se trata de ciertos símbolos encarnados en objetos concretos que reaparecen una y otra vez, recurrentemente apegados a los personajes, hasta el punto en que se identifican con ellos: con sus frustraciones, sus debilidades, sus ideales... *La Regenta* es incomprendible sin la simbología que abre la novela a un sentido total: los *sapos*, la *piel de tigre*, la *torre de la catedral*, el *fango*, la *levita*, el *puro a medio fumar*, la *luna*, los *camino enfangados*, el *manteo* de cierto personaje, y un largo etcétera de elementos similares.

¹⁴⁸ Lissorgues, Op. cit., pp. 200-201.

En la construcción de los dos *mundos* polarizados enfrentados en la novela, el de la realidad y el del sueño romántico, contribuyen claramente dos grupos de elementos simbólicos de connotaciones contrapuestas, reconocidos ampliamente por la crítica literaria y que son índice de la apertura del significado hacia los confines de la incertidumbre. Así, Clarín representará la realidad prosaica mediante signos negativos: *lo viscoso* (*sapos, murciélagos* merodeantes...) que atrapa a los seres, *lo frío* del sentimiento inauténtico y de la hipocresía, *lo oscuro* del desconocimiento, de la desorientación, las *sombras* de la apariencia y lo superficial, el *barro* bíblico del que nació la naturaleza humana, las *lluvias* que expresan la monotonía de lo cotidiano... En cambio, el deseo y el mundo del ensueño romántico aparecerá representado por signos positivos: la *luz* de la creencia en un camino o en un horizonte final, el *cielo azul* de lo que siendo inalcanzable parece algo palpable, la *claridad* de la fe en la certeza y la firmeza del yo y de las cosas, *lo celeste* como signo de lo inmaterial y del desapego del alma de lo terrenal, la *música* de lo inefable o *lo diáfano*.

En definitiva, Leopoldo Alas sabe muy bien que la magia de las palabras reside precisamente en su poder evocador. Así, en su obra maestra, el símbolo se dibuja como centro paradigmático del quehacer literario y se pone al servicio, siempre, de la sugestión y de la indefinición. Su novela es *total* en la medida en que se desmarca de la realidad que es objeto de la mimesis creadora y de su tiempo.

Juan Ramón o la duda metapoética

Dirijamos nuestra mirada ahora al mundo hispánico finisecular. Centrémonos en dos autores cuya obra subraya la existencia de dicha continuidad entre incertidumbre y quehacer literario. Pese a la convencional y discutible línea divisoria que se establece entre *modernismo* y *noventayocho*¹⁴⁹, Juan Ramón Jiménez y Miguel de Unamuno pertenecen a una misma generación poética. Así, más allá de los argumentos a favor y en contra de dicha sistematización historiográfica, mi investigación se centra en textos concretos de estos autores que los revelan como fascinantes escritores del culto literario de la duda. Juan Ramón o la duda metapoética; Miguel de Unamuno o la duda existencial. Ambos proyectan en su obra una similar mirada escéptica, más allá de las etiquetas generacionales, ya sea sobre el problema estético, ya sea sobre el problema filosófico.

Juan Ramón Jiménez *desnudó*¹⁵⁰ su poesía de impurezas tras un largo proceso de reflexión exigente y una práctica perseverante de inusitada profundidad que le fue acercando progresivamente a esa *pureza poética*, al poema puro como forma ideada que dibuja el infinito.

El centro de la obra de Juan Ramón, en donde se engendra el reconocimiento de la duda como motor de la empresa poética, es *Diario de un poeta recién casado*¹⁵¹, punto de inflexión en su trayectoria poética y vital. En principio, al titularlo *diario*, parece como si

¹⁴⁹ Distinción que planteó claramente Guillermo Díaz-Plaja en su *Modernismo frente a Noventayocho*. Austral, Madrid, 1979.

¹⁵⁰ En el fragmento de *Eternidades* que empieza con estos versos “¡Intelijencia, dame / el nombre exacto de las cosas”.

¹⁵¹ Juan Ramón Jiménez. *Diario de un poeta recién casado*. Ed. de Antonio Sánchez Barbudo. Cátedra, Madrid, 1998.

el autor invitase a una lectura atenta a la íntima correspondencia entre vida y arte, creador y creación. Sin embargo, en su búsqueda obsesiva de la pureza, el poeta se distancia de cualquier tópico romántico y construye su poemario sobre la tensión y el equilibrio entre la explosión emocional y el valor intelectual. El sinfín de preocupaciones recurrentes juanramonianas, como las relaciones entre creador y creación, entre palabra y mundo, o entre el todo y la nada, tienen su origen y alcanzan un sentido pleno en su incansable búsqueda metapoética y en su convencimiento de la insuficiencia de la palabra. El norte magnético que orienta el recorrido poético de Juan Ramón señala la búsqueda continua de la inasible *plenitud*, de *lo infinito*, de *lo eterno*; su *Obra* ansía la *totalidad* del hombre, apela a la *inmensa minoría* y recrea el sucederse de las *estaciones* hacia el encuentro de Dios, la *estación total*.

Como dijo lúcidamente Juan Ramón, [su] *mejor obra es [su] constante arrepentimiento de [su] obra*. Y es que estas palabras contienen la esencia del proyecto juanramoniano: una continua interrogación sobre el propio universo poético, patente en el constante hacer y rehacer de la *creación* que crece y se reescribe junto a su *creador*, sucesivas reediciones, correcciones y alteraciones de una obra escrita por una mente obsesiva, perfeccionista y autocrítica que busca la verdad esencial y eterna en la *unidad* y que, al fin, asume que la *totalidad* es una abstracción de la *nada*.

Diario de un poeta recién casado culmina de este modo las tentativas presentes en *Sonetos espirituales* y en *Estío*¹⁵², de encontrar lo esencial en la *desnudez poética*. Su afán de depuración estética y su voluntad de universalización del sentido comparten una misma concepción contingente de la verdad: una verdad *honda* que “ata por dentro lo diverso en un racimo de armonía sin fin y de reinternación permanente”¹⁵³. La búsqueda de la eternidad, la forma que une la superficie cambiante del tiempo, *lo sustancial*, los instantes vividos por el *alma de viajero*, qué significa el hombre: Juan Ramón se enfrenta a estos enigmas bergsonianos con la *poesía desnuda*, que ya no quiere ser sólo una impresión o una verdad interior:

¹⁵² Buena parte de los poemas de *Sonetos espirituales* y *Estío*, aparecen en *Leyenda (1896-1956)*, Visor, Madrid, 2006. Pág. 521-572 y ahora titulados “Sonetos interiores” y “Verano verde y oro”.

¹⁵³ Juan Ramón, *Diario*. Op. cit., p. 61.

Es como un viaje hacia lo desconocido en busca de algo: la *cosa en sí* o la realidad interna, que se puede presentir, pero que nunca se puede descubrir... el intento de registrar las veloces reacciones de un sujeto que realiza contactos progresivos con un objeto... una nueva fórmula basada en el intento, no de describir, sino de sugerir...¹⁵⁴

José Carlos Mainer considera que el *Diario* es un “asedio a la realidad de la realidad que lleva al poeta [...] a la voluntad de acuñar en una forma intelectual su experiencia íntima de la realidad”.¹⁵⁵ La búsqueda juanramoniana de lo inefable adopta inicialmente una expresión simbolista o parnasiana (heredera de Verlaine y Darío) puesta al servicio de la proyección del yo: el estado eternamente doliente del alma del poeta se manifiesta en los objetos y en la naturaleza (la realidad interior se exterioriza como una verdad emocional). La palabra, sin embargo, huye (como la forma que persigue el yo poético de Darío en el famoso soneto metapoético “*Yo persigo una forma...*”¹⁵⁶) y se sumerge en evocaciones vagas, lejanas y melancólicas, en mundos de sensaciones sinestésicas, de colores diluidos, de llantos y de tristezas acariciadas por una música lánguida y silencio. Este primer acercamiento a la percepción juanramoniana de la belleza a través de la exhibición del yo, que tiñe el mundo circundante, no consigue dar con el nombre exacto de los estados del alma. La angustia por la temporalidad humana, por ejemplo, solo suscita vagos interrogantes que no encuentran respuesta:

[...] ¿Es mío
este andar? ¿tiene esta voz,
que ahora suena en mí, los ritmos
de la voz que yo tenía?
¿Soy yo o soy el mendigo
que rondaba mi jardín,
al caer la tarde?...

Miro
en torno... Hay nubes y viento...
El jardín está sombrío...
...Y voy y vengo... ¿Es que yo

¹⁵⁴ Juan Ramón, *Diario*. Op. cit., p. 47.

¹⁵⁵ José Carlos Mainer, *La Edad de Plata. Ediciones Cátedra, Madrid, 1999*. Pág. 201.

¹⁵⁶ Rubén Darío, *Páginas escogidas*. Cátedra, Madrid 1993. Pág. 86.

no me había ya dormido? ¹⁵⁷

Este fragmento de *Jardines lejanos*, tan unamuniano si se me permite, conecta con las grandes preocupaciones existenciales del mundo finisecular: el problema de la identidad, la cuestión ontológica suplantada por el sentido de la fragmentación en términos fenomenológicos, la paradójica asunción de que las palabras son insuficientes para explicar la verdad interior en su totalidad y que *la nada* es el verdadero objeto y fin del conocimiento. Reformulado en palabras de Carmen Conde:

En una época en que *las cosas se hacen añicos; el centro no puede resistir* [Yeats], la empresa angustiada de inmortalizar el momento fugaz, el ahora y aquí, fue la tarea no sólo de Juan Ramón Jiménez, sino de la mayoría de los hipersensitivos poetas y estetas de entonces. La única solución disponible, la única esperanza de *derrotar* al Tiempo, residía para muchos como Juan Ramón en saber utilizar el poder de la Palabra y en saber plasmarlo en la Obra. La lucha hacia la expresión poética perfecta era, pues, de suprema importancia¹⁵⁸.

La paradoja juanramoniana se revela: el *exceso* lleva a la *nada*, a la destrucción del significado poético. La totalidad como sustancia es inabarcable y por ello indecible. Hay que despojar al poema de materiales superfluos, de la sustancia de la experiencia e intelectualizar el sentimiento para así abarcar la Belleza como totalidad. Juan Ramón recupera el poder sugestivo de la palabra para descubrir después la *desnudez poética* como único medio universalizador, esencializador de la *emoción intelectual*, que adquiere entonces un valor formal y contingente. La sensación, al fin, cede el protagonismo al intelecto.

En *Diario de un poeta recién casado*, la poesía juanramoniana se hace definitivamente desnudez expresiva, anticipando la pureza del veintisiete y, en lo referente a su concepción del ser, absorbiendo signos claramente orteguianos: el ser como *esponja* de la otredad, del universo:

¹⁵⁷ Juan Ramón Jiménez, *Segunda antología poética*. Ed. de Jorge Urrutia. Espasa Calpe, Madrid, 1995. Pág. 98.

¹⁵⁸ Carmen Conde, "Desde Juan Ramón Jiménez" en V.V.A.A., *Cuadernos Hispanoamericanos*, octubre-diciembre 1981, nº376-378, Madrid. Pág. 538.

Rico fruto recóndito, contengo
lo grande elemental en mí (la tierra
el fuego, el agua, el aire) el infinito.¹⁵⁹

Estos versos de eco guilleniano proceden de “El otoñado” y ponen al descubierto la apertura del yo poético al exterior, la otredad como principio fundamental de la ansiada plenitud y cómo lo ajeno centra y delimita las cosas y los seres. Asimismo, en “Amanecer”, dentro del *Diario*, el yo se funde con la otredad en un sentimiento de vacío (o de ser contingente ante las cosas) y de estar siempre naciendo, a cada momento:

Parece que la aurora me da a luz,
que estoy ahora naciendo,
delicado, ignorante, temeroso
como un niño.

Un momento volvemos a lo otro
-vuelvo a lo otro-, al sueño, al no nacer -¡qué lejos!-
y tornamos -y torno- a esto,
solos -solo...-¹⁶⁰

Abramos ahora un paréntesis necesario. La polémica definición de pureza poética entre la concepción mística e intuitiva de Henry Brémond¹⁶¹ y la estructural de Paul

¹⁵⁹ Juan Ramón Jiménez, *La estación total con las canciones de la nueva luz (1923-1936)*. Ed. de Vicente Valero. Tusquets, Barcelona, 1994. Pág.25.

¹⁶⁰ Juan Ramón, *Diario*. Op. cit., pp. 77-78.

¹⁶¹ Henri Bremond (1865-1933) fue un representante del espiritualismo católico francés y se interesó por el concepto tan moderno entonces de la “poesía pura”. El 24 de octubre de 1925 en una sesión pública conjunta de las cinco Academias del Instituto Francés, Bremond leyó una intervención que causó gran revuelo y muchas réplicas posteriores. En el texto, que se incluyó después en el libro *La poesía pura* (Argos, Buenos Aires, 1947), sostiene que el poeta previamente al acto de escribir se halla en un estado anímico mágico y casi místico de carácter más bien irracional y, desde luego, indescifrable por la inteligencia. Es un estado de pureza, como tener un aura. “Desde un concepto de religiosidad muy próximo a la noche oscura del alma de la mística, Bremond establece analogías entre la gracia y la inspiración divinas, entre la vivencia íntima de la religiosidad y el fenómeno poético” (Carnero, *Las armas abisinias*. Op. cit., p. 201). Todo ello parece semejante a lo que pensaban algunos románticos.

Valery¹⁶², con las que pueden identificarse fácilmente Juan Ramón (el maestro de la pureza de la idea, de la inspiración) y los poetas del 27 (emblemáticos de la pureza como fabricación) de forma respectiva, tiene su origen en un doble enfoque en el análisis del proceso de creación poética: por un lado, el que se desplaza de la idea (de la emoción que se intelectualiza, del sentimiento convertido en pensamiento intuitivo) a la forma (a la palabra) y, por otro lado, el que procede inversamente de la forma estética al fondo, un significado poético que es cada vez más abierto. Cuando Juan José Lanz caracteriza el neosimbolismo carneriano lo alinea con “la poesía pura al estilo de Mallarmé y Valéry” y señala que ese camino neosimbolista tuvo que recorrerlo en solitario: “Si bien el rechazo de la “poesía de combate” fue un camino que Carnero recorrió junto a sus compañeros de generación, el distanciamiento radical del surrealismo y de la poesía del absurdo fue una andadura que tuvo que emprender, en cierto modo, en solitario, al menos en los primeros momentos.”¹⁶³ En capítulos centrales de esta tesis, examinaremos cómo ciertos aspectos del surrealismo y, sobre todo, del simbolismo se concilian en la obra de Guillermo Carnero.

Sin embargo, hay que hacer dos reflexiones al respecto. La primera es la de que lo que más nos importa de Juan Ramón en relación al asunto de la pureza es su camino andado a través de la *desnudez* poética. Cuando Guillermo Carnero atiende el controvertido concepto de la pureza poética en “Luis Cernuda y el purismo poético: *Perfil del aire*” parte de que para definir la poesía pura hemos de recorrer a una *sustracción* que [carece] *de sentido si no [la] proyectamos sobre el fantasma que [pretende] mutilar*. El

¹⁶² Para el poeta Paul Valery (1871- 1945) la cuestión es muy distinta. No cree en la inspiración y la poesía exige una reflexión constante y las ideas puras y absolutas exigen ser fijadas en frases, palabras y sílabas. Valery veía la palabra como equivalente a un color o a una nota musical. En su obra *La joven Parca*, de 1917, defiende un arte poético disciplinado despojado de toda emoción fácil y desordenada; frente al uso del verso libre propone un verso disciplinado y una rima compleja. Valery se convirtió en el teórico fundador y primer practicante de la poesía pura. Guillermo Carnero nos remite a la intelectualización y al ensordecimiento de la retórica al referirse a la idea que de la poesía tenía Valery y señala su analogía con el más frío de los lenguajes: el de la matemática. Con dicho propósito, cita a Valery en el prólogo a *Connaissance de la déesse* de Lucien Fabre de 1920 –“Atravesamos la idea de la perfección como la mano puede atravesar la llama sin quemarse; pero la llama es inhabitable”- y luego en el discurso que en 1934 pronuncia con motivo de la muerte de Bremond: con las palabras “poesía pura”, dice, “no pretendí más que señalar la tendencia hacia un absoluto artístico, una frontera inalcanzable por medio del lenguaje, pero que, como concepto y como deseo, es esencial a toda empresa poética” (Carnero, *Las armas abisinias*. Op. cit., p. 203).

¹⁶³ Juan José Lanz, *La musa metafísica*. Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2016. Pág. 26-28.

purismo nace de la negación, entonces, como muy bien explica Carnero: de “un ángel caído y estrafalariamente adornado de vicios retóricos, como el Júpiter de Gustave Moreau; cargado de las baratijas del Romanticismo, el Realismo, el Naturalismo, el Parnaso y el Modernismo. Para volver a encontrar al ángel de la poesía es preciso desnudar al fantasma de la tradición decimonónica, aspiración que formuló Juan Ramón Jiménez en versos de todos conocidos.”¹⁶⁴ La segunda tiene que ver con el hecho de que dicha polémica atiende el proceso de la creación poética y no el poema tal y como Jorge Guillén observa al referirse a Brémond en su famosa *Carta a Fernando Vela*:

Brémond habla de la poesía en el poeta, de un *estado poético*, y eso ya es mala señal. No, no. No hay más poesía que la realizada en el poema, —y de ningún modo puede oponerse al poema un «estado» inefable que se corrompe al realizarse, y que por milagro atraviesa el cuerpo poemático: lo que el buen abate llama confusamente «ritmos, imágenes, ideas, etcétera». Poesía pura es matemática y es química —y nada más, en el buen sentido de esa expresión lanzada por Veléry, que han hecho suya algunos jóvenes, matemáticos o químicos, entendiéndola de modo muy diferente— pero siempre dentro de esa dirección inicial y fundamental.¹⁶⁵

Para Guillén, según muy bien nos explica Guillermo Carnero, la de la pureza es una poética *sustractiva* o *residual*: “<<poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía>>”, cita Carnero. Y observa: “Una tautología en el ámbito de las palabras y de las ideas, si se cae en el error de no admitir que todo saber sobre literatura pasa necesariamente por la historia de la literatura.”¹⁶⁶

Prosigamos nuestra lectura del Juan Ramón posterior al *Diario*. Ese ideal poético¹⁶⁷ como fin —ese estado intuitivo que podríamos alinear con las ideas de Brémond— se abraza

¹⁶⁴ Guillermo Carnero, “Luis Cernuda y el purismo poético: *Perfil del aire*” (Congreso Internacional sobre Luis Cernuda que tuvo lugar en Sevilla en 1988). La ponencia será recogida en Carnero, *Las armas abisinias*. Op. cit., pp. 199-200. En ella, expone muy claramente la problemática mencionada y reflexiona acerca de la naturaleza de la pureza poética.

¹⁶⁵ Jorge Guillén, *Carta a Fernando Vela*, Valladolid, 2 de abril de 1926. Carta citada fragmentariamente por Fernando Vela en su ensayo sobre «La poesía pura» (*Revista de Occidente*, noviembre de 1926).

¹⁶⁶ Carnero, *Las armas abisinias*. Op. cit., Pág. 200.

¹⁶⁷ Recordemos el memorable poema de *Eternidades* de 1918 en el que el poeta apela a la inteligencia para dar con la palabra exacta: “Inteligencia dame / el nombre exacto de las cosas! / ... Que mi palabra sea / la cosa misma, / creada por mi alma nuevamente. / Que por mí vayan todos / los que no las conocen, a las

al poema de un modo que es en esencia análogo a la problemática posmoderna más genuina que plantearán estas páginas. En el fondo, Juan Ramón no se desmarca en ningún momento de la posición de Valery: “la pureza no es más que un hito que sirve de imán a la palabra poética”¹⁶⁸, “porque al fin y al cabo, el último estadio de la pureza consiste en elaborar un instrumento de comunicación exclusivamente fonosemántico, como última alternativa al silencio de que hablaba Brémond”¹⁶⁹, dice Carnero más adelante.

Y es que en el complejo problema metapoético que plantea Juan Ramón interactúan un sinfín de ideas en tensión. Entre ellas, nos interesa especialmente la relación literaria que se establece entre el creador y su creación: ambos se fusionan de forma definitiva tras una incansable lucha fracasada de antemano -pero legítima- entre lo definitivo y lo transitorio o entre la totalidad inabarcable y la intuición concreta. En *Dios deseado y deseante*¹⁷⁰, el yo poético que desea se funde finalmente con el dios deseado, y las sucesivas estaciones que discurren a lo largo de sus páginas se funden en la estación total. Esa unión –quimérica, final, apocalíptica si se quiere- se hace explícita en las notas que cierran la primera edición de *Animal de fondo*¹⁷¹:

Hoy concreto yo lo divino como una conciencia única, justa, universal de la belleza que está dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo”. Dios era, en primer lugar y, sobre todo, la conciencia interna del poeta. No es ya que dios *está en* la conciencia, sino que dios *es* la conciencia.¹⁷²

En el último Juan Ramón de *La estación total*, tiempo y espacio, yo y otredad se funden en la paradoja que explica el universo: saber y plenitud son sinónimos de acabamiento. En el poema “Espacio” de *La estación total* se percibe claramente esta concepción la Poesía, la búsqueda sin fin, como destructora de las coordenadas

cosas; / que por mí vayan todos / los que las olvidan, a las cosas; / que por mí vayan todos / los mismos que las aman, a las cosas... / ¡Inteligencia, dame / el nombre exacto, y tuyo, / y suyo, y mío, de las cosas!” (Juan Ramón, *Segunda antología poética*. Op. cit., p. 307.)

¹⁶⁸ Carnero, *Las armas abisinias*. Op. cit., p. 202.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 204.

¹⁷⁰ Juan Ramón Jiménez, *Dios deseado y deseante*. Ed. de Antonio Sánchez Barbudo. Aguilar, Madrid, 1964.

¹⁷¹ Juan Ramón Jiménez, *Animal de fondo*. Ed. de Ángel Crespo, Madrid, Taurus, 1981.

¹⁷² Juan Ramón Jiménez citado por Antonio Sánchez Romeralo en “Juan Ramón Jiménez: el argumento de la obra” aparecido en V.V.A.A., *Cuadernos Hispanoamericanos*, octubre-diciembre 1981, nº376-378, Madrid. Pág. 482.

espaciotemporales del mundo que conocemos o desconocemos. La Poesía como totalidad va más allá de la palabra, es Palabra que está en Todo, que funde el tiempo y lo convierte en eterno presente:

Tu forma se deshizo. Deshiciste tu forma.
Mas tu conciencia queda difundida, igual, mayor,
inmensa,
en la totalidad.

Y te sentimos
alrededor, en el ambiente pleno
de ti, tu más gran tú.

Nos miras
desde todo, nos sumes,
amiga, desde todo, en ti, como en un cielo,
un gran amor,
o un mar.¹⁷³

Y así nace el Poema total de la unión de cielo y mar a través del amor (que une la desnudez a la palabra): realidad e ideas se funden tanto en la vida como en su poetización metafísica. En “Espacio”, la atemporalidad de la poesía se consigue no como poema -como forma estética tan mortal como el poeta-, sino como Poema que habrá de ser leído eternamente y cuyo significado último desconocemos. La Estación Total materializa la utopía: la correspondencia entre mundo y palabra, entre muerte y plenitud. El eterno presente, que salva la realidad a través de la Poesía, instaaura la existencia de la Estación total en que “Poeta y palabra” se unen definitivamente:

[...]
que el centro escucha en círculo
resuelto desde siempre y para siempre;
que permanece leve y firme sobre todo;
la vibrante palabra muda,

¹⁷³ Juan Ramón, *La estación total*. Op. cit., p.53.

la inmanente,
única flor que no se dobla,
única luz que no se extingue,
única ola sin fracaso.¹⁷⁴

A continuación, examino en algunos textos de *Diario* los ecos de la concepción del mundo juanramoniano que reverberan en la obra poética de Guillermo Carnero, más allá de los mencionados indicios de identificación entre creador y creación, entre creación y realidad, y entre creador y tiempo.

Mediante la aplicación de un filtro intelectual o intuitivo, el *Diario* convierte un anecdótico viaje personal en una experiencia universal del alma humana. De entrada, no hay exteriorización sentimental ni relación emocional con la materia poética. El poeta expresa una verdad intelectual pero sin embargo agoniza ante las paradojas que son inherentes a la conciencia: el yo intelectualiza tanto la caducidad como la eternidad, tanto el poema como el Poema. El viaje vital del poeta empieza en Madrid y se hace especialmente intenso en la larga travesía marítima hasta Nueva York, donde Zenobia lo espera para contraer matrimonio e iniciar una nueva vida, con sus incertidumbres y miedos (Juan Ramón pasa antes por Sevilla, por su Moguer natal, Jerez y Cádiz). Prosigue con su estancia en el continente americano en compañía de Zenobia (New York principalmente, Boston, New Jersey, Washington y Philadelphia) y concluye con el regreso transoceánico a la península y la llegada a Madrid. Pero el auténtico viaje juanramoniano es, en realidad, el metafísico y desgarrador hacia lo desconocido, hacia la nada, hacia lo que no ha sido nunca nombrado por el poeta.

En el poema “Ciego”, el yo poético expresa el miedo que padece ante un inmenso mar materializado como realidad *sin sentidos* –azarosa y carente de conciencia- que lo rodea de oscuridades inasibles e ignotas. Así, el yo poético es un yo que sufre porque su luna llena y blanca -el deseo, la fe en la idea- no alumbró lo suficiente como para que éste vea y reconozca el mundo:

¹⁷⁴ Juan Ramón, *La estación total*. Op. cit p. 63.

Y no vistos del mar,
no existimos por este mar abierto
que cerca nuestra nada de horizontes
verdes, resplandecientes e ideales.
Este miedo, de pronto...¹⁷⁵

El poeta constata entonces la inexistencia de una unidad estable del ser. El ser humano no existe como individuo puesto que vive cercado por una realidad ciega que frustra una y otra vez su deseo de renacer eternamente. En cambio, en “Nocturno”, poema que se sitúa en apartado “Mar de vuelta”, Juan Ramón expresa con exaltación una realidad mítica y sentida como presente eterno y conciencia de eternidad:

Tan inmenso como es ¡Oh mar! el cielo,
como es el mismo en todas partes,
puede el alma crearlo tan pequeño...
Enclavado a lo eterno eternamente
por las mismas estrellas,
¡qué tranquilos sentimos, a su amparo,
el corazón, como en el sentimiento
de una noche, que siendo sólo nuestra madre,
fuera el mundo!
¡Qué refugiados nos sentimos
bajo su breve inmensidad definitiva!¹⁷⁶

Esta recreación de la correspondencia simbólica entre el mar y cielo (que, a través de la identificación de las ideas con las cosas, toma rasgos platónicos y a la vez posmodernos), expresa la intuición juanramoniana del ser que toma conciencia de la inmensidad cósmica. Asimismo, en “Llegada ideal”, vida y poesía se identifican sin asomo de tinte romántico. Realidad vital y realidad poética se confunden en la atemporalidad de un objeto mítico existente sin tiempo ni lugar concreto:

¹⁷⁵ Juan Ramón, *Diario*. Op. cit., p. 223.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 206.

El momento parece una canción levantada de un sueño, y nosotros sus héroes. Sí, somos la verdad, la belleza, la estrofa eterna que perdura, cogida con la rima, en el centro más bello y entrevistado de una poesía eterna que conocemos siempre, y que siempre estamos esperando, nueva conocer - ¿el segundo cuarteto de un puro soneto marino? - ¿Dónde estamos? ¿De qué novela hemos salido? ¿Somos una estampa? ¿Llegamos?¹⁷⁷

El Tiempo mítico integra vida y poesía a través de la Memoria; la Poesía, iguala la trascendencia de las cosas, de los momentos vitales y de los objetos de arte convertidos en nuevas realidades: pisamos aquí un territorio poético muy alejado de la humanización sentimental propia de la lírica romántica. De este modo, en el *Diario*, vida y poesía se funden a través del intelecto, siguiendo principios cercanos a la deshumanización orteguiana. Cintio Vitier, en su “Homenaje a Juan Ramón Jiménez”, afirma: “Nadie ha llevado, hasta la ancianidad, una vida tan absolutamente transmutada en poesía, instante por instante, nube por nube, fuego por fuego como tú”. Pero se trata de una transformación operada por la vía del intelecto (“No es suficiente ser un hombre; hay que ser un sistema” escribió Balzac). Y continúa Vitier: “creo que el jugo de todo sistema válido está en la fragmentariedad esencial que es su centro anhelante. Y es ese anhelo que se nos comunica, y no la coherencia fatal de su mundo, lo que en suma va a continuar en el creador y en los otros, como aquella misteriosa *corriente infinita* de que tú tantas veces nos hablaste.”¹⁷⁸ Así, el poema se torna mar, realidad que pervive en la corriente sin fin nacida de la dialéctica entre el yo y la otredad -una flor mortal e inmortal a la vez-, que participa de dos tiempos y dos naturalezas, en una paradoja inherente a la poesía juanramoniana.

De este modo, en *Diario de un poeta recién casado*, el recurso estilístico de la paradoja no remite a la contradicción entre dos términos antagónicos, como sugiere la estética literaria conocida: las “incongruencias” en un mismo verso o las aposiciones que niegan lo que complementan, invitan a un análisis menos convencional de la contradicción. Así, cuando Juan Ramón escribe: “Raíces y alas. Pero que las alas arraiguen y las raíces vuelen”¹⁷⁹, usa una imagen enigmática que quiebra la lógica y previene al lector de una lectura inocente y trivial de la paradoja. El poeta no cree en la oposición radical entre las

¹⁷⁷ Juan Ramón, *Diario*. Op. cit., p. 110.

¹⁷⁸ Cintio Vitier, “Homenaje a Juan Ramón Jiménez” en V.V.A.A., *Juan Ramón Jiménez*. Edición de Aurora de Albornoz. Serie El escritor y la crítica. Editorial Taurus, Madrid, 1981. Pág. 72.

¹⁷⁹ Juan Ramón, *Diario*. Op. cit., p. 66.

cosas, sino en el juego dialéctico e inteligente entre la unidad, la permanencia, la fragmentariedad y la sucesividad. De este modo, la paradoja no contiene una oposición simple, sino toda la complejidad del universo:

[...] Y lo soy todo.
Lo todo que es el colmo de la nada,
el todo que se basta y que es servido
de lo que todavía es ambición.¹⁸⁰

El yo poético se reconoce en la *Estación total* como un ente contingente colmado de experiencia y vida en la temporalidad, reconocible en la otredad: lo no visto ni tocado también “hace” al ser. De esta manera, al ser lo define todo lo que es y también todo lo que no es pero que lo circunda sin tocarlo o lo que todavía es ambición: el todo que se adecua a la multiplicidad de la forma que lo sustenta. La paradoja juanramoniana adquiere por lo tanto sesgos posmodernos.

Veamos por ejemplo cómo en el poema “Todo”, la correspondencia entre la superficie y el fondo, entre lo sustancial y la forma, se funden metapoéticamente en un yo exultante que descubre, al fin, que posee la verdad (no sólo de lo que ha sentido, sino también de lo que no ha sentido):

¡Tú, mar y tú, amor, míos,
cual la tierra y el cielo fueron antes!
¡Todo es ya mío ¡todo! digo, nada
es ya mío, nada!¹⁸¹

La realidad paradójica del poema concreto y del poema eterno es, metapoéticamente, una fuente que emana interrogación sin cesar. El poema pasa a formar parte de la Poesía universal como lo muerto pasa a formar parte de la Memoria del tiempo que vive en la realidad presente de una manera ingenua, puesto que la realidad es, a la vez, pasado, presente y futuro. Así, creador y creación laten unidos en la paradoja de la doblez del

¹⁸⁰ Juan Ramón, *La estación total*. Op. cit., p. 25.

¹⁸¹ Juan Ramón, *Diario*. Op. cit., p. 225.

tiempo y de la ajenidad en el espacio. Vitier, de nuevo, hace referencia a dicha existencia asociando la imprevisibilidad y el azar que crea la inmensidad eterna con la *divina y mágica imaginación*, que funde cosmos y consciencia:

No, la Obra no es un mundo literario que se cierra en sí; es precisamente, la apertura de ese mundo hacia la inmanencia creadora universal, hacia lo que siempre, en la sustentación eterna de la instantánea vida, está creando su propia consciente o inconsciente inmensidad; hacia las orillas, en fin, de la <<divina y mágica imaginación>>. ¹⁸²

Por eso, la poesía es mortal e inmortal a la vez. La poesía es pasado, presente y futuro que fluye como el aire -metáfora de una realidad mítica- sin concreción posible pero que lo comunica todo. El yo poético juanramoniano se funde en “su realidad creada”:

¡Mortal flor mía inmortal,
reina del aire de hoy!¹⁸³

La metáfora del mar –la poesía misma-, encarna la íntima relación entre la realidad sincrónica y la diacrónica de lo humano: todo nace de lo otro y se transmite en el tiempo para constituir el Espacio -la estación total- y el Tiempo -la eternidad-, unidos por la Poesía -el nombre conseguido de los nombres-, una antorcha de luz en la oscuridad, significativa e insignificante a la vez, que salva el instante y su enigma:

La poesía es la antorcha que se recoge de una mano y se pasa a otra. Desgraciado del que se quede con la antorcha y del que no la reciba. La antorcha es la inspiración presente que une la del pasado a la del futuro ¹⁸⁴

¹⁸² Cintio Vitier, “Homenaje a Juan Ramón Jiménez” (V.V.A.A., *Juan Ramón Jiménez*. Edición de Aurora de Albornoz. Serie El escritor y la crítica. Editorial Taurus, Madrid, 1981.. Pág. 69-70).

¹⁸³ Procede del primer texto del poemario *Belleza (En verso) (1917-1923)*. Editado en Buenos Aires por Editorial Losada en 1945. Cintio Vitier lo cita en “Homenaje a Juan Ramón Jiménez” (V.V.A.A., *Juan Ramón Jiménez*. Edición de Aurora de Albornoz. Serie El escritor y la crítica. Editorial Taurus, Madrid, 1981. Pág.70).

¹⁸⁴ Concha Zardoya en “Antropología poética en Juan Ramón Jiménez” en V.V.A.A., *Cuadernos Hispanoamericanos*, octubre-diciembre 1981, nº376-378, Madrid. Pág.492.

De este modo, la imagen del mar funciona en todo Juan Ramón como metáfora de la realidad, una trama de encadenamientos complejos sujeta a la imprevisibilidad y configurada por dos ejes complementarios: el espacial y el temporal. Sobre esta matriz se articularán en la obra de Juan Ramón un sinnúmero de problemáticas relacionadas con la identidad: la de la otredad y el yo, la de la permanencia y la variación o la de la unidad y la sucesión. A ese respecto, conviene examinar el poema “Soledad”, uno de los más sugerentes y estremecedores del libro, que aparece en el apartado segundo, titulado “En el mar”, y que resulta paradigmático para comprender esta idea total a la que nos hemos referido. Juan Ramón lo escribe durante el viaje de ida. El mar –tan solo y tan pleno al mismo tiempo- sirve para expresar la inmensidad del tiempo y del espacio y la angustia que suscita:

En ti estás todo, mar, y sin embargo,
¡qué sin ti estás, qué solo,
qué lejos, siempre, de ti mismo!

Abierto en mil heridas, cada instante,
cual mi frente,
tus olas van, como mis pensamientos,
y vienen, van y vienen,
besándose, apartándose,
en un eterno conocerse,
mar, y desconocerse.

Eres tú, y no lo sabes,
tu corazón te late y no lo siente...
¡Qué plenitud de soledad, mar sólo!¹⁸⁵

Ese mar desnudo (“¡Desnudo ya, sin nada / más que su agua sin nada! / ¡Nada ya más!”¹⁸⁶), lleno de agua incontable, se mueve al azar “conociéndose” y “desconociéndose”, “acercándose” y “apartándose” a cada instante de sí mismo, de sus mismas, pero siempre

¹⁸⁵ Juan Ramón, *Diario*. Op. cit., p. 90.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 196.

distintas aguas. El mar es expresión del ritmo universal interdependiente, paradigmática y sintagmáticamente, en el tiempo y el espacio, pero también es expresión del vaivén rítmico del pensamiento, aleatorio y concreto a la vez. El alma, el intelecto, se abre “en mil heridas”, como el agua se abre, herida, al paso de los barcos; pero, como el mar, tampoco sabe ella “quién es”, ni puede percibir su unidad, sólo intuirlo: la consciencia es igual de fragmentaria que la realidad, producto de los “pedazos” aleatoriamente tomados de la otredad a cada instante. En este sentido, es también interesante comentar el texto “Nocturno”, donde Juan Ramón poetiza -convirtiéndola en trascendente- una impresión solo “apuntada” en su estancia en Washington:

Se adivinan vagos yates blancos en un agua que arañan los sauces trenzando con el oleaje horizontal de ella un oleaje vertical, azul éste, verde aquél.¹⁸⁷

Esta estampa contemplada en la noche, a modo de “instantánea”, de las muchas evocadas por el poeta en la parte central del libro, y localizada en el continente americano, parece una simple descripción de impresiones apacibles. Sin embargo, contiene la paradoja juanramoniana en toda su excelencia a pesar de que en apariencia constituya una sencilla ilustración de sosiego. Las olas del mar y el movimiento ondulado de las ramas del sauce se sincronizan, se funden en una imagen que muestra la interdependencia de la horizontalidad del espacio –representada por el mar- con la verticalidad del tiempo -encarnado en el árbol-. Hay un detalle que invierte la lógica de la estampa que, de ser bella, se convierte en enigmática: el eje vertical, que debería ser verde, es azul; y el eje horizontal, que debería ser azul, es verde. Juan Ramón multiplica, entonces, las implicaciones significativas de una realidad paradójica cuya comprensión revela la lógica de una verdad mucho más profunda.

Es el momento de detenernos un instante a considerar la concepción temporal del *Diario*. En el ámbito de lo intensivo, es constante la tensión entre el Instante y la Eternidad. El problema del Instante es el de la interrogación esencial que busca el trasfondo metafísico de las sensaciones experimentadas por el poeta en su travesía oceánica. Pensemos en “Despedida sin adiós”, poema en el que Juan Ramón desdobra su

¹⁸⁷ Juan Ramón, *Diario*. Op. cit., p. 181.

yo poético en dos con su *sonrisa inexpresiva*: el que parte de Nueva York y el que será siempre Nueva York. El primero abandona melancólico la ciudad mientras *al corazón no le salen adioses en la partida*¹⁸⁸ y el segundo -que no tiene voz en el poema-, sabe del cierto que nunca marchará: la estampa que allí se recrea se interrumpe por un extradiegético -*¿se ríe usted?*- y el lector imagina ipso facto una sonrisa en el rostro del yo poético que sabe que él es tanto su pasado como su presente. Por ello, desde “el otro lado del poema”, sonrío. En consonancia con esta lectura, la Eternidad está constituida por la anterioridad inmanente, por una acumulación continua de pasado que vive como presente y construye y define el yo poético. Sin embargo, no se trata solo del yo: la Eternidad incumbe tanto a lo que permanece latente en la vida personal del poeta como a la memoria universal, que no distingue lo consciente de lo inconsciente y que se correspondería con lo que Unamuno llama “intrahistoria”¹⁸⁹.

La problemática que existe entre lo instantáneo y lo eterno está estrechamente relacionada con la filosofía de Bergson. Por esa razón, los versos de “Puerto real” son bergsonianos. Juan Ramón asocia la despedida física real de la tierra de Cádiz con un simbólico “adiós” a su propio pasado mientras el yo poético del presente sigue el viaje de la vida:

Qué miedo el acordarse
de los muertos instantes
en que fuimos felices!
Trae
la memoria, con cada uno de ellos,
[...]

¹⁸⁸ Ibid., p. 192.

¹⁸⁹ El tema tan personal de la intrahistoria fue una constante en la obra de Miguel de Unamuno y sin duda es la base ideológica sobre la que construye su novela de madurez *San Manuel Bueno, mártir*, pero el concepto había quedado ya definido en lo fundamental en una época muy anterior concretamente en la obra *En torno al casticismo*, una colección de ensayos publicados en 1895 y reunidos en libro en 1902 y en otros artículos y cartas de la misma época. Veamos uno de los muchos momentos en que Unamuno habla del tema: “Debajo de esa historia de sucesos fugaces, historia bullanguera, hay otra profunda historia de hechos permanentes, historia silenciosa, la de los pobres labriegos que un día y otro, sin descanso, se levantan antes que el sol a labrar sus tierras... Los cuatro bullosos que meten ruido en la historia de los sucesos no dejan oír el silencio de la historia de los hechos” (Miguel de Unamuno, “La crisis del patriotismo” III- 1896. Recogido en nota a pie de página en *En torno al casticismo*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2005, pág. 146)

su adorno y su paisaje...
¡Y son marismas secas, sales
rojas, altas algunas que creímos mares!¹⁹⁰

En “Cielo”, ese pasado individual de nombres conocidos que siguen cantando (gerundio que contradice los versos iniciales del poema enunciados en tiempo perfecto) están vivamente presentes en el yo poético, aunque el poeta se resista a reconocer la inmanencia por la que los nombres conocidos de las cosas del pasado no se guardan en la materia, sino en su *alma de viajero*, y que los viejos nombres condicionarán los nuevos con que el poeta vaya a bautizar en el futuro la realidad desconocida:

Se me ha quedado el cielo
en la tierra, con todo lo aprendido,
cantando, allí.¹⁹¹

Consideremos, para acabar, la dimensión espacial que construye el *Diario*. Lo otro, lo cósmico, toma en este poemario un papel protagonista inédito hasta ese momento en la poesía de Juan Ramón. La integridad del hombre-poeta concebido esencialmente como “ser emocional” que exterioriza su mundo sentimental a través del arte de la expresión estética modernista cede ahora ante la insatisfacción y el descubrimiento del imposible encuentro de la esencia en el yo interior. Con tal de expresar a la perfección el infinito ya no es suficiente la consideración unidireccional del yo hacia lo otro, de la relación del interior con el exterior. La búsqueda de la pureza -de la esencia-, exige la consideración de la otredad, aunque por ello mismo se constate a la vez la imposibilidad de alcanzar la realidad de la cosa en sí, la imposibilidad de escapar del yo que contempla y que participa de lo que está buscando (está “tan cerca”, que es paradójicamente tan interior como exterior):

Hemos estado en ello
y se nos ha quedado

¹⁹⁰ Juan Ramón, *Diario*. Op. cit., pp. 83-84.

¹⁹¹ Juan Ramón, *Diario*. Op cit., p. 94.

para siempre en la sombra. Cosa nuestra
fue, más nosotros la ignoramos,
y nadie nunca nos dirá qué era
porque fue sólo nuestro.¹⁹²

La quimera del conocimiento verdadero y objetivo de las cosas, a la que hace referencia la cita de Lope de Vega con que se abre este poema¹⁹³, es el punto de partida de la búsqueda de la definición del yo en la otredad, en las cosas, en el continuo intercambio, en el fluir continuo, en la aceptación de la fragmentariedad y, en definitiva, en la aceptación de su esencia formal y contingente. Así, si la totalidad sustancial es inasible, la verdad habrá de ser intuitiva y el poeta la buscará tanto en lo que ve como en lo que no ve, tanto en lo propio como en lo ajeno y tanto en el aquí como en el allí. Y es que la verdad se definirá del mismo modo mediante lo que es y lo que no es.

Dejemos por el momento a Juan Ramón con una pequeña consideración historiográfica que nos dirige hacia la idea de la posmodernidad que tanto nos interesa. En el *Diario*, confluyen los dos ejes simbólicos del modernismo y de la poesía pura del veintisiete. La visión modernista de la realidad se centra en el eje de la horizontalidad: la sustancia, la materia (la llanura del paisaje teñido por la emoción...), y está sujeta por lo tanto al sensualismo de los sentidos que observan desde puntos de vista particulares y sintagmáticos. En la poética del veintisiete, por el contrario, los conceptos se materializan a través de símbolos etéreos por los que la búsqueda, el ascenso hacia el conocimiento, se caracteriza por la verticalidad y por su condición paradigmática. En Juan Ramón, de la unión de ambas visiones, que se contraponen y complementan de un modo fructífero, surge una idea de lo que es la totalidad que podemos asimilar a la concepción posmoderna de lo real. La romántica correspondencia entre las ideas y el mundo se desmorona junto con el estallido de la mirada idealista:

¡Oh mar, cielo rebelde
caído de los cielos!¹⁹⁴

¹⁹² Ibid., p. 179.

¹⁹³ “Noche fabricadora de embelesos, / loca, imaginativa, quimerista...” es el epígrafe con que Juan Ramon presenta el texto. Se trata de los dos primeros versos del soneto “A la noche”.

¹⁹⁴ Juan Ramón. *Diario*. Op. cit., p. 200.

Miguel de Unamuno o la duda existencial

“El pensamiento de Unamuno es un pensamiento en marcha, que se va haciendo a lo largo del tiempo y que en sus sucesivos estados ha quedado impreso, en lugar de ofrecernos unos resultados finales con ocultación de su proceso genético. [...] Que su sombra nos perdone si nos acercamos a su pensamiento con voluntad de formar, sobre la dispersión, un modelo articulado; ordenar es también una pasión”¹⁹⁵

“He aquí un rasgo de la originalidad unamuniana. Los contemporáneos recrean el *alma de las cosas*: el espíritu del artista difluye hacia los objetos, habita la realidad exterior, sin que ésta pierda, a su vez, entidad ni autonomía. No de otro modo procede, por poner un ejemplo, Juan Ramón Jiménez. Unamuno, en cambio, amuebla su intimidad turbulenta y desbordante con una realidad siempre atraída hacia su propio remolino pasional. [...]. Tal propuesta poética se aviene mejor con la desnudez que con el engalanamiento”¹⁹⁶

Para situar *Niebla*¹⁹⁷ en el marco modernista, creo pertinente citar el siguiente pasaje del crítico Manuel María Pérez López: “Desintegrado todo principio de unidad u *orden superior*, arrumbadas las concepciones generales que trataban de explicar el ser y razón del

¹⁹⁵ Carnero, *Las armas abisinias*. Op. cit., pp. 13-14.

¹⁹⁶ Ángel L. Prieto de Paula, “La poesía prometeica de Miguel de Unamuno” en *La lira de Arión*. Universidad de Alicante, Alicante, 1991. Pág. 23.

¹⁹⁷ Miguel de Unamuno, *Niebla*. Ed. de Armando F. Zubizarreta. Clásicos Castalia, Madrid, 1995.

universo y del hombre, vaciada la metafísica, desustanciados los sistemas filosóficos, relativizados y privados de inmanencia los códigos éticos, sólo quedaba en pie la conciencia individual que percibe el mundo y al percibirlo lo crea o representa, de acuerdo con el concepto schopenhaueriano que se puso de moda. Mas es evidente la fragilidad trágica de este yo, inseparable de las sensaciones que lo constituyen, que no encuentra en el universo otro punto de referencia segura al margen de su conciencia. En cuyo hondón, además, arde inapagable la nostalgia de una trascendencia tan imposible como irrenunciable, lo que se traduce en la búsqueda, tras la cara visible de la realidad, de una dimensión oscura, velada a la percepción del intelecto lógico (la dimensión hacia la que se orientaba el simbolismo). Es lo que se llamó *misterio de la realidad*, el *alma de las cosas* [...]. Pero no ya la razón, sino la intuición; no ya la ciencia, sino la creación poética (como forma de conocimiento vital en la que el ser entero se compromete) son los medios para atisbar ese ámbito de lo incognoscible, en el que habita la inaccesible verdad de la vida y, con ella, la posibilidad del arte verdadero.”¹⁹⁸

El talante finisecular del que se impregna *Niebla* resulta del enfrentamiento del hombre con la nada, con el vacío dejado por el acto de fe que el positivismo decimonónico profesaba en el poder ordenador de la razón. De una manera muy significativa, Unamuno empleó la cita latina “In interiori hominis habitat veritas” encabezando su artículo ensayístico “Adentro”¹⁹⁹. La verdad está en el interior del ser humano y, por lo tanto, la creación literaria ya no es el *espectáculo de la vida*, sino el *espectáculo del alma*. Uniendo pensamiento y poesía, la filosofía de la subjetividad unamuniana confía en el poder intuitivo de la mente humana y afirma el *ser* ante la *nada*, a la manera del primer existencialismo de Kierkegaard. La textura lírico-filosófica de su planteamiento le exige utilizar como vehículo expresivo un nuevo género híbrido entre el ensayo y la novela. La *realidad* unamuniana es *ficción* de legítima naturaleza contradictoria y, por esa razón, si la realidad y la ficción se funden en el universo literario de Miguel de Unamuno, lógicamente, también se produce una similar ambigüedad genérica en toda su producción: la novela se funde con la poesía, con el ensayismo o con el periodismo.

¹⁹⁸ Manuel María Pérez López en “El alma castellana (preocupación nacional y sensibilidad modernista” publicado en la *Revista Ínsula*, Año 1998, Número 613. Dedicado a: El 98, a nueva luz. Pág. 36.

¹⁹⁹ Miguel de Unamuno, “Adentro” en *El caballero de la triste figura*. Ed. Espasa Calpe. Colección Austral, Madrid, 1980. Pág. 129.

En el artículo “En la muerte de Unamuno”, Ortega ironiza precisamente sobre esta decisión de Unamuno que lo aparta del objeto de la filosofía, ya que para el escritor vasco todo quehacer literario tiene una radical condición autobiográfica. Para Unamuno todo es poesía:

Fue la última generación de *intelectuales* convencida aún de que la humanidad existe sin más elevado fin que servir de público a sus gracias de juglar, a sus artes, a sus polémicas. En Grecia hubo también una época en que los poetas creían que los hombres que habían combatido en torno a Troya no más que para dar lugar a que Homero los cantase.²⁰⁰

Pero si bien Unamuno nunca ostentó una ambición sistematizadora, existe en su obra un doble principio (paradójico) que da unidad de sentido a toda su reflexión existencial: por una parte, el *sistema* que integra la historicidad del acontecer humano y, por otra, la afirmación de lo contingente, de la *duda*, del *vacío*: “Como el sonido sobre el silencio, la ciencia [o el conocimiento o cualquier manifestación humana] se asienta y vive sobre la ignorancia. Sobre la ignorancia viva, porque el principio de la sabiduría es saber ignorar [...]”²⁰¹ Asimismo, en el inicio de su ensayo “La tradición eterna”²⁰², Unamuno reflexiona sobre su fe en un *álgebra* que sostiene lo temporal, lo *inorgánico*. En mi opinión, el autor adopta una posición escéptica que conecta con las poéticas de los años veinte, denominadas *puristas* en el terreno lírico pero que también responden a una concepción *pura* de las ideas.

Juan López Morillas, en su introducción a *Miguel de Unamuno*, de Julián Marías, sintetiza esa necesidad de leer al escritor vasco de una forma culturalista para comprender su filosofía de que los objetos artísticos penden erráticos del vaivén temporal. El arte crea al hombre de la misma forma que el hombre fabrica artificios. De este modo, creador y creación se revelan mutuamente y ambos son entes sujetos al tiempo:

²⁰⁰ José Ortega y Gasset, “En la muerte de Unamuno” en V.V. A. A., *Miguel de Unamuno*. Op. cit., p. 20.

²⁰¹ Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*. Ed. Alianza, Madrid, 1986. Pág. 26.

²⁰² *Ibid.*, pp. 19-41.

La realidad humana, a diferencia de la de las cosas inertes, la identifica, pues, Unamuno con un quehacer poético, con un continuo hacerse y consumirse en el tiempo. El ser del hombre es biografía, es decir personalidad y temporalidad, y como biografía, susceptible de ser contado; mejor aún, *exige* ser contado para ser entendido. Ese hacerse y consumirse de la persona en el tiempo es común a la vigilia y al sueño, a Cervantes y Don Quijote, a Unamuno y Augusto Pérez, en suma, a la biografía y la novela. He aquí por qué Unamuno se niega a distinguir entre personaje real y personaje inventado. Ambos, en cuanto se van haciendo y consumiendo, son en fin de cuentas relatos, leyendas, tan verdadero el fingido como el real, tan ficticio el real como el fingido.²⁰³

La realidad en la ficción y la ficción en la realidad han sido representadas muchas veces por el mar, metáfora perfecta del vacío existencial del hombre de *fin de siglo* cuando se ha apagado definitivamente la luz de la razón decimonónica. Como hemos visto, ese mismo mar metafórico, cuyas olas superficiales ocultan la *intrahistoria* unamuniana de lo que no tiene nombre, es poetizado por Juan Ramón Jiménez como representación del tiempo desdoblado entre lo instantáneo y lo eterno. Así, en esas mismas aguas, ante la mirada escéptica de Miguel de Unamuno y según indica López Morillas, flotan -sin rumbo ni destino- tanto Hamlet como Shakespeare. En ellas viven –se mecen, viajan o susurran- hombre y personaje. Y es que vivir es escribir.

La literaturización unamuniana del mundo fecunda *Niebla*. Recuérdese el episodio que cierra la novela, a modo de epílogo, protagonizado por el perro Orfeo: todo se confunde en una niebla indiscernible de personajes y hombres, sujetos al tiempo y al capricho de su misterioso fondo *intrahistórico* -a la memoria, a la leyenda o al olvido- aunque nunca a la intrascendencia. Entender *Niebla* exige entonces aceptar la ambigüedad y la paradoja existencial como su principio esencial temático, poético y narratológico. La propia palabra “niebla”, que aparece recurrentemente en el libro desde su mismo título, adopta, en primer lugar, un sentido metaliterario: la creación literaria en la que trabaja el protagonista, Víctor Goti, es una *nivola*, género híbrido entre “novela” y “niebla” del que resulta una metanovela. Y aún posee un segundo sentido metafórico, en esa *niebla* que es duda, conflicto entre realidad y ficción, indeterminación: constituye la agonía que sufre el

²⁰³ Juan López Morillas en la introducción a Julián Marías, *Miguel de Unamuno*. Ed. Espasa Calpe. Colección Austral, Madrid, 1997. Pág. 17.

hombre y el mundo finisecular. Así, la incertidumbre protagoniza la agonía unamuniana desde y a través de todos sus vértices y es, por lo tanto, imprescindible en la presente “genealogía”.

Desde un punto de vista temático, la vida es *niebla*, los hombres son *paseantes desorientados* y todo es una contradicción: “Nuestra vida es un continuado combate entre nuestro espíritu, que quiere adueñarse del mundo, hacerlo suyo, y el mundo, que quiere apoderarse de nuestro espíritu y hacerle a su vez suyo... yo lucho por personalizarlo, y lucha él por despersonalizarme.”²⁰⁴ Como vemos, el sentido de la vida unamuniano es la *lucha* como paradoja: entre el *yo*, el *agonista*, y la *otredad*, el *antagonista*; entre razón y pasión; entre saber y creer; entre certeza y duda; sueño y vigilia; *experimentador* y *experimentado*; entre realidad y ficción, en suma. La dualidad -la coexistencia sincrónica de contrarios en la realidad envuelta por la *niebla* que rodea al hombre que duda y agoniza-, se expresan en la voz de Goti, trasunto del Unamuno filósofo, cuando plantea la necesidad de asumir la única certeza de la duda: “Y hay que corroer. Y hay que confundir. Confundir sobre todo, confundirlo todo. Confundir el sueño con la vela, la ficción con la realidad, lo verdadero con lo falso; confundirlo todo en una sola niebla.”²⁰⁵ “El que no confunde, se confunde”, “todo es uno y lo mismo”, la multiplicidad, lo diferente, todo se sintetiza en una sola *niebla*, materia múltiple en forma *única*. Los vínculos que todo ello establece con la idea de la posmodernidad son evidentes.

Fernando Savater llama *cultivo del narcisismo* a esta obsesiva afirmación de la individualidad, de la particularidad, “uno de los rasgos esenciales del temperamento posmoderno [...] es el triunfo supremo de la razón, de la facultad analítica, destructiva y disolvente, que pone en duda su propia validez”. La persecución de *lo eterno* y de *lo invariable universal* conduce a la larga a la utópica fusión entre espíritu y materia, entre el todo y la nada, en una sola cosa: “Dice Unamuno que el universo empezó con un infinito de materia y un cero de espíritu y que nuestra misión es empeñarnos en que llegue a un cero de materia y a un infinito de espíritu”²⁰⁶

²⁰⁴ V.V. A. A., *Miguel de Unamuno*. Op. cit., p.127.

²⁰⁵ Unamuno, *Niebla*. Op. cit., p. 235.

²⁰⁶ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*. Prólogo de Fernando Savater. Alianza, Madrid, 1995. Pág. 16.

Cuando el *no ser* sustenta al *ser*, la atemporalidad a la temporalidad, la abstracción a la concreción, la idea a la realidad, el pensamiento unamuniano se instala un ínfimo *sistematismo* que *se niega a sí mismo*, al otorgar las mismas *dimensiones* a lo teórico y a lo concreto. La paradoja integra lo sintético y lo analítico: la Humanidad entera es el receptáculo de la individualidad concreta. Por ello, Unamuno afirma que se ha de dejar que *la vida trace su plan* y no se ha de pretender trazar *plan a la vida*.²⁰⁷

Unamuno es plenamente coherente en su desconfianza escéptica hacia una razón que ingenuamente pretenda sistematizar lo real, del mismo modo que lo es Guillermo Carnero como veremos ampliamente en estas páginas. A lo largo de toda su obra, mostrará cómo es precisamente el respeto por el pensamiento y el ejercicio de la razón lo que lo empujará una y otra vez a poetizar la incertidumbre. Como decía Immanuel Kant en su *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, la inteligencia –la capacidad ordenadora de la razón– se mide según la cantidad de incertidumbre que se es capaz de soportar. E, hilado a ese problema esencial, la tensión irresoluble entre vida y pensamiento. *En rigor, la razón es enemiga de la vida*, dice Unamuno, porque la razón no puede escapar del sujeto pensante que, en primera instancia, *vive*:

Es una cosa terrible la inteligencia. Tiende a la muerte, como la estabilidad a la memoria. Lo vivo, lo que es absolutamente inestable, lo absolutamente individual, es, en rigor, ininteligible. La lógica tira a reducirlo todo a identidad y a géneros, a que no tenga cada representación más que un solo mismo contenido en cualquier lugar, tiempo o relación que se nos ocurra. Y no hay nada que sea lo mismo en dos momentos de sucesivos de su ser [...] La identidad, que es la muerte, es la aspiración del intelecto. La mente busca lo muerto, pues lo vivo se le escapa; quiere cuajar en témpanos la corriente fugitiva, quiere fijarla [...] ¿Cómo, pues, va a abrirse la razón a la revelación de la vida?²⁰⁸

Las palabras escritas son *cadáveres de pensamientos* en un *trágico combate* con un *fondo de tragedia*. La ambición del individuo es la autoafirmación, aunque la

²⁰⁷ V.V. A. A., *Miguel de Unamuno*. Op. cit., p. 139.

²⁰⁸ Unamuno, *Del sentimiento trágico*. Op. cit., p. 97.

“muchedumbre es como un bosque; le pone a uno en su lugar, le reencaja”.²⁰⁹ Éste es el gran problema finisecular: el de la afirmación de la singularidad ante la *masa*, tema capital de Ortega en *La rebelión de las masas*. Este ensayo, célebre, que ha sido erróneamente leído como una expresión de elitismo, constituye precisamente una vindicación del valor *cualitativo* de las ideas: una reivindicación del pensamiento que lo es, en primer lugar, porque cuestiona su propia capacidad ordenadora. El ideal perseguido, al fin y al cabo, es la muerte y la autodestrucción. En palabras de Unamuno, *Todo es yo* y frente al *yo* sólo existe la *nada*:

Más, más y cada vez más quiero ser yo y sin dejar de serlo, ser además los otros, adentrarme la totalidad de las cosas visibles e invisibles, extenderme a lo ilimitado del espacio y prolongarme a lo inacabable del tiempo. De no serlo todo y por siempre, es como si no fuera, y por lo menos ser todo yo, y serlo para siempre jamás. Y ser todo yo, es ser todos los demás. ¡O todo o nada!

¡O todo o nada! ¿Y qué otro sentido puede tener el *¡ser o no ser!*, To be or not to be, shakespeariano?²¹⁰

La “niebla” unamuniana se filtra sigilosamente por entre todos y cada uno de los recovecos de la existencia y, puesto que el problema fundamental entre vida y pensamiento se traduce en la ingenua dicotomía entre mundo y palabra, la indefinición entre realidad y ficción es medular en Unamuno. Ésta se justifica de dos maneras distintas, que atañen a niveles diversos de lectura. En primer lugar, por la noción de *intrahistoria*, acuñada por don Miguel de Unamuno: la existencia de una acumulación innumerable de acontecimientos mínimos, pero verdaderamente trascendentes, en lo hondo y oscuro del *mar* metafórico del ser. Las olas superficiales a la vista de los hombres constituyen el marco histórico que sostiene la materia con la que trabaja el escritor, el creador. En segundo lugar, toda esa materia oscura que es toda niebla es objeto tanto de la imaginación como del pensamiento. Mar y niebla mantienen una correspondencia análoga a la que guardan personajes y personas *reales* (que en la memoria, deficiente y manipuladora por naturaleza, se convierten también en *personajes*). Ambos, *reales* y *ficticios* a la vez, han sido sepultados por el transcurso de los siglos -por la *inconmensurable arquitectura de los*

²⁰⁹ Unamuno, *Niebla*. Op. cit., p. 228.

²¹⁰ Unamuno, *Del sentimiento trágico*. Op. cit., p. 53.

siglos- y son el sedimento intrahistórico de la humanidad. De este modo, un *personaje real* es *ficticio* tanto como un *personaje de ficción* es *real*. La intrahistoria, ligada entonces tanto a la historia como a la novela, es una oscuridad esencial que se ilumina gracias a la manipulación caprichosa del escritor a pesar de que haya podido autodenominarse *científico* y haya pretendido *desenterrar una verdad*.

Entre el escritor y su objeto, media el filtro de la conciencia, una conciencia que nace y crea de la luz del presente. En este sentido, el quehacer literario es *literatura de la subjetividad*, aliada con la *filosofía de la subjetividad* con la que la crítica ha bautizado el pensamiento metafísico unamuniano. La subjetividad es la clave que da sentido al dualismo que articula la novela metaliteraria unamuniana. Y es que esa problemática señala otro de los vértices de la posmodernidad: de un modo intrínseco, la crisis ontológica de la existencia lleva aparejada la certidumbre de que ésta consiste tanto en *percibir* como en *ser percibido*, tal y como se ha comentado en las primeras páginas de esta investigación²¹¹ en alusión al sensista Berkeley.

Como hemos visto, en Unamuno, conocimiento e imaginación establecen una relación semántica de sinonimia, que es análoga al sentir culturalista que nos ocupará en estas páginas. Según muy acertadamente manifiesta el crítico Adolfo P. Carpio a propósito de Unamuno: “La razón, según ya se ha repetido, significa análisis, en última instancia destrucción, mientras que, en cambio, el pensamiento concreto deberá proceder por síntesis, y, por tanto, por creación. Ahora bien en esto consiste justamente la imaginación: *Porque la razón aniquila, y la imaginación entera integra y totaliza; la razón por sí sola mata, y la imaginación es la que da vida*. Pues en el fondo, así como nuestra existencia es creación o invención nuestra, y el mundo y nosotros somos correlativos, del mismo modo la forma más alta de *conocimiento* -si así puede decirse- es producto de nuestra imaginación”²¹² Así, Unamuno resuelve el problema gnoseológico de la incapacidad de la razón *racionalista* para apresar la realidad de la vida en su concreción a través de una brillante *síntesis* simplificadora, y por lo tanto *creadora*: imaginación e intuición unen literatura y conocimiento. La literatura se convierte, pues, en una *literatura de ideas*, ideas

²¹¹ Me remito de nuevo a la cita de Ignacio Javier López en Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte. Obra poética*. Ediciones Cátedra, 1998, Madrid. Pág 219.

²¹² V.V. A. A., *Miguel de Unamuno*. Op. cit., p. 137.

que sólo cobran sentido desde la más radical individualidad, *filtro* que justifica que se pueda hablar de *todo* y *querer creer* que *es*.

De modo coherente con todo ello, entonces, Unamuno *se niega* a distinguir entre *personaje real* y *personaje inventado*, “entre lo *real* y lo imaginado, entre la vida y el sueño, [contradicción] que se encontraría plenamente lograda en Don Quijote, *aquel gran soñador de la vida y gran vividor de la sobrevida*”²¹³ En la realidad-ficción unamuniana, las letras son objetos de arte, sujetos a múltiples interpretaciones y *desposeídos* de autor. No en vano, Augusto, un ente de mundo novelesco, se *rebela* en la realidad contra su *creador*. “Las palabras no *significan* realidades que las trasciendan, sino que son ellas mismas el *significado*, la realidad”²¹⁴ El *torbellino nivolesco*, la *niebla* que *confunde* lo imaginado con las cosas, invierte la lógica causal e instaura el capricho del creador sobre su creación y a la inversa. Por esa razón, el personaje Víctor Goti puede permitirse aludir a Hamlet, el mítico agonista de las letras anglosajonas, otro ente de ficción como él mismo, diciendo que es “uno de los que inventaron a Shakespeare”²¹⁵

Al final de *Niebla*, Augusto no solo constata su naturaleza de *ente de ficción*, sino también la de su *autor*, tras el climático encuentro de ambos *personajes* en la ciudad de Salamanca, símbolo indiscutible en la poética novelesca de la *definitiva* unión entre ficción y realidad. Ya sea *personaje* o *persona*, todo es ficción, todo es real. La agónica duda, al fin, se “resuelve” con la aceptación por parte del lector de que no es él mismo ajeno al conflicto que plantea la novela. Él lector se lee a sí mismo en el ambiguo y contradictorio desenlace: “Cosa de libros... Cosa de libros... ¿Y qué no es cosa de libros, Domingo? ¿Es que antes de haber libros en una u otra forma, antes de haber relatos, de haber palabras, de haber pensamiento, había algo? ¿Y es que después de acabarse el pensamiento quedará algo? ¡Cosas de libros! ¿Y quién no es cosa de libros? ¿Conoces a don Miguel de Unamuno, Domingo? [...] Pues también Unamuno es cosa de libros... Todos lo somos...”²¹⁶

²¹³ Ibid., p. 137.

²¹⁴ Julián Marías, *Miguel de Unamuno*. Ed. Espasa Calpe. Colección Austral, Madrid, 1997. Pág. 16.

²¹⁵ Unamuno, *Niebla*. Op. cit., p. 257.

²¹⁶ Ibid., p. 274.

Examinemos, para acabar este pequeño recorrido, algunos puntos de vista críticos en relación a la fusión de realidad y ficción que nos parece tan de signo culturalista. En su artículo “En torno a la interpretación de *Niebla*”, Alexander A. Parker alude al juego narratológico por el que todos los implicados en el hecho literario (personajes, narradores, prologuistas y autores) transgreden sus propios límites establecidos por la tradición y la lógica, universalizando el problema existencialista: “El lector percibe la presencia de un autor que realmente nunca desaparece de su obra. Así, Unamuno afirma su presencia tanto en el mundo de Augusto como en el nuestro; pero esto tan solo en el momento en que *nuestra novela termina*. La finalidad de este *juego de ficción* es revelar *lo precario de nuestra existencia*.”²¹⁷ Metaliteratura y agonía unamuniana identifican la naturaleza humana con la duda existencial.

Por otro lado, para comprender cómo en la poética novelesca de *Niebla* se insertan naturalmente mundos dentro de mundos, José Carlos Mainer profundiza en el existencialismo teológico unamuniano, y plantea que “el mundo de la ficción novelesca o literaria es tomado por una creación del hombre análoga a la que supone la creación providencial de la realidad, del mundo real. Así, por la asimilación del creador con Dios y la del *libro de ficción* con el *libro de la naturaleza*, los seres que pueblan ambos mundos se convierten ambos en *sueños*, en entes de ficción inventados por una instancia superior [...] Si Augusto Pérez es el sueño de Unamuno, éste, a su vez, es el sueño de Dios, y la existencia de todos un devanarse de recíprocas imaginaciones, entre las que la conciencia de cada cual lanza su grito por *ser* de una pieza y vivir una vida inmortal, esto es, *cierta*”²¹⁸

Mainer alude entonces a una interesante correspondencia entre verdad y atemporalidad en la voluntad esencial de anhelo de una existencia unitaria. En mi opinión, creo conveniente aludir a otra dimensión que la hace imposible: la fragmentariedad frustra la realización plena de la unidad en el ser y, por lo tanto, cortocircuita la posibilidad de su eternización como ser de una sola pieza. Desde mi punto de vista, es más plausible aceptar la complejidad de la unicidad eterna en la nada y entender la Humanidad como algo contingente, no sustancial. Desde mi perspectiva, la esquematización vertical (entre Dios,

²¹⁷ V.V. A. A., *Miguel de Unamuno*. Op. cit., p. 206.

²¹⁸ José Carlos Mainer, *La Edad de Plata*. Ed. Cátedra, Madrid, 1999. Págs. 134-135.

Unamuno, Unamuno personaje y personaje) es insuficiente para establecer las relaciones entre el mundo de ficción y el mundo real en la metanovela, porque en el contexto del universo, la materia que existe sobre la nada, participa en ambos mundos, tanto los imaginados, como los reales. Es otras palabras, creo necesario hipotetizar que también Dios podría soñar a Augusto, porque la existencia de Augusto bracea en las mismas aguas –que son el mar de la intrahistoria- en las que nada Unamuno.

Alexander A. Parker se remite a la ruptura unamuniana de las convenciones tradicionales cuando altera la naturaleza extradiegética del narrador: ésta es la principal estrategia narrativa que hace posible la fusión y confusión entre mundo real y mundo novelesco. Así, “el lector percibe la presencia de un autor que realmente nunca desaparece de su obra. Así, Unamuno afirma su presencia tanto en el mundo de Augusto como en el nuestro”²¹⁹

Vayamos ahora a ilustrar la problemática que nos ocupa atendiendo algunos pasajes de extremo valor metaliterario en la novela, cuyos agonistas experimentan una agonía equiparable a la propia agonía del lector pero que Unamuno mitiga mediante la creación unos diálogos grotescos e hilarantes que sin embargo no dejan de ser trágicos. Cuando en la lógica unamuniana el autor hace de sí mismo un personaje, los entes de ficción se convierten en seres reales y viceversa, creando en la ficción lo que ya había recreado en sus artículos y ensayos sobre la coexistencia real de don Quijote y Cervantes. El creador juega con su creación mientras la creación juega con su creador: los personajes se independizan y cobran vida y autonomía validando los argumentos poéticos de su creador. La obra, aunque permaneciendo fiel a su propia naturaleza poética, desborda las expectativas del lector y supera el tradicional poder demiúrgico del novelista:

Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación nivolesca, yo, el autor de esta nivola, que tienes, lector, en la mano [...] mis personajes nivolescos estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos, y me decía a mí mismo: “¡Cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy

²¹⁹ V.V. A. A., *Miguel de Unamuno*. Op. cit., p. 206.

haciendo con ellos! Así cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos nivolescos”²²⁰

En *Niebla*, la paradoja unamuniana se enriquece cuando el personaje, Augusto, se apoya en la propia poética del autor para rebelarse contra él, justificándola a la vez. La actividad metaliteraria del personaje lo independiza de su creador, adquiriendo en su acto de rebeldía el mismo grado de individualidad que el humano que lo escribe como personaje. En esta espiral paradójica, Augusto arrastra a Unamuno en su misma duda existencial y con él, al lector: “No sea, mi querido don Miguel –añadió- que sea usted y no yo el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo ni muerto... No sea que usted no pase de ser un pretexto para que mi historia llegue al mundo...”²²¹

El momento clave de *Niebla* acontece cuando Augusto recrimina a Unamuno sus pretensiones de *autor*, que sin embargo fracasan (pues su personaje se rebela contra su destino, ambiguamente representado por el escritor), y reivindica su derecho a la individualidad, a la autonomía, lo cual le otorgará un indiscutible grado de humanidad. Ese deseo de ser *uno* frente a la otredad es el imperativo vital que empuja a la agonía al hombre *moderno*: “No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme: ¿con que no lo quiere? ¿Con que he de morir ente de ficción? Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió... ¡Dios dejará de soñarle! ¡Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera; se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, todos sin quedar uno! Entes de ficción como yo; lo mismo que yo! [...] Os lo digo yo, Augusto Pérez, ente ficticio como vosotros, nivolesco lo mismo que vosotros. Porque usted, mi don Miguel, no es usted más que otro ente nivolesco, y entes nivolescos sus lectores, lo mismo que yo, Augusto Pérez, que su víctima...”²²²

Vistos los diálogos más significativos de la novela, concluyamos este recorrido con un par de consideraciones que debemos recapitular. En la novela filosófica unamuniana, todos somos a la vez *experimentadores* y *experimentados*, estamos en *todo* de la misma

²²⁰ Unamuno, *Niebla*. Op. cit., p. 233.

²²¹ Unamuno, *Niebla*. Op.cit., p. 261.

²²² *Ibid.*, p. 267.

manera que *todo* está en nosotros, como invita a pensar el autor en este pasaje de “Adentro”:

Considera que no hay dentro de Dios más que tú y el mundo y que si formas parte de éste porque te mantiene, forma también él parte de ti, porque en ti lo conoces. [...] Reconcéntrate para irradiar; deja llenarte para que rebases luego, conservando el manantial. [...] di tú con él, y al darte: -Doy conmigo el universo entero-. Para ello tienes que hacerte universo, buscándolo dentro de ti. ¡Adentro!²²³

La fusión del interior y el exterior, la identificación del yo y el mundo, se complementa con la idea de la multiplicidad y la fragmentariedad –que se nos aparece de modo tragicómico en *Niebla*-. La metáfora barroca de la vida es sueño se enriquece en la partitura de *Niebla* al modo de las fugas musicales *ad infinitum*. “Es la comedia que representamos ante nosotros mismos, en lo que se llama el foro interno, en el tablado de la conciencia, haciendo a la vez de cómicos y de espectadores”:

¿De qué manera existe él, como soñador que se sueña o como soñado por sí mismo? Y fíjese, además, en que al admitir esta discusión conmigo me reconoce ya existencia independiente de sí.

- ¡No, eso no! –le dije vivamente-. Yo necesito discutir, sin discusión no vivo y sin contradicción, y cuando no hay fuera de mí quien me discuta y contradiga invento dentro de mí quien lo haga. Mis monólogos son diálogos.²²⁴

En la novelística filosófica unamuniana, somos seres fragmentados, que vacilan entre la multiplicidad de *yos* que nadan en nuestra la conciencia. El pensamiento y el monólogo, en realidad, son siempre formas de diálogo. Así, tanto la existencia real como la ficticia son tiempo y sus voces viajan también a la deriva.

²²³ Miguel de Unamuno, *El caballero de la triste figura*. Ed. Espasa Calpe. Colección Austral, Madrid, 1980 . Pág. 129.

²²⁴ Unamuno, *Niebla*. Op. cit., pp. 255-262.

Recapitulación. La unidad de la inconsistencia

El recorrido de conocimiento trazado, los incontables pormenores contemplados y los diversos principios poéticos examinados en este capítulo, todo ello anudado en la paradoja, apuntan a la incertidumbre, ese lugar en que se abisma la palabra, que es fin y principio de la escritura de Guillermo Carnero.

Ya hemos apuntado el porqué nos hemos ceñido en el presente capítulo a tres únicos autores, los cuales, como se ha dicho, podrían constituir los cimientos de esa inabarcable *genealogía* de la incertidumbre. Y, teniendo en cuenta, por supuesto, las filiaciones y lecturas de las que bebe nuestro poeta, podríamos decir que el grupo Cántico de Córdoba y lo que éste significó en la década de los 50²²⁵ habría de constituirse como hito fundamental en nuestro hipotético recorrido. La lectura crítica y la aprehensión consciente efectuada por Guillermo Carnero de dicho fenómeno literario –que ponen en evidencia las diversas publicaciones y estudios críticos que han salido a la luz y que se habrán de comentar en otro lugar-, es tremendamente relevante. El estudio de los autores que orbitan alrededor de *Cántico* constituye una de las más valiosas semillas de la *poética de la incertidumbre* que practica Guillermo Carnero.

²²⁵ Como veremos en el apartado oportuno, la revista homónima aglutinó a una serie de autores –poetas, principalmente- de la primera generación de posguerra y a otros pertenecientes a la generación del medio siglo. Todos ellos representaban un talante que contrastaba con la poesía oficial del régimen, y ofrecían, en palabras del propio Guillermo Carnero, una poesía que supo nadar “por el agua fría de *Garcilaso*, de *España*, del existencialismo impostado y del mesianismo político” (Guillermo Carnero, *El grupo Cántico de Córdoba: un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*. Editora Nacional, Madrid, 1976).

Dejando por ahora a un lado las filiaciones de Guillermo Carnero, apuntemos algunas ideas acerca de por dónde hubiese podido dibujar sus líneas maestras nuestro itinerario imaginado.

Recorriendo la senda marcada por Juan Ramón Jiménez, habríamos dado con los textos cenitales del veintisiete y comentado algunos de ellos; habríamos planeado sobre los porqués de la poesía deshumanizada, cuyos trazos se dibujaron sobre un contexto histórico en el que la ética, apoyándose en la existencia de un imperativo moral²²⁶, se irguió por encima de la estética. Habríamos analizado cómo, en la época de entreguerras, la incidencia de ese imperativo inclinó a muchos de nuestros grandes poetas hacia la práctica de una poesía de denuncia social y podríamos haber apelado, por ejemplo, a José Hierro, que supo equilibrar las *alucinaciones* y los *reportajes* con gran sensibilidad e inteligencia como otros muchos poetas de los 50 altamente remarcables. Pero, evidentemente, al no ser este el propósito fundamental de esta investigación, nos contentamos con haber apuntalado los cimientos de esa *genealogía de la incertidumbre* –grande, incierta e infinita- que tiene sentido en la medida que universaliza el qué de la palabra poética.

Siguiendo la pista dejada por los poetas a los que nos hemos referido y a los incontables que han quedado latentes en los márgenes de estas líneas, hemos hallado las huellas que nos guían, atravesando la primera mitad del siglo XX, hacia una concepción del poema como un objeto, en su esencia, portador de incertidumbre. Hemos caminado – por supuesto- rastreando las huellas esquivas de nuestra Lady Godiva imaginada y deseada.

Ligado a este recorrido –que nos conduce a través de ese lento y sutil proceso de estetización poética- existe otro asunto que requerirá un análisis en detalle a lo largo de estas páginas: la tensión existente entre la voluntad de ruptura y el peso de la tradición. Apunto, por anticipado, que Guillermo Carnero resuelve en su obra esta dicotomía, a la postre falaz, con una personal visión ecléctica que otorga unidad a la inconsistencia.

²²⁶ Señalado por Cano Ballesta en *Las estrategias de la imaginación. Utopías Literarias y retórica política bajo el franquismo*, Siglo XXI, Madrid, 1994. Pág. 126.

Ante tantas líneas de fuerza y tantas modulaciones en conflicto –las que dictan las poéticas, los principios y la historiografía literaria-, el filólogo se encuentra frente a un problema epistemológico. Para exponerlo en toda su complejidad y hondura, usaré un símil literario que justifica la coexistencia legítima de dos principios poéticos historiográficamente considerados antagónicos, pero que, sin embargo, se legitiman mutuamente. Si pensamos en los territorios y los dolientes lamentos machadianos, por ejemplo –Machado es, en ocasiones, un excelente paradigma de la mirada modernista-, convendremos en que es lícito ilustrar su quehacer poético con la imagen del hombre que se sitúa en el mundo –en el ocaso, en el camino, tiñendo de melancolía los paisajes- como un lobo desterrado y *famélic[o]*²²⁷ que solo puede mirar a la Luna y suspirar por ella. Ningún dolor, así expresado, es más genuinamente modernista, ni más deudor de los suspiros románticos, en consecuencia. En este sentido, mientras Machado mira la Luna desde la Tierra en sus versos, otros poetas, como Jorge Guillén, escriben desde la Luna –apostados en el conocimiento o en la jubilosa satisfacción de ser- y poetizan sobre la indiscutible belleza de la Tierra.

Sea como sea, la literatura, cegada o iluminada por la niebla, lanza un sinfín de preguntas a las olas desde la cubierta de un barco. Quizás, al fin y al cabo, todo se reduzca al sueño condenado que una mujer infeliz y sola proyecta con su mirada hacia el infinito desde el paseo de *El espolón*²²⁸, a la media luz de una tarde de septiembre de hace ya demasiados años.

²²⁷ Me remito al texto LXXIX, “Desnuda está la tierra”, de *Soledades. Galerías. Otros poemas* de 1907: “Desnuda está la tierra, / y el alma aúlla al horizonte pálido / como loba famélica. ¿Qué buscas, / poeta, en el ocaso? / ¡Amargo caminar, porque el camino / pesa en el corazón! ¡El viento helado, / y la noche que llega, y la amargura / de la distancia!... En el camino blanco / algunos yertos árboles negrean; / en los montes lejanos / hay oro y sangre... El sol murió... / ¿Qué buscas, poeta, en el ocaso?” (en Antonio Machado, *Poesías completas*. Austral, Madrid, 1996. Pág. 141).

²²⁸ “Era el Espolón un paseo estrecho, sin árboles, abrigado de los vientos del Nordeste, que son los más fríos en Vetusta, por una muralla no muy alta, pero gruesa y bien conservada, a cuyos extremos ostentaban su arquitectura achaparrada sendas fuentes monumentales de piedra oscura, revelando su origen en el ablativo absoluto *Rege Carolo III*, grabado en medio de cada mole como por obra del agua resbalando por la caliza años y más años. Del otro lado limitaban el paseo largos bancos de piedra también; y no tenía el Espolón más adorno, ni atractivo, a no ser el sol, que, como lo hubiera toda la tarde, calentaba aquella muralla triste. Al abrigo de ella paseaban desde tiempo inmemorial los muchos clérigos que son principal ornamento de la antigua corte vetustense; por invierno de dos a cuatro o cinco de la tarde, y en verano poco antes de ponerse el sol hasta la noche. Era aquel un lugar, a más de abrigado, solitario y lo que llamaban allí *recogido*, pero esto cuando la Colonia no existía. Ahora lo mejor de la población, el ensanche de Vetusta iba por aquel lado, y si bien el Espolón y sus inmediaciones se respetaron, a pocos pasos comenzaba el ruido, el movimiento y la

animación de los hoteles que se construían, de la barriada *colonial* que se levantaba como por encanto, según *El Lábaro*, para el cual diez o doce años eran un soplo por lo visto”. Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta I*. Cátedra, Madrid, 1884. Pág. 610-611.

3. Guillermo Carnero, un poeta nuevo entre *novísimos*

La poesía es inútil, sólo sirve
para cortarle la cabeza a un rey
o para seducir a una muchacha.

Quizás sirve también,
si es que el agua es la muerte,
para rayar el agua con un sueño.
Y si el tiempo le otorga su única materia,
posiblemente sirva de navaja,
porque es mejor un corte limpio
cuando abrimos la piel de la memoria.
Con un cristal partido,
el deseo hace heridas más sucias.

La poesía eres tú
un corte limpio,
una raya en el agua
-si es que el agua es razón de la existencia-
la mujer que se deja seducir
para cortarle la cabeza a un rey.²²⁹

Luis García Montero

En páginas precedentes he tratado del problema de la representatividad del lenguaje en términos de Presencia y de Ausencia, apoyándome en las valiosas observaciones críticas de Bachelard, de Man, Kojève, Hegel y del propio Guillermo Carnero en torno al

²²⁹ Luis García Montero, *Poesía (1980-2005)*. Tusquets, Barcelona, 2008.

cuestionamiento de la tradicional dicotomía que existe supuestamente entre significativo y significado en el ámbito literario. Estas reflexiones desembocan inequívocamente en la consideración del objeto artístico no como una representación evocadora de lo ausente, sino como una creación genuina equiparable en su existencia a la de los objetos materiales que nos rodean. Este punto de equilibrio resulta ser un nuevo y estimulante punto de partida desde el que profundizar en la naturaleza esencial de la poesía y en la escritura de Guillermo Carnero.

La Modernidad²³⁰ cuestiona, entonces, la referencialidad del lenguaje. El arte como espejo de la representación se ha roto en mil pedazos definitivamente. No obstante, aunque

²³⁰ El concepto de la Modernidad es similar al concepto kantiano de Ilustración, el de la «mayoría de edad» del individuo: “Ilustración significa el abandono por parte del hombre de una minoría de edad cuyo responsable es él mismo. Esta minoría de edad significa la incapacidad para servirse de su entendimiento sin verse guiado por algún otro. Uno mismo es el culpable de dicha minoría de edad cuando su causa no reside en la falta de entendimiento, sino en la falta de resolución y valor para servirse del suyo propio sin la guía del de algún otro. Sapere aude! ¡Ten valor para servirte de tu propio entendimiento! Tal es el lema de la Ilustración”(Immanuel Kant *¿Qué es la ilustración?* Alianza, Madrid, 2009. Pág. 81). El hombre moderno ejerce su razón de forma autónoma como antes que éste lo hizo el antropocentrismo humanista del siglo XVI aunque no llegase nunca a institucionalizarse como tal. No podemos olvidar cómo de significativa y hasta qué punto fue paradigmática y determinante la nueva visión antropocéntrica del mundo frente al teocentrismo que caracterizaba la Edad Media. En el seno de esa nueva mirada, es donde se explica el debate entre los antiguos y los modernos –tópico de la cultura occidental tan antiguo como el Renacimiento y conocido como la “Querrela de los antiguos y los modernos” que se agudizó con la publicación a partir de 1688, por parte de Charles Perrault, de los cuatro tomos de *Parallèle des anciens et des modernes* (Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes*, Stlakine, 1979, Edición facsímil)-. Y es que en el siglo XVI se hablaba de la continuidad de lo novedoso, en concordia o no con lo que dictaban los antiguos, de modo que, en distintos grados, varios aspectos -sociales, literarios o políticos- se irguieron en tensión, y no sólo implícitamente, en las discusiones renacentistas de ese siglo. Acercándose ya al pensamiento ilustrado, la Modernidad constituye un cambio –ontológico- en la regulación social que tiene como base el hecho de que la legitimidad ha de ser siempre objeto de revisión y, por lo tanto, está sujeta por definición a la temporalidad, dado que reivindica la universalidad en su dimensión más contingente. En la Modernidad, la búsqueda de una mejora del porvenir reemplaza la veneración gratuita del pasado como algo de naturaleza ontológica y racionaliza el juicio con el examen de la acción que lleva a cabo el hombre. La modernidad es entonces también la posibilidad política y, sobre todo, reflexiva de cambiar las reglas del juego de la vida social. Y así, es también el conjunto de las condiciones históricas materiales que permiten hacer realidad la emancipación del hombre del conjunto de tradiciones, doctrinas o ideologías heredadas, las cuales dejan de ser problematizadas por una cultura tradicional. Dicho todo esto, en estas páginas entenderé el término de Modernidad, entonces, acercándolo al máximo a la razón ilustrada por la cual el hombre trata de institucionalizarla. Entenderemos, de entrada, que el término entraña principalmente, los valores de la racionalidad –el respeto por la ciencia y el pensamiento como discurso legitimador frente a religiones y mitologías-, los de la subjetividad entendida como base para la preeminencia de la razón y como signo de la reflexión individual, los de la creación de las estructuras político-territoriales que existen actualmente (nos remitimos al tratado de Westfalia de 1648) con las que se pone fin al orden feudal, los de la división de poderes –ejecutivo, legislativo y judicial- y los de la libertad

la representación no se entienda nunca más, salvo desde una lectura ingenua impropia de nuestros tiempos, como una vía de expresión de la verdad, el objeto artístico sigue siendo cuestionable y portador de contenido semántico. En este sentido, la autonomía del arte -el reconocimiento de la disolución de la representatividad en el ámbito de la inmediatez sensorial- no implica necesariamente que la subjetividad más radical legitime la creación artística convertida en un objeto de consumo sin más. Desde mi punto de vista, determinar aun hoy día la naturaleza artística de los objetos exige calibrar la vinculación entre la estética, la verdad y el conocimiento.

Si bien las fronteras convencionales entre representación, verdad y conocimiento han estallado en mil pedazos y los significados han traspasado los límites de lo predecible, sin embargo, las filiaciones infinitas y multidireccionales que establecen entre sí las ideas y las palabras velan por que las derivas divergentes no sean delirantes.

como auténtica necesidad de los tiempos modernos, que abarca todos los campos de la actividad humana así como los de la secularización de la religión. Subrayemos ante todo que existen dos rasgos fundamentales –así como innovadores y complementarios- que enmarcan los valores mencionados hasta aquí con indiscutible naturalidad puesto que se corresponden con la síntesis sostenida entre racionalismo y empirismo. El primero de ellos es el de la *autorreflexividad*. Según los estudiosos Giddens y Habermas el conocimiento teórico se retroalimenta sobre la sociedad para transformarla tanto a ella como al conocimiento. El segundo, es el que Giddens bautiza como *descontextualización*, que consiste en la capacidad de arrancar la vida local de su contexto con tal de que la vida cada vez esté más condicionada por lo *translocal* (Anthony Giddens, *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Amorrortu editores, Buenos Aires, Argentina, 1995). En términos de filosofía, quizá lo que más nos interesa es que la Modernidad viene determinada por la proliferación de un pensamiento ecléctico que nace concretamente con la publicación en 1537 del *Discurso del método* de René Descartes y finaliza con la muerte de Immanuel Kant en 1804. Pero, a mi entender, la mayor de las virtudes de la era Moderna es la de que se muestra capaz de sintetizar las dos corrientes ya mencionadas, las cuales se han concebido, convencionalmente, como opuestas: racionalismo y empirismo. Ello culminará, efectivamente, con la filosofía kantiana. Son indiscutiblemente relevantes, en una primera instancia –y teniendo en cuenta que el hombre ilustrado representa tanto al escritor como al político-, los pensadores franceses que simpatizan con la Revolución –y con la defensa de los principios de la *égalité*, la *fraternité* y la *liberté* sobre los que habrá de basarse el Estado moderno, así como con la necesidad de hacer efectiva la imprescindible y fundamental separación de poderes en el Estado: Voltaire (1694-1778), Denis Diderot (1713-1784), Montesquieu (1689-1755) y Jean-Jacques Rousseau (1712-1786). Del racionalismo suelen reconocerse autores como René Descartes (1596-1650), Baruch Spinoza (1632-1677), Nicolás de Malebranche (1638-1715) y Wilhelm von Leibniz (1646-1716) y, como representantes de la corriente sensista inglesa hemos de mencionar a John Locke (1632-1704), David Hume (1711-1776) y al Obispo Berkeley (1685-1753). Sin embargo, es la figura y el pensamiento de Immanuel Kant y su idealismo trascendental lo que permite sintetizar ambas corrientes en un sistema del conocimiento integrador e infinitamente productivo dada su naturaleza. Según Kant el conocimiento humano solo puede referirse a los fenómenos y no a las cosas en sí mismas. En su sistema se concilia el racionalismo, representado por las categorías *a priori* del pensamiento –el tiempo y el espacio- y las categorías *a posteriori* que proceden de la experiencia humana. De esta matriz resultan un sinnúmero de resultados que son por excelencia expresión de la libertad esencial del pensamiento.

En opinión de Habermas, que hago mía, donde yerra el prejuicio relativista es en la negación de una razón profunda que sustenta –en forma de abstracción- las fluctuaciones sinnúmero de la vida y sus espejos. Prieto de Paula se refiere a lo mismo cuando propone esgrimir explicaciones globales contra las consignas panfletarias según las cuales *cualquier generalización es un error y todo es relativo*.²³¹ Desde el punto de vista que adopto en esta tesis, el principal de los malentendidos posmodernos es el prejuicio relativista, tanto en la creación como en la lectura crítica de las obras artísticas.

Antes de ahondar en las problemáticas relativistas que entraña la crisis de la representatividad que da lugar al posmodernismo –y viceversa-, hagamos un pequeño paréntesis en relación a ese controvertido fenómeno de la mano de Stephen Cushman. En *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, éste atiende diversos aspectos –el fenómeno histórico, la tendencia a la autorreflexividad, el predominio de la subjetividad y la preponderancia de la forma- con tal de señalar los rasgos definitorios del posmodernismo, pero lo fundamental es el hecho de que considera que su nombre encarna en esencia el carácter paradójico o ambivalente de la naturaleza. Cushman se remite a Hutcheon y suscribe su idea de que implica al mismo tiempo ruptura y continuidad: *it is both critical of and complicit with the aesthetic of modernism*.²³² Así, el prefijo *post*, según señala Cushman, tiene un significado complejo: en relación al *modernismo*, indica un valor a la vez temporal (*después de*), causal (*porque*) y direccional (*más allá*). Si bien el término se ha convertido en una etiqueta simplificadora para referirse a los diversos movimientos filosóficos, sociales y culturales alimentados por el posestructuralismo que se extienden por Europa y las Américas tras la Segunda Guerra Mundial, su sentido es mucho más profundo al hilo de lo que venimos diciendo. Cushman subraya su carácter autorreflexivo que se combina con cierta exhuberancia intertextual (a veces paródica); su actitud crítica con la historia y la historiografía; la tendencia a la exploración profunda de la construcción de la subjetividad y al desenmascaramiento de la presunta transparencia del lenguaje así como de la relación entre la forma y el contenido mediante el uso y abuso simultáneos de las convenciones poéticas. Pero lo importante es que en el seno del posmodernismo se

²³¹ Ángel Luis Prieto de Paula, *Musa del 68*, Ed. Hiperión. Madrid, 1996. Pág. 9.

²³² Stephen Cushman, *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2012. Pág. 1095.

integran y concilian numerosos juegos de “contrarios”. Y es en ese sentido conciliador que debemos comprenderla. En esta misma línea debemos comprender a Habermas cuando dice:

Los intentos de nivelar arte y vida, ficción y praxis, apariencia y realidad en un único plano²³³; las tentativas de eliminar la distinción entre artefacto y objeto de uso, entre representación consciente y excitación espontánea; los conatos de declarar que todo es arte y que todo el mundo es artista; ignorar cualquier criterio e identificar juicio estético con la expresión de la subjetividad, en mi opinión, son iniciativas experimentales que al fin han revelado su sinsentido. Su deseo de provocación en realidad ha iluminado, con más intensidad aun si cabe, las estructuras del arte que se proponían burlar y disolver. Convirtieron la apariencia en un fin en sí mismo y le otorgaron una nueva legitimidad inmune a la cognición y a la psicología del gusto, vulgarizaron obra de arte en objeto de consumo, pero todo este esfuerzo en negar el arte ha terminado irónicamente por ceder ante las categorías de la estética de la Ilustración²³⁴.

Habermas detecta, pues, una tendencia del arte hacia su autonomía en un largo proceso que se inicia ya en el Renacimiento, un proceso que culminaría en el siglo XX con la *negación del arte*²³⁵. Pero la afirmación de esa *muerte* no hace sino subrayar la

²³³ Esto esgrimen quienes, de forma ingenua a mi parecer, se identifican con el postmodernismo olvidando las estructuras que legó el pensamiento moderno. Y, por supuesto y por lo tanto, olvidan que la jerarquización de las ideas es lo que permite que la particularidad, la singularidad o el perspectivismo ocupen el legítimo espacio que les pertenece en la esfera del pensamiento. La existencia de la abstracción pura, entonces, es la que legitima la racionalización o la comprensión de lo más propio y singular de cada uno de los hombres y en cada uno de sus ínfimos momentos.

²³⁴ Jürgen Habermas, “La modernidad, un proyecto incompleto”, en *La posmodernidad*, Kairós editores. Barcelona 1895, pág. 30. y en “Modernidad versus postmodernidad” recopilado por Josep Picó en *Modernidad y postmodernidad*. Alianza Editorial, Madrid, 2002. Pág. 96-97.

²³⁵ La *muerte del arte* nos remite a Hegel, quien considera que el símbolo no es arbitrario y, puesto que contiene significado, es descifrable. De hecho, el filósofo alemán propone una historia del arte en tres etapas, en función de las relaciones que se establecen históricamente entre significante y significado: la primera etapa, puramente simbólica, es el “primitivismo”, en la que prevalece la forma sobre el contenido; la segunda fase es la “clasicista”, etapa en la cual existe un equilibrio entre ambas categorías y la tercera, que abarca el periodo romántico, es aquella en la que el contenido prevalece sobre la forma y por lo tanto el significado del símbolo se hace enigmático e infinito. Es en el momento en que se supera la excelencia y se rompe la armonía del arte clásico, en palabras de Hegel, que “el arte ha muerto”. En este marco, las vanguardias artísticas, que son en esencia rupturistas, abandonan (o lo pretenden) la relación histórica con el pasado. De este modo, pierden también el contexto necesario para descifrar el símbolo y por lo tanto resulta verosímil decir que la forma del arte clásico ha muerto para el hombre moderno. En este sentido, resultan paradigmáticos Duchamp y Malevich, en cuya obra podemos decir que la expresión artística regresa a su

existencia de ese elemento sustentante que, regresando a Prieto de Paula en su prefacio a *Musa del 68*, constituye la *verdad* de la literatura, una verdad honda que extiende sus raíces en la esencia de la condición humana.

Desde mi punto de vista, todo lo que aparenta ser muerte del arte, muerte de la poesía, subjetividad radical del poeta (de ese artista mitificado y convertido en redentor de no se sabe qué culpas) no sometida a reglas ni tradiciones es signo, precisamente, de la persistencia de la cordura y del ejercicio infatigable de la razón.

Por ejemplo, prestemos atención al hecho tan notorio de que existan numerosos rasgos surrealistas en las manifestaciones poéticas novísimas, y ciertos signos *de época* que, a simple vista, asociaríamos con el juego lingüístico gratuito. Prieto de Paula es contundente a propósito de estas manifestaciones estéticas. En su opinión, no niegan en modo alguno la existencia, ni de una verdad, ni de un sentido último oculto bajo las apariencias y las piruetas rompedoras que son propias de la época:

“grado cero”. Sin embargo, ese regreso, como no puede ser de otra manera, es tan solo figurado y, así, solo podemos hablar de que representan una transgresión absoluta ante la norma: la radicalidad tanto de Duchamp y Malevich consiste precisa y únicamente en la negación del objeto. Así, Duchamp presenta un urinario ready-made como objeto artístico y Malevich opta por la no-presentación del objeto (un cuadro blanco sobre fondo blanco). Estas acciones rupturistas ponen en evidencia la fragilidad de la visualización moderna del arte y provocan la crisis de los paradigmas estéticos modernos. En este contexto, la profética sentencia de Hegel se hace realidad: “El arte ha cumplido su sentido, pero ya ha perdido para nosotros su verdad y su vida. No es precisamente arte sino ciencia del arte” (Hegel, *De lo bello y sus formas*. Por Manuel Granell. Editorial Espasa-Calpe, S.A. Madrid, 1985. Pág. 23). En el sistema de Hegel, el arte forma parte del espíritu absoluto, situado en una relación de inferioridad con respecto a la religión y la filosofía. Siguiendo esta lógica, el arte es un estadio más del despliegue del concepto, dentro de un proceso dialéctico en que la intuición (tesis), se opone a la representación (antítesis), resultando la primacía del concepto (síntesis). En este sentido, el arte es pasado, una ilusión, y su ejercicio, una filosofía ilusoria. Formulado en palabras de Duchamp: “Creo que la pintura muere, ¿me comprende? El cuadro muere al cabo de cuarenta o cincuenta años debido a que desaparece su frescor. La escultura también muere. Se trata de una pequeña manía mía que nadie acepta, pero me da igual. Creo que un cuadro, al cabo de un cierto número de años, muere como el hombre que lo ha pintado; después eso se llama historia del arte. [...] Los hombres son mortales, los cuadros también” (Pierre Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1984. Pág. 60). Expresado en la opinión de un especialista en Hegel: “El arte ha muerto en el sentido de que ha dejado de ser una necesidad vital en la constitución social del hombre con relación al estado. La unidad entre lo sensible y lo universal, la forma y el contenido, etc., fue justamente la invención estética del mundo griego. Esta misma unidad expresaba la relación de armonía entre la individualidad del artista y la sociedad que representa la figura del Estado. 185-186 Juan Sebastián Ballén Rodríguez, “Sobre la muerte del arte en las *Lecciones de estética de Hegel*”. *Universitas Philosophica* 59, año 29, julio-diciembre, 2012. Pág. 179-194.

Y, sin embargo, eso no es irracionalidad, sino lo que denominaré simbolismo laberíntico cultural. El hilo de Ariadna de ese laberinto permite seguir el plan del poema, aunque haya lectores incapaces de dar con la clave de máquina tan compleja, y confundan todo ello con el caos de la irracionalidad. Las mismas *anomalías* del sistema lógico –no excepciones que confirman la regla- son partes inequívocamente previstas por el sistema.²³⁶

En coherencia con su voz de poeta y con la autoconciencia de su erudición académica, Guillermo Carnero hace explícita su adhesión a una poética que se desmarca de igual modo de posiciones extremas. Por un lado, se aparta de las poéticas del *arte por el arte* que convierten el poema en un objeto legitimado *ipso facto* como manifestación artística por su simple materialidad y existencia. Por otro, se aleja de las poéticas que le otorgan al poema un valor representativo de la realidad y, por tanto, convierten la escritura en un simple acto de comunicación (que, según los términos de la poética social, persigue la sensibilización moral²³⁷ o, incluso, el adoctrinamiento del lector):

El realismo mal entendido es una agresión a la inteligencia y la sensibilidad del individuo, y le crea deformaciones mentales (aceptación pasiva y automática del mensaje) que pueden ser utilizadas para embucharle cualquier ideología. Por el contrario, un arte que

²³⁶ Prieto de Paula, *Musa del 68*. Op. cit., p. 60. De Man, partiendo de la idea de la retoricidad natural en el lenguaje literario, integra la *anomalía* en el propio sistema retórico del lenguaje: “Llamamos literario”, define De Man, tomando a Rousseau como ejemplo, “a cualquier texto que implícita o explícitamente signifique su propia modalidad retórica y prefigure la malinterpretación de que será objeto como correlato de su propia naturaleza retórica, es decir, de su retoricidad”. (Hugo Rodríguez-Vecchini, “La visión ciega” a Paul de Man, *Visión y ceguera*. Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1991. Pág. XVI). Por su lado, Maurice Blanchot, en su *Conversación infinita*, ubica de un modo análogo la transgresión dentro del sistema: “Esa interrupción [del discurso *eterno*] que tal vez no es más que un accidente antiguo, que posee sin embargo cierto carácter obligatorio y que lleva consigo, de un modo enigmático, la prohibición, también se presenta como prohibida, esto es, como una excepción lamentable, una brecha abierta en el círculo, y sin duda todavía pertenece necesariamente a la regla, aunque fuere a título de anomalía, anomalía hipócrita [...], pero dándose cuenta de que, pese a esa legitimación, tal interrupción no deja de continuar cayendo, y cada vez desde siempre, fuera de la regla que sin embargo la mantiene dentro de su campo de acción” (Maurice Blanchot, *La conversación infinita*. Arena Libros, Madrid, 2008. Pág. XXVI).

²³⁷ Cito a este propósito uno de los aforismos más repetidos de Marshall McLuhan referido a la grandilocuencia moral de la que, creo, adolecen todas las poéticas de vocación presuntamente *realista*: “la indignación moral es la estrategia típica del idiota para dotarse de dignidad.” (Marshall McLuhan, *Men & Ideas*, revista Encounter, volumen 28. Contribuidores Stephen Spender, Irving Kristol, Congress for Cultural Freedom. Editorial Encounter Limited, 1967).

requiera la participación activa, crítica, analítica, del espectador, forma individuos capaces de juzgar y reconocer por sí mismos, aptos para la construcción de su propia libertad.²³⁸

Frente a los excesos *realistas* y *formalistas*, que tienen su origen en una desnaturalización de sus respectivas entidades como sustancia y receptáculo del quehacer literario, Carnero se siente cómodo, implícita y explícitamente, en una estética de corte *benetiano*.

Juan Benet, en *La inspiración y el estilo*²³⁹ recuerda, primero, al Flaubert de *L'education sentimentale* que afirmaba en 1864: “Me propongo escribir la crónica moral de mi generación ante los sucesos del 48”²⁴⁰, y, después, al Flaubert que tuvo que rectificar sus propias palabras: “Estoy aterrado de hacer una cosa tan inútil y tan opuesta del Arte, que persigue siempre la exaltación de lo vago”²⁴¹. Sobre el asunto flaubertiano, propone:

He traído a colación el comentario de Flaubert porque en él, veladamente, se suscitan en rara contigüidad dos conceptos cuya correlación no es frecuente: (1) que existe una obligación moral en la obra de arte, y (2) que todo quehacer artístico es, por decirlo así, autónomo, no arbitrario. Parece en efecto que el vector que induce a Flaubert a escribir la

²³⁸ Guillermo Carnero en las notas de Ignacio Javier López a Carnero, *Dibujo de la muerte*. Op. cit., p. 223. También en Guillermo Carnero, “Por un arte no autoritario”, *Camp de l'Arpa* 33 (junio de 1976), pág. 39-40 y en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas. (1970-2007)*. Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 2008. Pág. 30.

²³⁹ Juan Benet, *La inspiración y el estilo*, Alfaguara, Madrid, 1999.

²⁴⁰ La célebre novela transcurre durante la Revolución burguesa de febrero de 1848 por la que el rey Luís Felipe I tuvo que abdicar proclamándose entonces la II República Francesa.

²⁴¹ Tras haber planeado sobre algunas cuestiones relativas a la obra de Leopoldo Alas en el capítulo anterior y haber señalado a Flaubert, de la mano de Juan Benet, como germen de la poética espiritualista que nace del fracaso de la ingenua pretensión del realismo decimonónico más ortodoxo, me es imposible no remitirme aquí a Juan Valera quien, a mi parecer, comprendió de un modo parecido en este mismo sentido qué significaba la sugestión y la indeterminación en el marco de la poética decimonónica: “Mil veces he dicho que la poesía, en toda su latitud, no se da sin imitación de la Naturaleza; pero siempre entendí por Naturaleza, no sólo lo existente, sino lo posible, pues lo posible, en el mero hecho de existir por lo menos en el espíritu humano, es natural y existente también. Para el arte no importa, ni al crítico le incumbe averiguar, si los ideales que en el arte se realizan tienen o no realidad objetiva fuera del arte. Pero si el arte en general, o la poesía en particular, se vuelve ciencia, entonces el artista o el poeta no puede poner en su obra, a no ser como alegoría, símbolo o figura retórica, sino aquello que ha visto, tocado o experimentado, de aquí dos males: primero, el lamentable empobrecimiento de la materia poética; y, segundo, la desazón y duda que nos deja el autor de si miente o si vio mal, y la obligación en que se pone él, para no pasar por embustero o por visionario, de probar que es verdad lo que dice. (Juan Valera, *El arte de la novela*. Editorial Lumen, Barcelona, 1996 Págs. 232-233)

novela de la Revolución de 1848 no se puede confundir con aquel o aquellos que engendran los recursos para llevarla a cabo. Los dos principios, sin ser forzosamente contradictorios, entran con frecuencia en fricción cuando el escritor ha alcanzado el grado profesional y cuando –en contraste con aquel joven corajudo que antes que otra cosa era un buscador de huecos- ya no es solamente él quien decide dónde se debe situar su obra, de qué debe tratar y a quién o quiénes debe referirse. La obra que ha edificado el escritor maduro pesa sobre él, y no en vano; el público que le ha aplaudido reclama, y no sin exigencia; el refinamiento y la autocrítica que le han empujado hasta la gloria le han restringido también su campo de acción y prefiguran su obra futura con un condicionamiento excesivo. Entre el qué escribir y el cómo hacerlo se establece, en tales circunstancias, una diferencia categórica que sólo es aprovechable para alimentar la vieja distinción escolástica entre la forma y el contenido. Pero semejante distinción pierde todo sentido en la auténtica obra de arte y sólo será cierta mientras el carácter dialéctico que la informa –moralmente necesaria y estéticamente independiente- no sea superado por el escritor –seguro de sus facultades, libre en el momento de elegir sus temas y tan certero en sus fallos como para pasar por alto cualquier género de compromiso con una síntesis artística.²⁴²

Apreciamos una comprensión análoga del objeto artístico en Guillermo Carnero, tanto en su obra crítica como en su obra literaria. Sin duda, son unas novedosas ideas metaliterarias que rompen con las usuales en la España de la época, tras los convulsos años de la postguerra, tal y como ha señalado con acierto y contundencia la historiografía literaria. Superada la poética *de los cincuenta* y relativizado el rupturismo formalista, seña de identidad de los *novísimos*, Guillermo Carnero asumió que no es la naturaleza argumental o moral la que dicta la valía de un texto, como preconizaban las poéticas del medio siglo, sino que es el estilo del escritor lo que, en definitiva, dicta la verdad honda de un texto: la de las palabras que habrán de perderse en el laberinto del significado. Permítaseme mencionar aquí los memorables *Ejercicios de estilo* de Raymond Queneau²⁴³, uno de los mejores argumentos para entender que la naturaleza artística de un texto no reside en su argumento, sino en un sinfín de consideraciones estilísticas.

Guillermo Carnero descrea entonces de los cánones generacionales, a pesar de que reconozca que los poetas de una generación biológica comparten un tiempo histórico

²⁴² Benet, *La inspiración y el estilo*. Op. cit., pp. 42-43.

²⁴³ Raymond Queneau, *Ejercicios de estilo*. Versión de Antonio Fernández Ferrer. Cátedra, Madrid, 2009.

común. “Me niego a admitir que las generaciones sean fosas comunes en que enterrar a los escritores en el momento en que nacen”²⁴⁴, manifiesta.

No obstante, en el análisis de las tendencias poéticas del siglo XX, aun siendo consciente del nivel de convencionalidad de la periodización literaria como herramienta filológica, me parece acertado emplear como criterio diferenciador el tratamiento que dan a las relaciones entre *vida* y *poesía*. En este sentido, desde mi punto de vista como lectora y desde la perspectiva privilegiada de Guillermo Carnero, como académico y como creador, entendemos que en los poetas y en los poemas del siglo XX confluyen *poéticas* seculares en interacciones complejas.

Observemos con atención, primero, la poesía *social* que convierte el texto literario en un medio de comunicación y entiende el poema como un vehículo de transmisión de verdades morales. Comprendiendo, sin embargo, la poesía social en el marco de las circunstancias históricas que contribuyeron a su gestación, el especialista Juan Cano Ballesta apela a la existencia de un *imperativo ético* que supedita lo estético a lo *utilitarista*²⁴⁵. Cano Ballesta²⁴⁶ cita (con las reservas pertinentes) al crítico Ramón Nieto a propósito de dicha finalidad de la literatura, partiendo del supuesto de que sea *posible* transmitir ese mensaje *necesario*:

La literatura es una empresa de solidaridad humana, y al escritor no le está permitida ninguna de estas dos escapatorias: descender a sus intimidades baldías o subirse a una nube. El escritor que no se apunta a la hora de hacer causa común con la justicia o con la libertad, se convierte en responsable tácito del triunfo de la injusticia o de la opresión.²⁴⁷

En este planteamiento social de la poesía, el significado precede al poema porque el sentido motiva el ejercicio literario. El papel interpretativo del lector se minimiza: el

²⁴⁴ En José Luis Jover, “Nueve preguntas a Guillermo Carnero (en torno a *Ensayo de una teoría de la visión*)”, *Nueva estafeta* 9-10 (agosto-septiembre del 1979).

²⁴⁵ Juan Cano Ballesta, *Las estrategias de la imaginación. Utopías Literarias y retórica política bajo el franquismo*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1994. Pág. 126

²⁴⁶ Es autor del magnífico ensayo *La poesía española entre pureza y revolución* en el que desentraña las diversas tendencias literarias en las tres primeras décadas del siglo XX español (Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución* (1920-1936). Siglo XXI, Madrid, 1996).

²⁴⁷ Ramón Nieto, “Literatura y escándalo”, *Acento Cultural*, núm. 7, marzo-abril de 1960, pp. 13-20.

lenguaje poético, destinado paradójicamente a la *inmensa mayoría*²⁴⁸, persigue la transparencia y, consecuentemente, le niega al receptor su participación creativa en la consecución del sentido. El lenguaje poético social quiere ser referencial y, por lo tanto, se acerca al uso común de la lengua. Así, desnaturaliza su propio sentido literario y, en consecuencia, vida y literatura se confunden en un *yo poético* que se confunde al mismo tiempo con un *yo social* del que el poeta pretende ser portavoz. De este modo, la poesía se pone al servicio de unas ideas y de una ideología en el contexto histórico de un régimen represivo de la libertad política pero que, sin embargo, es incapaz de coartar la libertad de la imaginación que, arraigada en lo más profundo de la condición humana, pervive en la conciencia creadora:

En tiempos de represión política resulta muy alentador saber que algo que nadie puede arrebatarse al ser humano es la libertad de dar rienda suelta a la imaginación y construirse bellos mundos utópicos y de ensueño²⁴⁹.

Pero la poesía cumplirá su función “social” según la intensidad con que el poeta viva los problemas presuntamente colectivos –que, como siempre, lo son de un modo presunto y presuntuoso-. Según avanza el medio siglo, el mismo contexto histórico evoluciona, desalentando las posturas ideológicas y propiciando nuevos modos poéticos.

En consonancia con los acaeceres históricos y con la progresiva atenuación de la barbarie moral, la preeminencia de ese imperativo del que hablaba Cano Ballesta va deslegitimándose. Surge entonces otro modo poético que se conoce como *poesía de la experiencia*²⁵⁰ que se relaciona con la *generación del medio siglo* y con los escritores que fueron niños durante la Guerra Civil. El poema se hace ejercicio poético individualizado, abandona su función transmisora –e incluso propagandística- y ahora, en cualquier caso, no es portavoz más que del poeta mismo. Además, la experiencia vital como fuente literaria se

²⁴⁸ La expresión reelabora la que Juan Ramón Jiménez utilizó al dedicar su obra *a la inmensa minoría*, una expresión que alterna con otra parecida, *a la minoría siempre*. En principio, la expresión hace referencia a la contraposición entre clases cultas y masas, teorizada por Ortega y Gasset. Juan Ramón la utilizó por primera vez en un libro de 1936 que tuvo escasa trascendencia, *Canción*.

²⁴⁹ Cano Ballesta, *Las estrategias de la imaginación*. Op. cit., p. 127

²⁵⁰ Andrew P. Debicki, *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Júcar, Madrid, 1986.

intelectualiza en el poema y, por lo tanto, la distancia que media entre vida y poesía se dilata paulatinamente.²⁵¹

Laureano Bonet, en su estudio *El jardín quebrado*²⁵², se refiere a los narradores del medio siglo como poseedores de una *mirada infantil* que tres o cuatro décadas más tarde “cuajará en un pequeño, pero intenso, mito literario: el imprevisto descubrimiento del *soldado muerto* por parte de nuestros “niños de la guerra”. Esos chiquillos para quienes “las ruinas, los muertos, las balas han sido sus juguetes” –conforme escribiera J. Goytisolo en *Duelo en el Paraíso*-²⁵³ y que, a la par, experimentan unos extraños “días de libertad” en medio del fragor bélico. [...] Nos encontramos ante un fascinante topos literario que comparten algunos prosistas medioseculares.²⁵⁴

Aflora una individualidad racionalizada en la producción literaria del medio siglo, no solo en los narradores, sino también en los poetas²⁵⁵, quienes, también niños durante la guerra, se encuentran en la misma encrucijada: la que atañe a la poesía de voluntad social, por un lado, y a la poesía consciente de su propia artificialidad lírica, por otro.

A pesar de ese planteamiento necesariamente simplificador, soy firmemente consciente de que nunca una filiación literaria debe ni puede ser categórica: la complejidad con que se gesta y germina una sensibilidad poética solo admite que el problema planteado se resuelva como tendencia o como inclinación. Prueba de ello son las trayectorias vacilantes –como siempre lo son las trayectorias de los poetas- de Claudio Rodríguez, Ángel González o José Ángel Valente. Sobre este asunto, son esclarecedoras las palabras de Guillermo Carnero:

²⁵¹ Admitiendo que el principio de la referencialidad es el que determina cuál es la distancia que separa la vida y la poesía. Si, en cambio, señaláramos el grado de *realidad* de una forma cualitativa como fundamento de dicha tensión dicotómica veríamos que precisamente en este proceso se produce un *acercamiento* que nos llevaría a pensar en el arte de un modo *culturalista*, dado que el arte pasaría a ser considerado como objeto. Ahondaremos en esa cuestión, por supuesto, en páginas posteriores.

²⁵² Laureano Bonet, *El Jardín quebrado*, en “Nexos” de Ed. 62. Barcelona, 1994.

²⁵³ Juan Goytisolo, *Duelo en El Paraíso*, Planeta, Barcelona, 1955. Pág. 162.

²⁵⁴ Bonet, *El Jardín quebrado*. Op. cit., p. 41

²⁵⁵ En *El jardín quebrado*, Laureano Bonet se centra en los narradores del medio siglo, sin embargo, evidentemente esa nueva sensibilidad habrá de reconocerse del mismo modo en los poetas de la época.

Por otra parte, en el subgrupo de los poetas sociales, de los más inteligentes poetas considerados erróneamente como sociales, como la evolución posterior de la historia literaria ha demostrado –que están casi todos aquí: José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente, Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma- es habitual una actitud de autocrítica, de censura permanente, de ironía, que va contra los supuestos de la propia tendencia dentro de la que se los engloba²⁵⁶

Sobre el proceso de gestación de un nuevo sentir poético que anda impregnando las letras españolas de la época, se hace ineludible la referencia a la polémica que suscitó la publicación de *Teoría de la expresión poética*²⁵⁷ de Carlos Bousoño, partidario de que el poema es esencialmente comunicativo. Carlos Barral, en su artículo “Poesía no es comunicación” escribió a la contra:

A mi juicio no se puede hablar de comunicación distinta de la estética. La poesía no comunica en forma única contenidos psíquicos. Ni existe un conocimiento poético anterior al acto de escribir el poema al que atribuir la forma de esos presuntos contenidos, ni, si éstos existiesen, bastaría el procedimiento lírico a transmitirlo con todas las características individualizadoras. Si se pudiese hablar de significados del poema, éste, en cada lectura, resultaría de manera más o menos total, según fuese, pero necesariamente, *transignificado*.²⁵⁸

En las poéticas del medio siglo, el cansancio de la poesía social cuaja en un proceso imparable de objetualización de la poesía. Francisco Ribes²⁵⁹, José Batlló²⁶⁰ y Enrique Martín Pardo²⁶¹, publican sus respectivas antologías que certifican el agotamiento de la perspectiva social. Incluso Claudio Rodríguez lo detalla de manera explícita en la *Poética* que antecede a sus poemas antologizados por Ribes. En su opinión, la temática y la retórica social son síntoma de un empobrecimiento poético:

²⁵⁶ Guillermo Carnero, “Situación de la poesía española en 1976”, Conferencia en la Bienal de Venecia, 7 de octubre de 1976 y en Carnero, *Poéticas y entrevistas (1970-2007)*. Op. cit., p. 32.

²⁵⁷ Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1962.

²⁵⁸ Carlos Barral en “Poesía no es comunicación” (*Laye*, en el núm. abril-junio de 1953) antologizado por Laureano Bonet en *La revista Laye. Estudio y antología*. en “Nexos” de Ed. 62. Barcelona, 1988. Pág. 151.

²⁵⁹ Francisco Ribes, *Poesía última*. Taurus, Madrid, 1963.

²⁶⁰ José Batlló, *Antología de la nueva poesía española*. 1ª edición, El Bardo, Barcelona 1968. 2ª edición, Instituto del Libro, La Habana, 1968. 3ª edición, Lumen, Barcelona, 1977.

²⁶¹ Enrique Martín Pardo, *Antología de la joven poesía española*, Pájaro Cascabel, Madrid, 1967.

La retórica social, incide sobre todo en una perspectiva temática [...] se cree que un tema *justo o positivo* es una especie de autenticidad poética, sin más. Cuántos temas justos y cuántos poemas injustos. ¿No son estas razones suficientes, entre otras, para explicar el hecho evidente de la general atonía, de la falta de estilo profundo en la mayor parte de la poesía actual?²⁶²

Carlos Sahagún y Ángel González mostrarán también su descontento con la poesía social en términos parecidos. José Ángel Valente, desde las páginas de la revista *Ínsula*, respondiendo a la encuesta acerca del estado de la poesía en diciembre de 1963²⁶³, se expresa de este modo al identificar el estado de decadencia en que se encuentra la poesía de voluntad social:

Parece claro que tal género ha venido a dar de bruces y masivamente en un realismo de superficie o en un fenómeno neto de lo que en otra ocasión he llamado formalismo temático. [...] La malentendida o torpe obediencia a ciertos temas se ha interpuesto entre éstos y su auténtica manifestación poética. [...] En efecto, un poema es ante todo conocimiento, invención o hallazgo de su propio contenido, no transcripción hábil o fofa de contenidos prefabricados, sean éstos tradicionales o novísimos²⁶⁴

Andrew P. Debicki, en su valioso estudio sobre la generación de los 50, examina con detalle este largo proceso poético. Señala, de forma muy lúcida, que este grupo de poetas tienen plena conciencia de que la literatura, más que un medio para transmitir un mensaje de índole moral, constituye un espacio en el que se produce un ejercicio de conocimiento. Debicki plantea, además, la existencia de una progresiva inmersión del lector en la consecución del sentido literario.

La alusión al proceso creativo que infunde un significado profundo al texto también ejemplifica “su creencia [la de los poetas] en que la escritura es un acto de descubrimiento. Si el proceso de un texto constituye un modo de encontrar significados nuevos, el poeta necesariamente debe ser consciente del proceso y espera poder penetrarlo reflexionando

²⁶² Francisco Ribes, *Poesía última*. Taurus, Madrid, 1963. Pág. 91.

²⁶³ José Ángel Valente en VV. AA, “Encuestas de *Ínsula*: Poesía”, *Ínsula*, 205 (diciembre, 1963). Pág. 5.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 5.

sobre él. El lector, a su vez, adquiere un papel más creativo. No se reduce a ser el pasivo receptor de un sentido plasmado por el poeta en un texto, sino que examina algo que para su mismo autor ha sido un acto de gradual descubrimiento. Puede incluso llegar a seguir el proceso mismo que el poeta ha debido seguir en su factura. Es perfectamente claro que la visión de la poesía como un acto gradual de conocimiento a la vez acentúa y complejiza todo el problema de las relaciones entre lector y autor y entre lector y texto. Y hace aún más necesario combinar el abordaje analítico del texto con una preocupación por las interacciones y sugerencias que producen el texto mismo y sus contextos”²⁶⁵.

Debicki es quién bautiza ese nuevo modo poético como poesía *de la experiencia*, vertebrada en torno a un yo individual (el poeta ya no se siente portavoz posible más que de sí mismo) y sustentada en el progresivo distanciamiento entre arte y vida mediante una serie de procesos de objetualización de la primera fuente poética que constituye la experiencia sea ésta de la índole que sea.

Todo este recorrido –desde la poesía social a la poesía de la experiencia- desemboca en la poética novísima, que pone su énfasis en la conciencia del lenguaje poético y concibe la poesía esencialmente como un artificio. La poética novísima prioriza la forma, y, en consecuencia, asume que un punto de vista (una idea) no puede justificar nunca un espacio (el poema). Con la aparición de los poemarios *Arde el mar*²⁶⁶ de Pere Gimferrer en 1966 y *Dibujo de la muerte*²⁶⁷ de Guillermo Carnero en 1967 y, sobre todo, la de la mítica antología de José María Castellet *Nueve Novísimos poetas españoles*²⁶⁸ en 1970, la historiografía literaria señala el comienzo de otro *momento poético* de larga gestación tiempo atrás.

Juan José Lanz, al referirse al nacimiento de ese nuevo esteticismo que representan los novísimos, hace hincapié en ese largo recorrido en relación a lo que tiene de convencional la afición del estudio filológico por los clichés, las *generaciones* y las poéticas. En las primeras páginas del estudio *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*

²⁶⁵ Debicki, *Poesía del conocimiento*. Op. cit., p. 29.

²⁶⁶ Pere Gimferrer, *Arde el mar*. Ed. de Jordi Gracia. Cátedra, Madrid, 1994.

²⁶⁷ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*. El Guadalhorce, Málaga, 1967; 2ª ed., Ocnos, Barcelona, 1971; 3ª ed. en *Ensayo de una teoría de la visión. (Poesía 1966-1977)*, Hiperión, Madrid, 1979.

²⁶⁸ José María Castellet, *Nueve Novísimos poetas españoles*. Barral Editores, Barcelona, 1970.

califica de *falseamiento estilístico* el hecho de señalar como signos fundacionales del grupo tanto las apariciones de las antologías de José Batlló (*Poetas españoles postcontemporáneos*), de Martín Pardo (*Nueva poesía española*) y de Martín Prieto (*Espejo del amor y de la muerte*), como la consideración de un acontecimiento significativo o la publicación de sus primeros poemarios. Señala Lanz la *publicitación* de que fueron objeto los nueve y manifiesta que dicho falseamiento, “al señalar como definitoria del grupo una estética que sólo toma cuerpo cuando la generación ha desarrollado una serie de innovaciones previas; implica asimismo ignorar que el arranque generacional, si se considera la publicación de los primeros libros, se produce a comienzos de los sesenta, cuando aparecen los primeros poemarios de Pere Gimferrer. José-Miguel Ullán y Diego Jesús Jiménez entre otros.”²⁶⁹ Tal como afirma el crítico, el cansancio nace de tiempo atrás aunque debamos aceptar que la historiografía literaria, debido a sus propias limitaciones –y también, por supuesto, a los vericuetos editoriales–, requiere la identificación de hitos, cúspides y bancarrotas.

En mi opinión, la aparición de estas obras clave tiene un valor emblemático, innegable; sin embargo, ese momento paradójicamente fundacional constituye no el comienzo de algo nuevo, sino la cúspide de algo mucho mayor que trasciende los cánones generacionales. Para arrojar luz sobre este problema, Guillermo Carnero manifiesta, sarcástico, en “Lo que no es exactamente una poética”:

Poetizar es ante todo un problema de estilo. Un estilo efectivo da carta de naturaleza a cualquier motivo sobre el que se ejercite. La recíproca es una barbaridad; no hay ningún asunto, ninguna idea, ninguna razón de orden superior, ningún sentimiento respetable (quedan poquísimos²⁷⁰), ningún catálogo de palabras nobles, ninguna filosofía (aunque esté

²⁶⁹ Juan José Lanz, *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*. Editorial Renacimiento, Madrid, 2011. Pág. 22.

²⁷⁰ Creo que aquí Carnero ridiculiza la grandilocuencia con que algunos esgrimen nobles ideales heredados del Romanticismo.

cargada de futuro²⁷¹) que por el hecho de estar presentes en un escrito lo justifiquen desde el punto de vista del Arte²⁷²

Revisitemos ahora estos tres *momentos* convencionales (la poesía social, la del medio siglo y la de los novísimos), con tal de subrayar una consideración: la de que el uso de la voz poética afecta al protagonismo del lector en la configuración del sentido del poema. Así, en la poesía de vocación social, la supuesta verdad precede al texto y el poeta la comunica de una forma transparente, mediante un lenguaje unívoco que no permite la intervención del lector -el poeta ya se ha tomado la molestia de pensar en su lugar-. En cambio, en la poesía de la generación *del medio siglo*, el lector asume una mayor responsabilidad, dado que la idea transmitida por el poema surge del acto de conocimiento que implica por igual tanto la escritura, como la lectura del poema. El lector es convocado al diálogo mediante un lenguaje que juega con cambios de perspectiva, con múltiples voces poéticas y dobles lecturas. El poema, por lo tanto, invita a una conclusión que nace conjuntamente del autor, del lector y del poema. Finalmente, en las poéticas novísimas, el lector adquiere un papel protagonista: la verdad es posterior al poema, valorado como una experiencia artística que se construye del mismo modo que la vida o la individualidad del lector. El poeta, un *alquimista*, un *constructor de frases*, permanecerá significativamente oculto en el proceso, tras el velo y el juego de la sugerencia y de la ambigüedad lingüística. En muchas ocasiones, la voz poetizada de un personaje histórico, funcionará como correlato objetivo²⁷³ del creador: *el texto sirve para “decir” al autor, y no el autor para decir el texto*²⁷⁴.

²⁷¹ Se refiere al conocido verso del poeta social Gabriel Celaya *la poesía es un arma cargada de futuro*. Antologizado por José Enrique Martínez (ed.) en *Antología de la poesía española (1939-1975)*. Castalia didáctica, Madrid, 1989. Págs. 98-99.

²⁷² Guillermo Carnero en “Lo que no es exactamente un poética”, en José María Castellet, *Nueve Novísimos poetas españoles*. Barral Editores, Barcelona, 1970. Pág. 203.

²⁷³ Me remito a la figura retórica introducida por T.S.Eliot en su ensayo “Hamlet y sus problemas” de 1919 que ideó con la voluntad de objetivar el pensamiento del poeta mediante los objetos, personajes y situaciones reconstruidas en el poema. Dicho ensayo se incluyó en 1920 en *The sacred wood* y, posteriormente, en *Selected Essays* de 1933 con el título reducido a “Hamlet” (T.S.Eliot, *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre poesía y religión*, Buenos Aires, Emecé, 1944, vol. I. Pág. 179-86).

²⁷⁴ Guillermo Carnero citado por Joaquín González Muela en “Dos poemas de Guillermo Carnero”, en Willard F. King (ed.), *Poemas y ensayos para un homenaje*. Tecnos, Madrid, 1976. Pág. 87. Citado por Ignacio Javier López en sus notas (*Dibujo*, 155).

El planteamiento novísimo apela al significado abierto como esencia del signo poético y a la necesidad de la interpretación, proceso que implica el cuestionamiento de la *propiedad* semántica del poema:

Sin que sea obligado invocar, por más que sea legítimo, como lo hace Siles, la convivencia de los procedimientos de imaginario cultural de los novísimos con la filosofía de la implicación del lector de Gadamer o de Iser en la búsqueda de un horizonte de expectativas, resulta evidente al ser un principio artístico tradicional y eterno que la construcción de imágenes en el imaginario cultural de los novísimos se funda en la conciencia fantástica compartida con el lector: sólo desde la complementación evocativa de lo suplido las sugerencias fantásticas de la propuesta poética, tenuemente insinuadas en la explicitud del texto, pueden llegar a alcanzar la plenitud de la imagen sentimental en el espesor de la experiencia lectora²⁷⁵

Hasta aquí, hemos visto entonces que es posible articular las tendencias más importantes de la poesía de mediados del siglo XX español atendiendo al problema de la comunicación, es decir, examinando en qué medida el texto literario es portador de un sentido, en qué contexto ha de valorarse la interpretación y la rotura de un horizonte de expectativas o hasta qué punto puede concebirse el lenguaje poético como un lenguaje referencial.

Antes de ahondar en los principios y problemas generacionales que interesan a los novísimos, me detendré a considerar brevemente una filiación personal que condiciona la primera época poética de Guillermo Carnero. Ésta nace del (re)conocimiento de una corriente poética que discurre en paralelo y silenciosamente durante la gestación del sentir formalista novísimo, como señala Adrew Debicki. Se trata de *los olvidados* que Guillermo Carnero reivindicó con un estudio sobre los poetas que se aglutinaron alrededor de la revista *Cántico*²⁷⁶, a quienes identifica como referentes clave en su propia producción poética: Pablo García Baena, Ricardo Molina, Julio Aumente y Juan Bernier.

²⁷⁵ García Berrio, Antonio, *El centro de lo múltiple (Selección de ensayos) II. El contenido de las formas (1985-2005)*. Anthropos, Barcelona, 2009. Pág. 475.

²⁷⁶ Guillermo Carnero, *El grupo Cántico de Córdoba: un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*. Editora Nacional, Madrid, 1976.

El Grupo Cántico de Córdoba está constituido inicialmente por cinco poetas a los que Carnero añade un sexto nombre, el de Vicente Núñez. Cuatro de los primeros son oriundos de la misma ciudad (Juan Bernier, Ricardo Molina, Pablo García Baena y Julio Aumente) y tanto Mario López como Vicente Núñez llegaron a la ciudad desde dos poblaciones cercanas. Todos ellos tienen una idea de la poesía en la destacan esos conceptos que tan alejados están de la poesía social o existencialista entonces dominante. Admiradores de un poeta vivo pero exiliado como Jorge Guillén del que toman el nombre de la revista que por poco tiempo publicaron, cultivan una poesía en que la cadencia, el ritmo, el vocabulario y la métrica son fundamentales. Sin embargo, hay que destacar que es una poesía totalmente alejada de la moda garcilasista que, más allá de algún mérito aislado, está más bien dedicada a momificar la poesía del pasado. Guillermo Carnero dio a conocer en 1967 su antología sobre esos poetas (*El grupo Cántico de Córdoba* publicada por Visor) que, vista la casi ausencia de noticias sobre ellos por aquel tiempo, se ha convertido en canónica. En 2009 se publica la segunda edición que, como sabemos, amplía tanto la parte documental como la nómina de poetas: Vicente Núñez había manifestado su coincidencia con los ideales de los cinco primeros.

Los poetas de “Cántico” surgen directamente del grupo poético del 27 sobre todo del momento en que esa poesía es discutida por la poética de la “rehumanización” y constituyen un puente que conduce hasta los “novísimos”, algo que el propio Carnero destaca en su antología. Pero, además, hunden sus raíces en el clasicismo y en toda la gran tradición de la poesía española, en Manrique y en Garcilaso, en Góngora y en Lope de Vega. Veamos cómo presenta un escenario íntimo y memorioso Pablo García Baena en el poema “Antiguo muchacho” que procede del libro homólogo. Después de preparar la escena a conciencia con sustantivos necesarios y de densidad creciente tales como “noche”, “sueño”, “otoño” y “escalofrío”, el poeta inicia un diálogo parecido a los que establecía Antonio Machado en *Soledades*. Con el verso “Revivo la mirada pálida de los espejos” tiene lugar una revisión del pasado a través de la interlocución con la propia infancia que se persona en el texto. El sustantivo “espejo” nos sumerge en la idea de la profundidad y el adjetivo “pálido”, en consonancia con todo el poema, marca la entrada igual que un rato después señalará el abandono de la ensoñación. En medio, la

anáfora “y” servirá para a lo largo de muchos versos enumerar los fragantes y añorados momentos de un infancia que se resiste a desaparecer. Las miríadas de la infancia son dispares e igualmente profundas: el propio cuerpo del infante, los muebles y objetos que adornan la vivienda, el campo y la noche, una garza y una mosca, los personajes que viven en las novelas, el espléndido jardín y el fragor y el olor de las ceremonias religiosas.

Cuando Miguel Ángel Vázquez Bermúdez se refiere al poeta García Baena en *Un navío cargado de palomas y especias*, antología del grupo Cántico aparecida en el año 2018, y de cuya edición es responsable Guillermo Carnero, lo hace afirmando que “restauró, en la intimidad de sus versos, el rastro perdido entre la Generación del 27 y sus contemporáneos, con una guerra civil de por medio”²⁷⁷. Entre otros, el citado García Baena fue uno de los “defensores de la belleza contra viento y marea”²⁷⁸ a los que el antólogo Enrique Martín Pardo²⁷⁹ se remitió con estas palabras: “A ellos se les debe uno de los intentos más serios de revitalización de nuestra lírica, que entronca con Aleixandre, Lorca, Cernuda, el grupo de la revista *Cántico* de Córdoba, del que cabe destacar a Ricardo Molina y Pablo García Baena”²⁸⁰. Guillermo Carnero aludirá, en su introducción a dicha antología, a la falta de atención que recibieron estos poetas, como ya había hecho en 1976, cuando publicó como editor *El grupo Cántico de Córdoba: un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*²⁸¹.

En la apreciación histórica del grupo Cántico, Carnero llama la atención sobre una metáfora esclarecedora empleada por García Baena, emblema del grupo Cántico, en su ponencia dictada en el encuentro *Poesía. Reunión de Málaga de 1974*²⁸²: “La poesía,

²⁷⁷ Pablo García Baena, *Un navío cargado de palomas y especias*. Edición de Guillermo Carnero. Junta de Andalucía, 2018. Pág. 7.

²⁷⁸ Pablo García Baena, *Un navío*. Op. cit., p.7.

²⁷⁹ El antólogo de *Nueva poesía española*. Scorpio, Madrid, 1970. Pág. 17 y citado por Guillermo Carnero en García Baena, *Un navío*. Op. cit., p. 9.

²⁸⁰ García Baena, *Un navío*. Op. cit., p. 9.

²⁸¹ Guillermo Carnero, *El grupo «Cántico» de Córdoba: un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, Madrid, Editora Nacional, 1976.

²⁸² *Poesía. Reunión de Málaga de 1974*, Málaga, Diputación Provincial, Instituto de Cultura, 1976, 2 vols. Aparece reproducida en Pablo García Baena. *Lectivo*, Jerez de la Frontera, Ayuntamiento, 1983. Pág. 108.

brillante y cegadora como una antorcha, va de una mano a otra mano, dando su inextinguible llamarada total para todos”²⁸³. La poesía es una antorcha cuya llama, que alumbra y calienta, atraviesa los tiempos oscuros de la Guerra Civil en un relevo de manos sucesivas de poetas de la resistencia oculta y sigue iluminando simbólicamente el principio de que la belleza estética permite que el significado sobreviva más allá de los tiempos, los acaeceres y los reveses de nuestra triste y oscura historia. La visión poética de los escritores que la revista *Cántico* aglutinó a su alrededor escapó de las líricas contaminadas por la ideología, tanto de los *garcilasistas* como de los poetas *sociales*. El hilo de continuidad de la pureza poética, señalado por Guillermo Carnero, su firme creencia en la autonomía del lenguaje y su rechazo a ser vehículo político, da sentido, valor histórico, actualidad y proyección hacia el futuro al grupo *Cántico*²⁸⁴.

Cántico siempre aspiró a enlazar con la generación del 27 segada por la guerra, en abierto rechazo a las escuelas poéticas aparecidas a partir de 1939. La idea fija del grupo de recuperar a Cernuda²⁸⁵, es un marcador inequívoco de esta actitud de reconstrucción de lo destruido, de lo truncado. Tal es el hilo de continuidad –el de la pureza poética– al que alude Guillermo Carnero cuando, en su edición de la antología de Baena, se refiere a que “ya se habían alineado los astros: Rubén Darío – *Cántico* – Cernuda – Cavafis”²⁸⁶. En esa cadena que forman los poetas para portar la antorcha de la poesía pura, en ese camino de poetas y sensibilidades, reconocemos la propia trayectoria personal de Guillermo Carnero.

Leamos, en este punto, las siguientes palabras de Carnero, procedentes del artículo “El poeta subterráneo, o mis tres criptomaniáticos”:

La significación *pro domo mea* de la empresa quedaba no ya entre líneas sino expresa desde la primera página, donde escribí que para mí, *el valor histórico de Cántico y la razón de su actualidad y su proyección en el futuro* estaban en ser el eslabón entre la gran poesía

También aparece reeditada en Pablo García Baena, *Selva varia [sobre poesía y poetas]*, Benalmádena, E.D.A. Libros, 2007, edición de Francisco Ruiz Noguera y Francisco Javier Torres. Pág. 100.

²⁸³ García Baena, *Un navío*. Op. cit., p. 11.

²⁸⁴ Guillermo Carnero en “Nota a la edición [1976]” procedente del libro *El Grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*. Visor Libros, Madrid, 2009. Pág. 23.

²⁸⁵ Guillermo Carnero, *El Grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*. Visor Libros, Madrid, 2009. Pág. 24.

²⁸⁶ García Baena, *Un navío*. Op. cit., p.12.

*de anteguerra y los intentos de renovación que tienen lugar desde principios de la séptima década de aquel siglo XX, en haber proclamado la autonomía del lenguaje y negado su reducción al rango de vehículo para otros fines, con lo cual me estaba refiriendo a los primeros pasos de lo que pocos años antes se había manifestado como estética novísima, y las limitaciones que consideraba inherentes a la poesía social y al intimismo confesional directo y primario, es decir, a la herencia neorromántica cuya obsolescencia había aplaudido en el libro de 1974 sobre Espronceda.*²⁸⁷

Regresemos ahora al tiempo de los novísimos y centrémonos en el problema de la referencialidad de las palabras. Hay unos versos procedentes de *Espejo de gran niebla*, poemario metapoético sobre esa quimérica voluntad lírica de que el enunciado poético coincida con la realidad, que son muy relevantes en este asunto. Sus versos nacen con la *niebla* de la realidad enfrentada al espejo de la escritura:

Para qué con palabras
cuando puedo escribir como en su ser reposan
en certidumbre de inmovilidad
dos alas no distintas de su vuelo;
como un marino que trazara en aire
la ecuación de su rumbo, desdeñado
el logro de la ruta sin sorpresa;
un músico que oyese ante el papel
sonar su melodía con los ojos;
un astrónomo ciego
que viese en haz de leyes matemáticas
la órbita de una luna nunca vista.
Un texto presentido en mil imágenes,
completo en su verdad pero no escrito,
sobre el que no volcaran su extrañeza
los monos que levantan la cortina,
a cambio de no ser²⁸⁸.

²⁸⁷ Guillermo Carnero, *El poeta subterráneo, o mis tres criptomanifiestos*. Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2010. Pág. 12.

²⁸⁸ Guillermo Carnero, *Espejo de gran niebla*. Tusquets Editores, Barcelona, 2002. Pág. 51-52.

El yo poético habla aquí con pesadumbre y adopta una posición escéptica en relación a la capacidad del lenguaje para apresar la realidad. Constata su inviabilidad al mismo tiempo que nos remite a ese ideal esquivo que, por decirlo de un modo juanramoniano²⁸⁹, constituye el deseo de que la palabra sea la cosa misma. Aquí está el motor de la escritura –escéptica y perseverante al mismo tiempo- que nos abisma en la nada una y otra vez: el mundo queda fuera de nosotros mismos y el poeta permanece siempre insatisfecho. La quimera de que esas *dos alas* no fuesen *distintas de su vuelo* queda entonces suspendida como verdad abstracta y vacía de materia –pero por eso mismo las palabras vuelan. Aquí Carnero toma prestadas las palabras alegóricas de Bachelard²⁹⁰.

El yo poético sabe cierto que el único modo de acechar el mundo como totalidad, dado que nunca será posible tocarlo con las palabras, es mediante la forma con que la ciencia más abstracta trata de sistematizar los fenómenos: el deseo del poeta de que sus versos sean *ecuación, haz de leyes matemáticas* u *órbita de una luna nunca vista*. Al fin, el ideal de la escritura es su carácter innecesario (un texto *completo en su verdad pero no escrito*)²⁹¹. De ahí, surge la paradoja más legítima de Carnero: el deseo de materializar el poema, el deseo de escribir el tacto, acaba conduciéndonos a la asimilación del *todo* a la *nada*.

²⁸⁹ Uno de los libros más importantes de Juan Ramón es *Eternidades* de 1918. Éste es el que presenta con mayor precisión su poética. El libro empieza con los versos que son de todos conocidos y que a continuación cito tal y como aparecen prosificados en *Leyenda (1896-1956)*: “¡Intelijencia, dame tú, segunda, el nombre exacto de las cosas!...Que mi palabra sea la cosa misma, creada por mi alma nuevamente. Que por mi vayan todos los que no las conocen a las cosas; que por mi vayan todos los que ya las olvidan, a las cosas; que por mi vayan todos los mismos que las aman, a las cosas... ¡Intelijencia, tú, segunda, dame el nombre exacto y tuyo y suyo y mío de las cosas!” (Juan Ramón Jiménez, *Leyenda (1896-1956)*, ed. de Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Cupsa Editorial, 1978. Pág 605).

²⁹⁰ En el marco de toda una poética de la imaginación levantada sobre los motivos relacionados con el aire leemos, por ejemplo, en los comienzos de su ensayo: “En el mundo del sueño no se vuela porque se tengan alas; se crea uno las alas porque ha volado” (Bachelard, *El aire y los sueños*. Op. cit., p. 40).

²⁹¹ Es inevitable citar aquí a Paul de Man, cuando manifiesta *que la finalidad última de una lectura hermenéutica satisfactoria es abandonar la lectura por completo*, según citan José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan, en *Teorías literarias del siglo XX*. Akal Ediciones, Madrid, 2005. Pág. 27.

Carnero y el mito de la ruptura

“La literatura no puede renunciar a la aspiración de ser moderna porque no puede resignarse a depender de sus antecesores. La modernidad podría definirse, entonces, como una paradoja sin solución: la modernidad es la manera de descubrir la imposibilidad de ser moderno”²⁹²

Como hemos dicho, tomando el relevo de las vanguardias que dominaron el panorama literario hispánico durante los años treinta, la generación novísima reinventa el cultivo de la forma. Vimos cómo la referencialidad entre la vida y el objeto artístico se reduce en la poética del sesentay ocho a su mínima expresión. Si el objeto literario ya no puede ser espejo de la vida, como lo fue en las letras decimonónicas, deja de ser trascendental en el sentido moral de que hacían gala las poéticas sociales. Por el contrario, toma protagonismo la dimensión lúdica y experimental del lenguaje: por principio, el objeto literario nace de la conciencia de su propia artificialidad.

De este modo, mundo y palabra abandonan su relación especular y conviven en un mismo plano existencial. Ello explica que en la obra de los poetas que nos ocupan, y en la

²⁹² Hugo Rodríguez-Vecchini, citando a Paul De Man en “La visión ciega” que antepone a su edición de *Visión y ceguera*. Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1991. Pág. XXXI.

obra de Guillermo Carnero, el fenómeno del *culturalismo*, que implica que la experiencia artística se conciba como experiencia esencialmente vital, sea medular.

Recordemos a este propósito que Jorge Luis Borges ilustraba el problema de la referencialidad en el arte en su relato *El hacedor*²⁹³. Al final del texto –ya citado en el primer capítulo– Borges narra el abandono de ese mapa inútil e inverosímil por los Cartógrafos a las *inclemencias del Sol y de los Inviernos*. Ese conjunto deslumbrante de signos que querrían representar lo real –ya sean iconos, indicios o símbolos²⁹⁴–, se expone al desgaste del paso del tiempo, como las rocas, las montañas o cualquier otro elemento natural. Las ruinas del titánico mapa, al final del cuento, son entonces habitadas por animales y mendigos. Es en ese momento comprendemos que el arte y su ruina es un objeto tan vívido como lo es una selva o los desiertos y esos mendigos de la palabra, los poetas, limosnean palabras y experiencias al mismo tiempo.

La expresión novísima parte de una concepción del universo análoga a la borgiana: el mundo duplica o reduplica hasta el infinito sus dimensiones, porque cualquier representación –dada su naturaleza discursiva–, sea artística, científica o filosófica, se convierte al instante en una nueva realidad viva, que habrá de ser sentida, descubierta e interpretada.

La publicación de la célebre antología *Nueve novísimos poetas españoles* en 1970²⁹⁵ constituye, junto con la aparición de *Arde el mar* de Pere Gimferrer y de *Dibujo de la muerte* de Guillermo Carnero, en 1966 y en 1967 respectivamente, un hecho reconocido y emblemático de un nuevo sentir generacional aunque, como hemos visto en páginas anteriores, la tendencia poética que representan extiende sus raíces hacia tiempo atrás y las respectivas obras de los poetas que aglutina son tan afines como diversas.

Analicemos, sin embargo, cómo en las páginas iniciales de la antología, José María Castellet, el antólogo que dará nombre a este nuevo grupo poético, certifica la presencia de varios factores de (re)unión generacional, todos ellos relacionados con la voluntad de

²⁹³ Borges, Jorge Luis, *El hacedor*. Alianza, Madrid, 1972. Pág. 155.

²⁹⁴ Todos ellos, evidentemente, son por naturaleza perceptibles por el sentido humano.

²⁹⁵ José María Castellet titulada *Nueve Novísimos Poetas Españoles*. Barral Editores, Barcelona, 1970.

ruptura con respecto a los modos tradicionales poéticos. A la recopilación propiamente dicha, Castellet antepone un *Prólogo*, encabezado por una significativa cita de Ernst Fischer²⁹⁶ que remite a la amenaza de una *pesadilla estética* que pone en evidencia la necesidad de un cambio de rumbo con respecto a las corrientes poéticas inmediatamente anteriores.

Castellet alude también a la esencial *voluntad de ruptura* de los jóvenes poetas antologizados aunque, consciente de la compleja lógica que rige el vaivén histórico, reconoce la inviabilidad de practicarla de un modo radical. En este sentido, “ninguno de ellos [de los poetas nuevos] nos llevaría a la conclusión de la ruptura –bien es cierto que nunca absoluta- generacional”²⁹⁷, escribe el antólogo Castellet. Sin embargo, añade, “las bases de la ruptura hay que buscarlas, entre otros factores extraliterarios, en los supuestos socioculturales que intervienen en la formación –y en la educación sentimental- de la generación”²⁹⁸.

Castellet identifica, entonces, en los novísimos una *educación sentimental* determinante alejada del *humanismo literario* predominante en la época y, por primera vez en una generación poética española, cercana a los *mass media*. Con la poesía novísima nacen *nuevas mitologías* asociadas a los medios de comunicación de masas –síntoma y reflejo de la progresiva democratización y modernización de la cultura española: Marilyn Monroe, Yvonne de Carlo, Ernesto Che Guevara, Kubala, Di Stéfano, Elisabeth Taylor o Richard Burton representarán esa nueva constelación de signos que, en opinión de Castellet, “en definitiva, en nuestro siglo –promovido por las derechas o por las izquierdas reinantes, da lo mismo- [son] un factor conservador del sistema existente y una garantía del orden establecido”²⁹⁹.

²⁹⁶ “La herencia que ha recibido la generación joven ha sido un montón de escombros: además de ciudades, de ideologías; y la fe de los padres (la genuina y la fingida) se ha convertido en una humareda de grandilocuencia” José María Castellet, *Nueve Novísimos poetas españoles*. Ediciones Península, Barcelona 2001. Pág. 17. En adelante, cuando cite la antología *Nueve novísimos poetas españoles* de Castellet y tenga que abreviar la referencia me remitiré a la edición de Península de 2001.

²⁹⁷ Castellet, *Nueve novísimos*. Op. cit., p. 23.

²⁹⁸ Ibid., p. 23.

²⁹⁹ Ibid., p. 31.

Si originariamente el mito otorgaba el poder de la verdad al universo, en el momento histórico en el que nos encontramos, según explica Castellet, ha devenido una forma de encorsetar el pensamiento. En términos de Barthes (según indica también el antólogo), el mito es ahora una simple *parole*, un mero signo portador de un mensaje:

El mito convierte la historia –su origen- en naturaleza, en objeto. Por definición, se trata de un valor que no exige la sanción de la verdad. En consecuencia, el mito acaba presentándose desnudo: no esconde nada, no es una mentira ni una confesión, se muestra como ahistórico y apolítico y adquiere un valor absoluto, imperativo, conminatorio.³⁰⁰

Esta concepción del mito conecta íntimamente con la concepción culturalista del arte: como todos los otros objetos artísticos, el mito se vive como cualquier otra experiencia real, porque supone una cosificación o una lexicalización que aúna mundo y lenguaje de un modo inusitado.

Más adelante, en el tercer apartado de su prólogo, Castellet menciona el *cogito interruptus* -expresión tomada de Umberto Eco³⁰¹- al que tantas veces se han remitido los críticos e historiadores literarios: lo esencial de este nuevo modo poético reside en el rechazo de la *interpretación* en su sentido clásico. Proclama, así, el *valor absoluto de la poesía por sí misma*, considerada un signo-objeto, más que un medio para transmitir ideas o conceptos. Castellet cita las palabras de Eco:

Dado que el *cogito interruptus* es característico por igual de los locos y de los escritores de una *ilógica* razonada, tendremos que saber con certeza cuándo es un defecto y cuándo una virtud y, más todavía (contra toda rutina malthusiana³⁰²), cuándo es una virtud fecundante.³⁰³

³⁰⁰ Castellet, *Nueve Novísimos*. Op. cit., p. 30.

³⁰¹ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados en la cultura de masas*. Lumen, Barcelona, 1968. Eco dedica el último capítulo a explicar este concepto (págs. 383-403). Dice Eco que “el *cogito interruptus* es propio de aquellos que ven el mundo lleno de signos o síntomas” (pág. 384) para añadir poco después que “también de aquél que percibe un mundo lleno de presagios”. El “*cogito interruptus*” es literalmente un “saber interrumpido” por la idea de que el hombre ha perdido el centro.

³⁰² Se refiere al economista británico Thomas Robert Malthus (1766-1834) que pronostica la extinción del género humano debido al crecimiento de la población a un ritmo mucho mayor que el de la producción de alimentos. Cuando Eco habla de “rutina” se refiere a la tendencia apocalíptica de este autor.

³⁰³ Eco, *Apocalípticos e integrados*. Op. cit., p. 384.

Continúa Castellet señalando, por un lado, la voluntad de ruptura de la *lógica sociolingüística*, como rasgo característico del grupo *senior* de la antología (Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión y José María Álvarez) y, por otro, la *formación táctil de la personalidad* que constituye –sirviéndose Castellet de los términos del semiólogo McLuhan- el rasgo esencial de los poetas *coqueluche* (Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero). Con estas distinciones, Castellet destaca la influencia de los *mass media* y la tendencia cada vez más acusada hacia una apreciación sincrónica del mundo en los nuevos poetas, apelando a la sugerente idea de que los novísimos protagonizan una doble ruptura:

Nos encontramos pues ante una generación que une a su repulsa por una *pesadilla estética* que se le hace insoportable, una formación extraliteraria que, en definitiva, resulta ser antiliteraria, en el sentido tradicional de la expresión. Y, sin embargo, dado que son escritores, aún conscientes de la paradoja a la que se encuentran abocados, siguen escribiendo. [...] *El medio es el mensaje* puede traducirse en literatura por *la forma del mensaje es su verdadero contenido*³⁰⁴

Como no podía ser de otra manera, el antólogo se adhiere a la línea poética culturalista por la cual el estilo resulta esencial en el quehacer literario. Así, Castellet nos invita a concluir que el denominador común a todos los poetas de la antología es la conciencia de oficio. Para ilustrarlo se remite a sus maestros: Eliot, Pound, Saint-John Perse, Yeats, Wallace Stevens y los surrealistas franceses. Con tal de relativizar los impulsos rupturistas y el formalismo radical apela a que “la literatura no existe en el vacío” en términos de Ezra Pound o a que “el deber de un escritor consiste en destruir poco a poco, indirectamente, esa fascinación que todavía ejerce sobre algunos una moral hecha para otros pueblos y otros tiempos”³⁰⁵ según Hughes Rebell y según asintió André Breton. Castellet cita luego extensamente a Tristan Tzara con el propósito de ilustrar la misma problemática. A pesar de los términos marxistas con que se expresa el fundador del dadaísmo que de ningún modo suscribiría Guillermo Carnero, los nueve se reconocerían, dice, en el planteamiento fundamental. Tzara distingue en el texto entre la obra de arte

³⁰⁴ Castellet, *Nueve Novísimos*. Op. cit., p. 36.

³⁰⁵ Ibid., p. 36.

como creación del espíritu y la poesía como medio de expresión. Mientras que la primera la vincula con los “actos plásticamente demostrativos (*dada*)” y con las “verificaciones [de] real preocupación de método científico (*surrealismo*) –habl[a] de poesía-” que responden al esteticismo que reivindica, la segunda constituye “una actividad mediadora y documental de descripción alegórica con una finalidad moralizadora de fabulación y propaganda”³⁰⁶. Dicha contraposición, entonces, es signo de la época: la tensión existente entre una idea funcional de la poesía, cuya esencia se encuentra en la comunicación unidireccional de significados de tipo ideológico, y otra concepción radicalmente opuesta, la que entiende la poesía de un modo formalista, de manera cercana a los principios sobre los que se erigieron los movimientos vanguardistas a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX.

Para responder a la pregunta esencial sobre qué nueva *forma* lírica representan los nueve poetas presentes en la antología, Castellet propone tres rasgos esenciales relacionados, en mayor o menor grado, por la voluntad de ruptura. El primero es la *despreocupación hacia las formas tradicionales*, lo que implica una libertad formal absoluta. Lo cual no se contradice con la abundancia de ritmos verbales basados en métricas tradicionales castellanas, tanto en Gimferrer como en Carnero. El segundo rasgo formal novísimo es el uso notable de la “escritura automática, de técnicas elípticas, de sincopación y de *collage*”, con el fin de dotar al poema de una materialidad sin precedentes y de despertar una lectura *simultaneísta* y plástica de los textos. Y, en tercer lugar, Castellet destaca el uso generacional frecuente de elementos exóticos y la deliberada artificiosidad de la escritura, lo cual constituye un “elemento que no proviene de la formación táctil de los *mass media*, sino más bien de la elección de ciertas lecturas y de una actitud *snob* que enlaza con la sensibilidad *camp*”³⁰⁷: temas orientales, ciudades desconocidas, escritores como Pound, Henry James o Scott Fitzgerald, motivos procedentes del cine, de la TV, de la publicidad o de los *cómics*.

³⁰⁶ A mi parecer, decir que “toda creación del espíritu, en tanto que expresión del mismo” (aún siendo cierto que “no puede desprenderse de la ideología reinante”) “es producto [...] del antagonismo de clases” e identificar rotundamente la poética que considera la poesía como medio de expresión con la “ideología burguesa” deslegitima la vindicación del arte formalista que su propio discurso pretende llevar a cabo.

³⁰⁷ Castellet, *Nueve Novísimos*. Op. cit., p. 43.

Enunciados los vínculos entre los poetas novísimos, Castellet examina a continuación las tensiones existentes dentro del grupo generacional. La principal de ellas se relaciona con la interpretación del fenómeno *camp*. Por un lado se concibe como la posibilidad de escribir poesía arraigada en la cultura popular (como en el caso de Vázquez Montalbán y Ana María Moix) y, por otro, se entiende como una *asunción snob, aristocratizante, de los mitos populares* (los demás novísimos). El último elemento diferenciador señalado por Castellet es triple. La experimentación con el lenguaje en diversos niveles (Martínez Sarrión, Azúa y Molina-Foix), por un lado, la desmitificación del lenguaje cotidiano (Vázquez Montalbán, Álvarez, Moix, Panero), por otro, y, finalmente, la musicalidad rítmica de las palabras (Gimferrer y Carnero).

En la “Conclusión provisional” con que cierra su “Prólogo” a *Nueve Novísimos*, Castellet distingue dos posibilidades en relación con el tratamiento generacional del *mito*: la acepción *mitificante* en el sentido marxista de *alienante* (superestructural) y la acepción que supone un proceso *desmitificante* (estructural en términos marxistas). Citando a Barthes, asegura que, ante semejante disyuntiva, y como *conclusión provisional*, sólo puede uno “o bien proponer una realidad enteramente permeable a la historia, e ideologizar; o bien, por el contrario, proponer una realidad *finalmente* impenetrable, irreductible y, en este caso, poetizar. En una palabra, no veo, todavía, síntesis entre ideología y poesía (y entiendo por poesía, de una manera muy general, la búsqueda del sentido inalienable de las cosas)”

Castellet cierra su introducción con una sugerente pregunta retórica³⁰⁸ que no se resuelve de un modo explícito pero que tiene que apuntar hacia su resolución. Se trata de la cuestión en torno al temple provocativo y rompedor común a los Novísimos.

Resulta un ejercicio lleno de interés examinar las *Poéticas* que los autores antologados en *Nueve novísimos*, todavía en aquel momento poco conocidos, redactaron con tal de presentarse ante el público lector. Si sus poemas son innovadores, sus poéticas lo son si cabe todavía más. Ahí, comprobamos la presencia de espíritus exaltados,

³⁰⁸ Cito la pregunta: “¿Comprenderemos, así, la opción que se ha presentado a los jóvenes poetas y la elección que, *quizás también excesivamente*, han adoptado?” (Castellet, *Nueve Novísimos*. Op. Cit., p. 47).

explicaciones en torno a los elementos novedosos de su poesía como el collage, los dispositivos en torno al surrealismo y las influencias de autores poco usuales entonces como Henry James o H.P. Lovecraft (por poner ejemplos bien dispares) así como la presencia de objetos y actividades muy alejadas de la práctica poética. Resultan, al cabo, textos que son o bien evocaciones autobiográficas o justificaciones que pueden ser paródicas en algunos casos.

En el sentido expresado, Manuel Vázquez Montalbán presenta la poética en la que pueden verse con mayor claridad los elementos a los que nos hemos referido. A partir de una escritura compulsiva, sin apenas ligazón, se expresa cualquier cosa: afirmaciones paródicas o grotescas -“el realismo socialista [...] es el realismo más realista de todos los realismos”³⁰⁹- observaciones pelicularas -“el chico se había llevado a la literatura por el Gran Cañón”³¹⁰-, asuntos políticos -referencias a discursos no reales de Kruschev y Eisenhower- e, incluso, la alineación del Barça para ganar la liga llevando como entrenador a Eugenio Trías -pero con su nombre catalanizado-. En definitiva, en el caso de Montalbán, el caso más extremo, nos encontramos ante una poética que se niega y destituye a sí misma. Aunque con ironía, manifiesta que “la poesía no sirve para nada, pero [que] un servidor no le debe nada a nadie y puede caminar con la cabeza bien alta”³¹¹.

Otro de los autores “seniors”, Antonio Martínez Sarrión, en cambio, es el que presenta una poética más detallada y ortodoxa. Dejando sentada la “mediocridad general de las poéticas” habituales, renuncia a pronunciarse expresamente y dedica su espacio a analizar la poesía española de postguerra. Se muestra comprensivo con los poetas sociales que “pecaron de idealismo” y manifiesta que “su obra se resintió de falta de calidad porque olvidaron la relativa autonomía de la creación artística y la resistencia de la palabra poética”³¹². Más adelante, dice que:

Subvirtieron los términos, separaron lo que sólo de una manera falsa puede destruirse, a saber: el mutuo condicionamiento e interactividad de signo y significado. Cayeron en la

³⁰⁹ Castellet, *Nueve Novísimos*. Op. cit., p. 55.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 56.

³¹¹ *Ibid.*, p. 57.

³¹² *Ibid.*, p. 87.

trampa del contenido que es la misma trampa del formalismo, es decir la abstracción. En los más dotados o al menos en algunos de ellos, hubo además un problema de agotamiento, de autoplagio, de congelación³¹³

Así, Martínez Sarrión se muestra reticente hacia las poéticas llevadas al extremo: “el pasadizo ciego más patente, a mi modo de ver, fue que la poesía no podía ser en [su] circunstancia un instrumento de agitación política dado que ninguna situación histórica se reproduce mecánicamente”³¹⁴. No obstante, menciona a Maiakovsky, a Alberti, a Hernández, a Neruda y a Nazim como poetas que legítimamente le dieron la mano a la *revolución*.

Sarrión habla luego de la relativa apertura cultural española de los diez años últimos (se refiere a la década de los sesenta cuando, tras el nombramiento de Ruiz-Giménez como Primer Ministro del Régimen, se hizo notoria cierta permisividad y permeabilidad cultural). La década de los sesenta representó para su generación un acceso más fácil a libros hasta entonces clandestinos, al conocimiento de lenguas extranjeras, a ciertos contactos personales, a viajes y al interés por otras formas culturales (“cine, música, folk, blues jazz, tendencias pictóricas como dada, pop, cómics...”) y a la “curiosidad apasionada por las vanguardias mundiales”, lo cual le parece decisivo al poeta en la formación de los *novísimos*.

Además, menciona la revolución cubana como emblemática para la fermentación de ciertas ideas sobre la libertad y la *potencia de la cultura viva* y el descubrimiento de *poetas malditos* como Oliverio Girondo, Luis Cernuda y Octavio Paz. Sobre su propia obra poética, Sarrión reconoce la influencia del primer Eliot, de Pound y, sobre todo, de los surrealistas (“movimiento éste mal entendido por casi todos aquí o deformado para su repugnante uso por algunos filibusteros incalificables”³¹⁵): Breton, Péret, Soupalt, Char o Queneau. Termina sus páginas con una estimable declaración personal:

³¹³ Castellet, *Nueve Novísimos*. Op. cit., p 88.

³¹⁴ Ibid., p. 88.

³¹⁵ Ibid., p. 89.

Lo que me parece cierto, sin perder nunca de vista la función, en términos concretos, del intelectual en su sociedad y en la historia como proceso inacabado, es que en arte no existen pasos atrás y que seré consecuente si permanezco fiel a una vocación que se me aparece –en los peores momentos- como la más fantasmal e incierta en un sistema total y abocado, por ahora, a la barbarie de la fragmentación.³¹⁶

La poética del otro “senior” José María Álvarez (1942) es equivalente a uno más de sus poemas. Toma la forma de una carta dirigida a Castellet y comienza recordando una anécdota relativa a Johnny Hodges³¹⁷. Cuando le preguntaron cómo tocaba, él respondió sin más que *esto se toca así*³¹⁸, llana y simplemente, mientras atacaba las notas de “Just a memory”. Hay que imaginarse que esa misma pregunta dirigida al poeta merece una respuesta similar. Concluye Álvarez:

Si tuviera que encerrar en una sola frase lo que pienso de mi trabajo, le diría aquella del maestro A. Breton: *aquí y en todas partes hay que acorrallar a la bestia loca del uso.*³¹⁹

Estas palabras parecen exigir la referencia a Jauss y a la necesidad de jugar con las expectativas del lector para que tenga sentido la escritura poética. *La bestia loca del uso* es una metáfora de la automatización que reitera temas y formas poéticas empobreciendo las manifestaciones literarias. Si la palabra poética pretende ser fiel a su principio esencial de ser sobre todo sugestiva, ha de aspirar a la evocación de lo inexplorado con modestia y a ser una construcción que se levante, siempre, sobre ese *pretérito amontonado*³²⁰ que nos permite avanzar como seres humanos.

Vayamos ahora al grupo de poetas un poco más jóvenes a los que Castellet se refirió como “*la coqueluche*” de los novísimos. Dicho término aparece como epígrafe en

³¹⁶ Castellet, *Nueve Novísimos*. Op. cit., p. 90.

³¹⁷ Johnny Hodges nació en 1906 y murió en 1970 y se convirtió en una gran figura de la historia del jazz. Formó parte de la orquesta de Duke Ellington como solista desde 1928 hasta su muerte, aunque pasó también por las bandas de Lloyd Scott, Chick Webb y Luckey Roberts. Su nombre está ligado también al *swing*.

³¹⁸ Castellet, *Nueve Novísimos*. Op. cit., p. 109.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 109.

³²⁰ Me remito a la expresión de Ortega que se ha citado con anterioridad procedente de *La rebelión de las masas* (Castalia, Madrid, 1988. Págs. 124-125).

una novela de Pío Baroja y se trata de una palabra cuyo significado en francés se remonta a la “tos ferina” o a una enfermedad parecida que adquirió algunas connotaciones especiales.³²¹ De la mano de esta consideración, entonces, podemos afirmar que existe una conexión entre enfermedad y romanticismo. Nos encontramos ante una mirada complaciente, pero también conmisericordiosa y paternalista que, por supuesto, es al mismo tiempo de tono burlón y amable.

Félix de Azúa (1944), cuyas producciones poéticas son muy escasas (su prestigio lo ha obtenido por las novelas y, sobre todo, por los ensayos, de tema cultural o autobiográfico), traza una especie de genealogía de sus incursiones en el mundo de la poesía desde sus tiempos escolares, deslumbrado por *Platero y yo*³²². Es significativa una anécdota relativa a una tertulia de cierto cenáculo literario en el madrileño barrio de Salamanca en la que se habló de Octavio Paz, Wallace Stevens, Paul Jean Toulet y George Eliot. Azúa se acercó al lugar, dice, con un *ostentoso Lezama Lima bajo el brazo*, con lo cual fue *inmediatamente adoptado*. Refiere después su encuentro con Alexandre, al que califica como *el único maestro vivo* y que, tras una *criba trágica*, apadrinó el nacimiento de su primer poemario *Cepo para nutria*³²³, de veinticuatro poemas. En cualquier caso, reconoce Azúa, su estado natural como poeta es el del escepticismo:

Escepticismo sobre las posibilidades que tiene la poesía de cambiar el mundo. Toda una parte de nuestra poesía actual está convencida de que un poema es un objeto arrojadizo y cuanto más arrojadizo más poético; por el contrario yo creo que lo único arrojadizo son esos poetas. Es curioso pero las respectivas ideologías de los poetas no tienen apenas influencia sobre su obra; entre los de ideologías repugnantes hay personajes imprescindibles como Pound o Eliot y entre los otros, lo mismo.³²⁴

Azúa abomina de las poéticas sociales. Los valores morales no tienen por qué estar en relación con el valor del objeto poético: y es que la poesía no puede ser juzgada según los mismos baremos por los que juzgamos a las personas. Para Azúa, la premisa poética

³²¹ En el *Dictionnaire Espagnole* de Larrouse viene traducido como “favorito” o “preferido”. Un adjetivo referido generalmente a caballeros que se asemejan a los que describe Baroja: jóvenes, resueltos y seguramente deslenguados y que eran admirados por numerosas damas.

³²² Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*. Ed. de Michael P. Predmore. Cátedra, Madrid, 2006.

³²³ Félix de Azúa, *Cepo para nutria*. Ars poética, Siero, 2017.

³²⁴ Castellet, *Nueve Novísimos*. Op. cit., p. 135.

por excelencia es la independencia del objeto poético respecto a los aconteceres más prosaicos de la vida, respecto a las ideologías o a los sentires más irracionales. De ese modo, política y literatura, ideología y arte, ética y estética, son filiaciones ajenas a su poética.

El poeta más conocido en aquel momento de todos los antologados, Pedro Gimferrer (1945), incidiendo en su afinidad con las ideas metapoéticas de Guillermo Carnero, relata sus precoces incursiones en la práctica de la poesía. Apela a su poco interés por la literatura del momento y se manifiesta lector “de la poesía modernista, la novela erótica de 1900, los folletines, etc.; es decir que era, como tantos otros, practicante del *camp* <<avant la lettre>>”³²⁵. Se confiesa lector primero de Eliot, Perse y Pound y, posteriormente, de Faulkner, Proust y Henry James y se ha considerado, siempre, deudor del surrealismo. Gimferrer, además, confiesa su tendencia vital y poética radicalmente culturalista:

Todo ello (estas lecturas, esta pasión por el cine, esos gustos estéticos) no era un aspecto de mi vida, sino toda mi vida; no había en mi vida otra cosa que esto.³²⁶

Para Gimferrer, los personajes de una película, de un libro, son tan vívidos como los seres de este mundo *presuntamente real* en el que todos somos sujetos permeables, condicionados por nuestra experiencia y atados a unas coordenadas espaciotemporales. Los mitos del cine y de la literatura, aunque encarnen la ausencia del tiempo, adquieren sentido engarzándose en un punto concreto de la trayectoria vital del poeta, convirtiéndose en sus *compañeros de viaje*. Los mitos vivos en el cine son por lo tanto vivos en el poeta y adquieren un grado de realidad equiparable a las angustias, emociones y experiencias relatadas o contempladas.

Como Félix de Azúa, también recuerda Gimferrer su encuentro con el venerado Vicente Aleixandre, el más valioso estímulo para alentar su vocación poética. Según nos dice, éste le hizo consciente de “hasta qué punto [su] poesía y [su] actitud personal ante el arte diferían de las comunes hasta el momento en España; es más, se oponían a ellas.”³²⁷

³²⁵ Castellet, *Nueve Novísimos*. Op. cit., p 152.

³²⁶ Ibid., p. 152.

³²⁷ Ibid., p. 153.

Tras señalar a Octavio Paz como referente esencial, tanto personal como teórica y literariamente, Gimferrer manifiesta que en un momento dado advirtió que *participaba a [su] manera en un fenómeno más amplio*³²⁸ que no es otro que el fenómeno de los Novísimos.

Gimferrer confiesa, casi de un modo melancólico, que cuando escribe acostumbra a tener en mente alguna referencia cinematográfica “aunque muchas veces no llega al lector, pues su función era, [dice], simplemente la de ayudarle [a él]” en la escritura. Adora el *viejo y querido utillaje retórico* y, a partir del estímulo creativo cinematográfico, gesta sus poemas sirviéndose del proceso elíptico y de la construcción rítmica para suprimir los nexos innecesarios. Las citas, dice, las incorpora cuando éstas nacen de una forma natural.

La poesía de Vicente Molina Foix (1946) ocupa un corto segmento de su obra dedicada principalmente a la novela, al ensayo, a los escritos sobre arte a los textos autobiográficos, incluso, a la dirección cinematográfica, nada extraño tratándose de este grupo de poetas. Su poética es ya un esbozo primario de su obra futura, un capítulo donde reelabora, noveliza o sencillamente recuerda su pasado, su educación y sus aficiones, la niñez y la adolescencia. Dedicar un espacio a su gran pasión de entonces, el cine. Expresa su mayor deseo: “dirigir películas, idea que aún hoy no desecho”. Más que una exposición sobre qué sea la literatura poética se trata de una presentación, una muestra de ilusiones y propósitos y, como en otros autores del grupo, un lamento por la poesía que se escribía entonces en España. Concluye esperanzadamente con este párrafo:

Dicho esto, y abierta ya hace tiempo una interrogación que, creo, a todos concierne, no queda ahora otra cosa sino esperar, esperar, pues con los solos buenos augurios nadie podría darse por contentado.³²⁹

Quizás esta palabra dos veces dicha “esperar, esperar” sea la clave de todas sus explicaciones de entonces.

³²⁸ Castellet, *Nueve Novísimos*. Op. cit., p 153.

³²⁹ *Ibid.*, p. 183.

Ana María Moix (1947-2014) explica en solo un par de páginas su infancia acompañada de dos hermanos mayores: uno Miguel, murió y el otro, como ella explica, se llamaba Ramón pero después cambió a Terenci. Ella los admira profundamente. El proyecto de Miguel era ser compositor y Ramón o Terenci “compraba libros de Sartre en el mercado de libros de San Antonio”³³⁰. Ella, en cambio, prefería “tocar la trompeta en una calle oscura”³³¹. Es esta poética de Ana María Moix un escrito desenfadado, una pieza literaria en que una joven expresa sus miedos, sus ilusiones y sus admiraciones. Es el principio del proyecto literario de alguien a la que su madre le decía que “nada bueno podía esperarse de una chica que leía libros”³³². Sin embargo, ella se esmeró en desmentirla.

Bastante podemos conocer de su vida antes de la publicación de *Nueve novísimos* si leemos la relación epistolar que mantuvo con Rosa Chacel, intensa y apasionada. Las cartas muestran un largo camino, una transformación, las primeras expresan la actitud de una discípula ante su maestra y las sucesivas dan cuenta de cómo la relación se convierte en una estrecha amistad. Son parte fundamental de su obra literaria pues como dice Ana Rodríguez Fischer en su edición

Estas cartas duelen cuando palpamos –sentimos– la desolación y el extravío o la llamada y la reclamación exigente que nacen del desasosiego y la necesidad.³³³

El recorrido de estas cartas llega justamente hasta 1970, el año del libro de Castellet. En ese momento, Moix declara a su corresponsal que ya está disponible para ejercer un papel en el mundo de la literatura:

Tu seguridad de que yo había nacido para escribir y para amar [...] En lo de escribir tuve suerte, en lo segundo fallé. [...] He ganado, por ahora una irrefrenable ansia de vivir.

³³⁰ Castellet, *Nueve Novísimos*. Op. cit., p. 217.

³³¹ Ibid., p. 218.

³³² Ibid., p. 218.

³³³ Ana Rodríguez Fischer en Rosa Chacel y Ana María Moix. *De mar a mar*. Edición de Ana Rodríguez Fischer. Comba. Barcelona, 2015. Pág. 11

Hace unos meses publiqué un librito: *Baladas del dulce Jim*, un libro de poemas, corto, con buenas críticas [...] Este mes saldrá mi primera novela: *Julia*. Es mejor que el libro de poemas. [...] Ahora sé que *sólo* puedo escribir y que quiero escribir y que me gusta. [...]. Y ahora sí, ya estoy en el camino y qué terrorífico es³³⁴.

Este es el estado natural de su alma, su espíritu o su conciencia en el momento en que sale a la luz la mítica antología poética castelletiana (o gimferreriana).

Nos queda el más joven, Leopoldo María Panero (1948- 2014). Hijo de Leopoldo Panero, el que fue considerado poeta del régimen franquista, nunca llegó a superar tal circunstancia lo que desembocó en la interpretación que hace de sí mismo en compañía de sus hermanos en la famosa película de Jaime Chavarrí *El desencanto*³³⁵, esa película que hizo de su título el lema de una época una vez pasados los entusiasmos de la democracia inaugural. Respecto a la poética que escribe para los *Novísimos* no hay mucho que decir. Se trata de una especie de escena teatral en que Peter Pan (a uno le parece que debe ser el mismo poeta) escucha un parlamento del capitán Garfío. Como en sus poemas de la época, destaca una imaginería cinematográfica que seguramente se expresa mejor que nunca en el poema “Deseo de ser piel roja”, uno de los mejores de su producción. Por eso, cito esos versos que nos hablan del mítico Sitting Bull, que ha muerto y que nos ha dejado muy solos:

(Sitting Bull ha muerto, los tambores
lo gritan sin esperar respuesta).³³⁶

³³⁴ Castellet, *Nueve Novísimos*. Op. cit., pp. 312-313

³³⁵ Leopoldo Panero, fallecido el 28 de agosto de 1962 en Castrillo, fue acribillado por los besos de sus hijos según sentencia su epitafio. La voz en off de Felicidad, aquella mujer distante y misteriosa por la que se corrían innumerables visillos cuando paseaba por las calles de Astorga, recorre las dependencias de la enorme casa en la que tantos días y noches estivales habían retozado los tejedores de aquella tragicómica leyenda épica de la que habla Leopoldo María Panero en *El desencanto*. De la mano de Felicidad Blanch recorreremos las habitaciones de la casa con sus muebles y sus cuadros, atravesamos sus gruesos tabiques y nos admiramos de la delicadeza de sus azulejos. Pero entre aquellas paredes ahora silenciosas: incompreensión, alcoholismo y soledad. Una stirpe que se acaba, el ocaso de un espejismo romántico y lacrimoso que según Leopoldo María nacía y moría en un vicioso círculo imposible de romper. Para estar desencantado hace falta haber estado encantado, manifiesta en el filme de Jaime Chavarrí.

³³⁶ Castellet, *Nueve Novísimos*. Ob. cit., p. 239.

Como final destaquemos lo que expresa en ese célebre libro José María Castellet que nos ha presentado la predilección de los Novísimos por los modos experimentales, tan estrechamente vinculados a la tradición vanguardista:

En cualquier caso, en tanto que la pretensión de todos es la de establecer una dinámica vanguardista en las estancadas aguas de la cultura española y de reinstaurar una polémica ausente en los últimos años, los *peligros* de esta actitud son mucho menores que los que podrían derivar –y derivaban ya- de un monolitismo ideológico que prácticamente había paralizado nuestra literatura de creación.³³⁷

El movimiento de vanguardia más influyente entre los Novísimos, en palabras de la mayor parte de sus integrantes, y del Guillermo Carnero crítico literario, es el surrealismo. En “El juego lúgubre: la aportación de Salvador Dalí al pensamiento surrealista”³³⁸, Carnero examina los pilares de la poética daliniana e, indirectamente, ofrece claves decisivas sobre su propia concepción poética en relación a la forma y a la experimentación artística. Tras efectuar una caracterización de la escuela surrealista, Carnero presenta el irracionalismo y lo experimental como un modo poético hermanado con la voluntad de conocimiento que, por lo tanto, no es ni simple ni un puro divertimento artístico o literario.

En el artículo incide en los *tres puntales* de la *filosofía* surrealista: la *Alucinación Voluntaria*, el *Humor Objetivo* y el *Azar Objetivo*³³⁹, que fundamenta el método paranoico-crítico daliniano. Según explica, la alucinación voluntaria hace evidente la universalidad de lo subconsciente, el humor objetivo constata que no hay verdad ontológica más profunda que la del absurdo y el azar objetivo –el método crítico daliniano- desvela el carácter sistemático de la paranoia, alcanzada a través de la intensificación extrema del estudio fenomenológico que supone la perfecta comunión entre lo *formalmente lógico* y lo *ontológicamente ilógico*:

³³⁷ Castellet, *Nueve Novísimos*. Op. cit., p. 36.

³³⁸ Carnero, *Las armas abisinias*. Op. cit., pp. 134-167.

³³⁹ No olvidemos que uno de los poemarios más significativos de Guillermo Carnero lleva por título precisamente *El azar objetivo* y que muchos de sus poemas, también algunos de carácter metapoético, mantienen una marcada relación con las poéticas surrealistas. Más adelante, en el apartado que lleva por título *La mirada culturalista: entre simbolismo y surrealismo*, consideraremos algunas de estas influencias estéticas de un modo más concreto.

Repasando los textos dalinianos deducimos una definición de la paranoia que valora por encima de todo el carácter sistemático del delirio propio de esta forma de psicopatía: la seriación estructurada y autoproductiva de las suscitaciones mentales paranoicas, y la relativa claridad de conciencia con que se manifiestan, que las hace en cierto modo equivalentes a un funcionamiento mental formalmente lógico (en cuanto a que responde a un mecanismo deductivo) aunque ontológicamente ilógico según la noción de verdad propia de la conciencia superficial³⁴⁰

Del mismo modo que la poética surrealista, sustentada por los principios dalinianos, no es una simple exhibición de piruetas lingüísticas, la poética novísima se sustenta también sobre los pilares de una lógica³⁴¹. Los primeros textos novísimos, *Dibujo de la muerte* de Carnero y *Arde el mar* de Gimferrer, se convirtieron en un referente de exuberancia estética solo en apariencia falta de sustento racional:

En todo caso, se trata de evitar el discurso lógico, de romper la expresión silogística, para crear, en algunos casos, una “ilógica razonada” y, en otros, un “campo alógico” significante, cuya lectura exige un esfuerzo más visual que racional, una tentativa de aprehensión simultánea de los diversos elementos que componen este universo sincrónico que es el poema.³⁴²

³⁴⁰ Carnero, *Las armas abisinias*. Op. cit., pp. 150-151.

³⁴¹ Domingo Ródenas reflexiona acerca de la verosimilitud de la pureza poética en relación a las formas surrealistas. Según leemos a continuación, y en contraposición por ejemplo con la expresión pictórica, las palabras están condenadas al sentido puesto que se encuentran por definición impregnadas de él: “Si bien junto esa impureza de la poesía (de la literatura en general) halla su capacidad para dar orden a la caótica mixtura de sensación, emoción y pensamiento que engendra el vivir en la conciencia humana. Así [el poeta Guillermo Carnero] lo declara en *Elogio de Linneo*, donde el naturalista representa al poeta y la ciencia taxonómica a la poesía: *El poder de una ciencia / no es conocer el mundo: dar orden al espíritu. / [...] Y recorrer con método / los desvaríos de su lógica*. Este método aplicado a los *desvaríos* será una de las claves de la retórica de Carnero y uno de los aspectos de la tradición moderna desde Mallarmé que más le van a interesar. Su rechazo del automatismo psíquico puro y el interés por el método crítico-paranoico de Dalí surgen de esa preocupación por dotar de articulación expresiva racional las erupciones de lo irracional, por pulir un lenguaje frío o de la inteligencia para emplearlo como aséptico instrumento de captura de emociones” (Jordi Gracia y Domingo Ródenas, *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad*. Ediciones Crítica, Madrid, 2011. Pág. 587). Puedo atribuir las consideraciones citadas a Domingo Ródenas puesto que Jordi Gracia me indica que éste se ocupó del autor mientras que él atendió al resto de novísimos en el volumen de la *Historia de la literatura española* que confeccionaron conjuntamente.

³⁴² José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*. Ed. Barral, Barcelona, 1970. Pág. 41.

En los Novísimos, los rasgos estéticos de procedencia irracionalista no representan únicamente una voluntad plástica u ornamental, sino que responden también a una concepción del mundo fuertemente mediatizada por el escepticismo. La materia poética, cuando sólo es *irracionalista* en el sentido estético, aparece en el poema fragmentada y múltiple: por lo tanto, como afirma nuevamente con acierto Prieto de Paula, *no debe considerarse irracionalidad lo que es una disposición laberíntica*³⁴³, ya que no pone en cuestión la existencia de un significado racional y profundo bajo las apariencias.

Antes de adentrarnos en el examen de los rasgos formales de procedencia estética surrealista que calan en la primera obra de Guillermo Carnero, desde la certeza de que el poeta nunca abdica de la razón, es interesante, para el objetivo que persigue esta investigación, analizar esta influencia en alguno de sus compañeros de generación³⁴⁴. Laura Silvestri, en “Félix de Azúa o el estupor por la revelación” escribe:

Así, tendríamos que considerar de manera diferente su labor de poeta novísimo y decir que el motor de su escritura –como ocurre con los verdaderos poetas-, más que la voluntad de ruptura (más que la rebeldía), ha sido el deseo, entendido no como el esfuerzo para recuperar una supuesta plenitud originaria, sino más bien como el *movimiento que desde lo idéntico va hacia lo otro sin volver nunca a lo idéntico*³⁴⁵ para subrayar una falta³⁴⁶ [...] Porque sólo así, sólo utilizando el lenguaje para revelarse, a sí mismo y a los demás, en su propia, única y sorprendente especificidad humana, Azúa ha podido lograr el milagro de lograr la comunicación y dar sentido al vacío³⁴⁷

Silvestri, como vemos, relativiza también el valor de la voluntad de ruptura si no va ligada a una reelaboración estética de algo que acaba siendo *idéntico*. Creo que con ello apela a ese necesario poso clásico sustentado en la razón que es esencial a la hora de

³⁴³ Prieto de Paula, *Musa del 68*. Op. cit., p. 60. Recordemos que he citado anteriormente un texto procedente del mismo libro en el que Prieto de Paula habla de un simbolismo laberíntico cultural que dista indiscutiblemente de los supuestos irracionalistas canónicos.

³⁴⁴ Ya sabemos que hay que entender el término *generación* con todas las reticencias pertinentes.

³⁴⁵ Emmanuel Lévinas, *La traccia dell'altro*. Pironti, Napoli, 1979. Pág. 30.

³⁴⁶ Fabio Ciaramelli, *La distruzione del desiderio. Il narcisismo nell'epoca del consumo di massa*. Dedalo, Bari, 2000. Pág. 104.

³⁴⁷ Laura Silvestri en “Félix de Azúa o el estupor de la revelación” antologizado en *(En)claves de la Transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo*. Iberoamericana Editorial, Madrid, 2009. Pág. 151.

calibrar la expresión poética. Reparemos también en que Silvestri señala que en Azúa la empresa poética subraya en esencia la existencia de un vacío. Evidentemente, ese vacío, que más adelante deberemos relacionar con el tópico del *horror vacui* que estos poetas toman de la poética barroca, nos remite a esa incertidumbre esencial que una y otra vez da sentido a la escritura. De este modo, podríamos decir que la concepción poética en torno a la que gira la obra de Félix de Azúa se hermana de algún modo al principio que sustenta la obra de Guillermo Carnero. Por este motivo, considerando que esa apreciación del quehacer poético constituye una observación asombrosamente medular, presento este estudio con un epígrafe procedente de *El aprendizaje de la decepción*³⁴⁸ que considero extremadamente valioso en el mismo sentido:

Es posible que sea poesía todo aquello que llamamos para ser oído como silencio. Un silencio alerta, similar al que producen los centinelas. No hay que perder de vista, sin embargo, que la tarea poética no tiene fin, porque el fin de la tarea poética es alejar el fin.³⁴⁹

Julia Barella, en su artículo sobre Gimferrer, nos remite al primer encuentro del poeta con Leopoldo María Panero. Merece la pena detenernos en la fuerte impresión que ambos se causaron, en palabras recogidas por Benito Fernández en *El contorno del abismo*³⁵⁰ -la excelente biografía sobre Panero-, y citadas por Barella. Pere Gimferrer le comentó a su amiga Ana María Moix que el joven Panero le había parecido un poeta capaz “como Artaud de organizar, desde la Sinrazón, un discurso razonable... ser un poeta constructivista a partir de la destrucción”³⁵¹.

Recuerda también Barella la impresión que sintió el joven Panero, descrita en *Por el camino de Swann*³⁵² ante Gimferrer: su conversación fue *harto peculiar, como en un nuevo lenguaje cifrado que estuviéramos creando sobre la marcha*³⁵³:

³⁴⁸ Félix de Azúa, *El aprendizaje de la decepción*. Editorial Pamela, Pamplona, 1989.

³⁴⁹ Félix de Azúa citado en Enric Bou y Elide Pittarello, (*En*)*claves de la transición*. Op. cit., p. 130.

³⁵⁰ Benito Fernández, *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. Tusquets Editores, Barcelona, 1999.

³⁵¹ Fernández, *El contorno del abismo*. Op. cit., pp. 31 y 94.

³⁵² Leopoldo María Panero, *Por el camino de Swann*. El Guadalhorce, Málaga, 1968

³⁵³ *Ibid.*, p. 88.

Me interesa resaltar ambas versiones de ese primer encuentro, la del poeta *constructivista a partir de la destrucción* y la del *lenguaje cifrado*, ya que ambas definiciones nos sirven para definir el nuevo lenguaje poético que inaugura la poesía de Gimferrer. Se trata de construir desde de destrucción, pues el espacio y el lenguaje que le nombra ya no sirven, no interesan³⁵⁴

Alude la hispanista a la necesaria ruptura que une a los poetas del grupo, aun desmarcándose de planteamientos radicales. Rompen con la referencialidad, se liberan del anquilosamiento del lenguaje, pero a la vez persiguen una nueva construcción que ocupe el lugar inhabitado que todos ellos han puesto al descubierto. Y esa construcción, en opinión de Barella refiriéndose a *Arde el mar*, recoge la herencia de los modos poéticos modernistas y del 27.

La poesía novísima está impregnada de talante nihilista, pero no de voluntad *deconstructiva* gratuita. En mi opinión, la voluntad rupturista novísima se vincula estrechamente con el ejercicio de la razón, con una concepción del mundo de índole escéptica y marcada por un nihilismo que no es en absoluto destructor, sino que está conectado con una concepción de la cultura que la concibe como un eterno ejercicio de interrogación.

En el caso de Guillermo Carnero, esa voluntad de coherencia nace de la síntesis entre una mirada de espíritu dieciochesco de fondo kantiano y una sumamente inteligente conciencia fenomenológica. Esa voluntad perseverante de racionalización del caos mundano condiciona la aparición reiterada en la obra de Carnero de ideas como el azar, la fragmentación o la naturaleza analógica con que se engarzan las realidades fenomenológicas (tanto sincrónica como diacrónicamente), todo ello velado, cifrado, por el disfraz estético de la enumeración caótica o de la disposición de rasgos estéticos barrocos.

La poesía de Carnero contiene una verdadera concepción sistemática de la realidad, que no entra en contradicción con las reivindicaciones de índole posmoderno y que se presenta ante nuestros ojos lectores como máscara permanente de lo inaprehensible. Sin embargo, para Carnero, esa conciencia de su inaprehensividad no deriva en una abdicación

³⁵⁴ Enric Bou y Elide Pittarello, (*En*)*claves de la transición*. Op. cit., pp . 160-161.

de la certidumbre de que existe un sistema –algebraico y borgiano- que rige la naturaleza de los objetos y sus movimientos.

Bajo las piruetas novísimas que subrayan el carácter inaprensible de la realidad como primera gran verdad del universo, persiste un sistema formal, el mismo al que aludía Prieto de Paula con la metáfora del mito de Ariadna y el laberinto³⁵⁵, idea que retoma en referencia al poema “Elogio de Linneo”³⁵⁶ de Carnero:

No es el pretencioso empeño gnoseológico de *conocer el mundo*, sino el más modesto y realizable de ordenarlo metódicamente, lo que constituye *el poder de una ciencia*. Disponer partes, determinar las relaciones entre ellas, percibir la estructura en que todo se pone en conexión con todo. El orden de este sistema taxonomista no excluye los *desvaríos de su lógica*, que han de ser tenidos en cuenta: las *aves zancudas* son, ante todo, aves.³⁵⁷

Todo lo apuntado hasta ahora perfila una poética altamente provocativa que responde a los modelos de la *poesía experimental*. Sin embargo, este aspecto es, en realidad, circunstancial y no encaja con el mito rupturista que gran parte de la crítica y una notable nómina de artistas apresurados han contribuido a asentar paradójicamente como canónico.

La provocación entendida como motor y finalidad última de la poesía no es más que otro de los malentendidos de la posmodernidad. La provocación desvinculada de un marco de pensamiento racional, se convierte en el más absurdo de los prejuicios. Juan Benet no puede ser más explícito al respecto de la esencia de la originalidad artística:

Toda originalidad es por esencia relativa, una característica de la obra por la que se destaca dentro del campo donde se sitúa y que, por consiguiente, precisa de un conocimiento previo y lo más riguroso posible de esa muchedumbre entre la que debe situarse y en la que debe destacar.³⁵⁸

³⁵⁵ Me remito nuevamente a Ángel Luis Prieto de Paula en *Musa del 68*. Op. cit., p. 60.

³⁵⁶ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte. Obra poética*, Cátedra Ediciones, Madrid, 1998. Pág. 186.

³⁵⁷ Prieto de Paula, *Musa del 68*. Op. cit., p. 61.

³⁵⁸ Juan Benet, *La inspiración y el estilo*. Alfaguara, Madrid, 1999. Págs. 42-43.

Asimismo, Ortega puso de manifiesto, de una forma especialmente cómica, lo ridículo que resulta aquél que pretenda descontextualizar la obra de arte y otorgarle un sentido puramente original. En el “Prólogo para franceses” con que abre *La rebelión de las masas* escribe:

Parejamente, el tigre de hoy es idéntico al de hace seis mil años, porque cada tigre tiene que empezar de nuevo a ser tigre, como si no hubiese habido antes ninguno. El hombre, en cambio, merced a su poder de recordar, acumula su propio pasado, lo posee y lo aprovecha. El hombre no es nunca un primer hombre: comienza desde luego a cierta altitud de pretérito amontonado. [...] Romper la continuidad con el pasado, querer comenzar de nuevo, es aspirar a descender y plagiar al orangután.³⁵⁹

El escritor del silencio Maurice Blanchot, en su *Conversación infinita*, ubica de este modo dentro del sistema toda transgresión:

Esa interrupción [del discurso eterno] que tal vez no es más que un accidente antiguo, que posee sin embargo cierto carácter obligatorio y que lleva consigo, de un modo enigmático, la prohibición, también se presenta como prohibida, esto es, como una excepción lamentable, una brecha abierta en el círculo, y sin duda todavía pertenece necesariamente a la regla, aunque fuere a título de anomalía, anomalía hipócrita [...], pero dándose cuenta de que, pese a esa legitimación, tal interrupción no deja de continuar cayendo, y cada vez desde siempre, fuera de la regla que sin embargo la mantiene dentro de su campo de acción.³⁶⁰

La excepcionalidad exige por definición un marco en el que manifestarse. El mundo o el discurso, para Blanchot, es un inconmensurable círculo en el que el hombre traza interrupciones para apaciguar su angustia existencial. Y es que esta realidad circular –ya sea discursiva o empírica– encaja en la idea del mundo y la palabra que dibuja el conjunto de los poemarios de Guillermo Carnero: si bien el universo es un todo unitario, finito y perfecto, con principio y fin pero de naturaleza inaprehensible, la única aspiración posible del hombre es a romperlo en pequeñas miríadas. Esos pequeños fragmentos de realidad sólo pueden desgajarse un instante (mediante un poema, quizás) de ese todo

³⁵⁹ Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, Ed. Castalia, Madrid 1988. Pág. 125.

³⁶⁰ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*. Arena Libros, Madrid, 2008. Pág. XXVI.

analógico que constituye el mundo y es el asombro lo único que le queda al poeta cuando ha tomado consciencia de que la poesía no es más que otro camino hacia el abismo.

En una entrevista concedida en 1979³⁶¹, Guillermo Carnero afirma: “Lo que tiene que hacer un escritor con la tradición es continuarla, aprobándola o negándola”. La continuidad de las cosas, en el tiempo y en el espacio poetizada una y otra vez por Guillermo Carnero, encuentra eco en la siguiente reflexión hegeliana procedente de *La fenomenología del espíritu*:

El espíritu, ciertamente, no permanece nunca quieto, sino que se halla siempre en movimiento incesantemente progresivo. Pero, así como en el niño, tras un largo periodo de nutrición silenciosa, el primer aliento rompe bruscamente la gradualidad del proceso puramente acumulativo en un salto cualitativo, y el niño nace, así también el espíritu que se forma va madurando lenta y silenciosamente hacia la nueva figura, va desprendiéndose de una partícula tras otra de la estructura de su mundo anterior y los estremecimientos de este mundo se anuncian solamente por medio de síntomas aislados; [...]. Estos paulatinos desprendimientos, que no alteran la fisonomía del todo, se ven bruscamente interrumpidos por la aurora que de pronto ilumina como un rayo la imagen del mundo nuevo.³⁶²

No puedo dejar de comentar que Blanchot y Hegel, incluso Kojève (que hemos citado en páginas introductorias), nos remiten a la totalidad de un modo un tanto místico, que recuerda a ese futuro utópico hegeliano (*Lecciones de filosofía universal*) en que se unirá el *Discurso del Sabio* y la *Realidad* o el *descenso del cielo sobre la tierra, reconciliados*³⁶³.

Concluamos finalmente con que el mito rupturista ha de relativizarse. La crítica converge unánimemente en la idea de que la lírica novísima es una poética de la ruptura

³⁶¹ José Luis Jover, “Nueve preguntas a Guillermo Carnero (en torno a *Ensayo de una teoría de la visión*)” en *Nueva Estafeta* 9-10 (agosto-septiembre de 1979) en Carnero, *Poéticas y entrevistas*. Op. cit., p. 170.

³⁶² Hegel en su prólogo a *Fenomenología del espíritu* citado por Nil Santiáñez en *Investigaciones literarias*, Editorial Crítica. Barcelona, 2002. Pág. 15.

³⁶³ Alexandre Kojève, *Introducción a la lectura de Hegel (La dialéctica de lo real y la idea de la muerte en Hegel)*. La Pléyade, Buenos Aires, 1972. Pág. 150. Citado por Philip W. Silver en *La casa de Anteo. Estudios de Poética Hispánica. (De Antonio Machado a Claudio Rodríguez)*. Taurus Ediciones, Madrid, 1985. Pág. 34.

que tiene más de máxima estética que de verdadero culto a la discontinuidad. Se trata, más bien, de una forma de autoexigencia personal y literaria: cuanto mayor es la cantidad de sedimento estético, mayor es la dificultad de reformularlo con acierto y de integrar en dicha reformulación una verdad que explique mejor el propio objeto poético y nuestro lugar en el mundo. Así funciona lo que el hombre dieciochesco acertó a denominar *progreso*. La fe en el perfeccionamiento humano y su lento hacerse y rehacerse que se alza por encima de los tiempos es una conmovedora idea que tiñe de humildad el afán de conocimiento. Así lo expresa de una forma especialmente poética el admirado Carlyle:

Para mí uno de los espectáculos más hermosos, más animadores y más interesantes que puede presentar la vida humana es el que ofrecen los pocos sabios que en el mundo han sido (sabio, cualquier alma grande que sabe su grandeza), dándose la mano a través de generaciones, y a través de las grandes distancias, formando una cadena que es en las oscuridades del mundo como un sendero de luz que señala el camino a la vacilante razón del hombre.³⁶⁴

La ruptura, lejos de significar el desprecio hacia el pasado cultural, supone un reto para la inteligencia y la creatividad. Leyendo pues de este modo el mito rupturista pueden interpretarse los postulados poéticos sesentayochistas bajo una nueva luz: el *esteticismo* como forma de hacer preeminente la estética frente a la ética y la creación frente a la representación; el *culturalismo* como fórmula para equiparar en un mismo plano existencial el arte y la vida y el *neo-barroquismo* para hacer evidente el idealismo en la palabra y en la ambición sistemática de la razón.

³⁶⁴ Texto de Carlyle citado por Lissorgues. Op. cit., p. 243.

Esteticismo. La creación frente a la representación

Examinemos ahora de un modo más profundo el problema de la referencialidad de la palabra que hemos enunciado en páginas anteriores. Según se ha mostrado en la parte introductoria de este estudio, el teórico Paul de Man parte de la dicotomía entre la presencia –el objeto natural o el significante- y la ausencia –el objeto que es imagen o el significado- para plantear otra problemática de índole deconstructivista: la de la retoricidad del texto y la de que el signo es en esencia una estructura inestable que depende de todo lo demás y, sobre todo, la de que el signo es una suerte de identidad momentánea y pasajera atada a la historicidad de la lectura. Así, según lo dicho, tiene sentido que una lectura *verdadera* dependa de la existencia de otra *errónea* y viceversa. Examinar estas cuestiones nos sirve para remitirnos a gran parte de las teorías literarias del siglo XX puesto que se gestan alrededor de problemáticas nacidas del ideal de la representatividad cuando se ha roto y astillado.

Como sabemos, el binomio significado / significante fue delimitado por Ferdinand Saussure, padre del estructuralismo. Saussure, en su *Curso de lingüística general*³⁶⁵, presentó una propuesta de explicación de la naturaleza del lenguaje como un sistema complejo basado en la articulación de categorías clave expresadas en forma de oposiciones duales que constituirán el armazón básico de la lingüística moderna. Así, a la luz de la inmanencia lingüística, que se opone a la trascendencia lingüística puesto que cuestiona la idea de estructura y la epistemología semiótica misma, el estructuralismo concibe la lengua como un sistema de signos y se basa en la consideración de una serie de dualidades o

³⁶⁵ Fue una obra publicada póstumamente en 1916 por dos de los discípulos del lingüista a partir de los apuntes y notas tomadas en el transcurso de las clases recibidas los tres años inmediatamente anteriores en la Universidad de Ginebra.

dicotomías: significante / significado, lengua / habla, sincronía / diacronía, sintagma / paradigma y lingüística interna / lingüística externa. Según explica García Berrio el concepto medular del estructuralismo –que pretendía romper con la tradición historicista de la lingüística la cual se centraba en el estudio evolutivo de las lenguas- viene determinado desde dos ángulos. El primero lo constituye “el interés definitivo por la ordenación científica de los acontecimientos aparentemente dispersos de la realidad, a los que contempla como elementos interdependientes numéricamente fijados dentro de un conjunto” y el segundo tiene que ver con la consecución del primero: según dice García Berrio, consiste en la precaución de que “el análisis anterior no se vea complicado con apriorismos, con categorías o presupuestos que no sean constatablemente ofrecidos por la misma realidad [que se encuentra] bajo análisis.”³⁶⁶

Pese a los sucesivos intentos científicos de formalización de las lenguas naturales, la extrema complejidad del lenguaje revelará una y otra vez la imposibilidad de someterlo a una sistematización total. Los planteamientos de la deconstrucción, de filiaciones existencialitas, pondrán en cuestión las pretensiones totalizadoras y científicas del estructuralismo.

Sin embargo, creo que, más que un ejercicio rotundo de negación, los deconstructivistas apuntan a una complejificación –abrumadora, por supuesto- de los puntales estructuralistas. Mientras que estos últimos contemplan como centro estable la identidad entre significante y significado, por ejemplo, la mirada deconstructivista desplaza esta misma identificación en el tiempo: el binomio saussureano es convertido en una certeza presunta que pende de las coordenadas espacio temporales de la lectura. El deconstructivismo huye del sistematismo y desplaza su mirada hacia la lectura concreta de textos concretos, por supuesto, pero la existencia de ese centro descreído es lo que legitima la pendulación en la periferia. Del mismo modo con que la posmodernidad encuentra su razón de ser en la modernidad, la idea del mar da sentido a la ondulación incansable e inaprehensible de las olas o la de los lodazales a la inestabilidad de las arenas movedizas. A mi modo de ver, la cuestión arranca no de la negación fácil y destructiva de la

³⁶⁶ García Berrio, *El centro en lo múltiple I. Las formas del contenido (1965-1985)*. Editorial Anthropos, Madrid 2008. Pág. 515-522

esencialidad sino que, siguiendo una lógica paradójicamente idealista, esa noción huída del yo o del mundo o del lenguaje adquiere dimensiones descomunales: el ideal del conocimiento es el de que el centro o lo eterno se corresponda puntualmente con la particularidad. Así, puede que lo universal –que a mi modo de ver es indestructible- no sea más que la respetuosa expresión de esa relación abstracta. Este planteamiento responde, quizás, a ese “deseo de centro” de que hablaba Derrida.

Al fin, el hombre debe aprender a vivir sin certezas y quedarse en el terreno de las hipótesis asumiendo la angustia por la falta de centro. “La Deconstrucción viene a ser la puesta en práctica de la terapia propuesta por Nietzsche para una sociedad enferma de angustia existencial (él decía que el nihilismo sería la enfermedad del siglo XX): seguir un método de conocimiento que se capaz de reflexionar sobre sus propios constructos y que esté dispuesto a cuestionarlo todo y a autocuestionarse.”³⁶⁷ Sin embargo, como vengo diciendo, creo que es precisamente en la formulación de la hipótesis que es inherente la confianza en que existe algo inalcanzable e ínfimo pero necesario. Derrida “tilda de metafísico cualquier sistema de pensamiento que depende de un fundamento inatacable, de un primer principio sobre el cual edificar toda una jerarquía de significados”, pero es que para ejercer el pensamiento, el hombre está obligado a ejercer primero un acto de fe. Tan solo asentándolo podrá ponerlo en cuestión con posterioridad. Desde ese acto originario es desde de donde puede concebirse el crecimiento orgánico del pensamiento, que podrá desplazar sus propios fundamentos una y otra vez a la luz del escepticismo. A esta misma idea responden, creo, las palabras de Guillermo Carnero, que proceden de su “Nota” a la edición de 1979 de *Ensayo de una teoría de la visión. (Poesía 1966-1977)*³⁶⁸ y que suscribe y hace suyas el crítico Juan José Lanz en la introducción a su recopilación de ensayos *La musa metafísica*³⁶⁹, a propósito de cómo se gesta una obra coherente: “no de modo lineal, sino en espiral, es decir, retomando siempre los mismos problemas según una trayectoria circular que se salva de ser viciosa porque en cada ciclo hay una mayor complejidad que sintetiza el anterior recorrido y relea esa síntesis de modo más abarcador.”

³⁶⁷ David Viñas, *Historia de la crítica literaria*. Ariel, Barcelona, 2002. Pág. 531.

³⁶⁸ Guillermo Carnero, “Nota del autor” en *Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1977*. Hiperión, Madrid, 1979. Pág. 307-308; Notas a Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte. Obra poética*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1998. Pág. 207-208 y también en Carnero, *Poéticas y entrevistas*. Op. cit., p. 42.

³⁶⁹ Juan José Lanz, *La musa metafísica. Ensayos sobre la poesía de Guillermo Carnero*. Institució Alfons El Magnànim, València, 2016. Pág. 11.

De este modo, podríamos concluir que la esencia del lenguaje es su insuficiencia y que ésta es al mismo tiempo necesaria y angustiosa³⁷⁰. El lenguaje es pensamiento y el pensamiento nace y crece necesariamente de un acto de fe que efectuamos con resignación pero que nos proyecta hacia el infinito en la medida en que somos conscientes de la provisionalidad de su centro.

En “El retorno de la teoría”, José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Jeffernan analizan el doble *giro hermenéutico y retórico* que, según Paul de Man constituye el eje esencial de la crítica literaria del siglo XX. La crítica formalista y estructuralista justificó las bases teóricas que asentaban la autonomía del arte, a costa de obviar los profundos interrogantes que suscita el propio discurso metacrítico, según señalaron de manera aguda los posestructuralistas.

Este doble *giro*, según indican Cuesta Abad y Jiménez Jeffernan, es el “signo de una época, de un paradigma epistemológico cuyos lenguajes críticos propenden a hablar de sí mismos antes que de cualquier otra cosa”³⁷¹, y remite a “un proceso en el que la repetición cíclica de una operación produce el desdoblamiento o la reduplicación intensiva de un mismo efecto o de la operación misma”³⁷². En un giro metalingüístico, este proceso de autorreplicación cuestiona la presumible evidencia de que existe un significante y un significado relacionados referencialmente. En un giro metacrítico, este proceso de autorreplicación cuestiona la naturaleza del propio lenguaje crítico, ya que “los conceptos y los procedimientos del metalenguaje teórico no son apropiados para la comprensión o el conocimiento de la *cosa* de que hablan”³⁷³. Ambos *giros* terminan por integrarse en uno solo con el que, de algún modo, se cierra la vieja problemática entre forma y sentido desatándola paradójicamente hacia una interrogación infinita.

³⁷⁰ Si en el uso cotidiano del lenguaje –que pretendidamente persigue la transmisión eficaz de un mensaje- ya resultan abrumadoras las *zonas oscuras* de significado –la cantidad de lo no dicho-, el espectro de lo innombrable se vuelve infinito en otros usos del lenguaje, como el literario.

³⁷¹ José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*. Akal Ediciones, Madrid, 2005. Pág. 17.

³⁷² *Ibid.*, p. 20.

³⁷³ *Ibid.*, p. 23.

Como señalan los dos críticos, la teoría literaria posestructuralista adapta la idea nietzcheniana de que *no hay hechos, sino solo interpretaciones*, una sugerente invitación a que entendamos, bajo el prisma de la concepción formalista del arte, que en literatura *no hay textos, sino solo interpretaciones*. En este mismo sentido, Paul de Man propone que la legibilidad y la literalidad de un texto literario son propiedades reversibles y que existe “una dependencia absoluta de la interpretación en el texto y del texto en la interpretación”³⁷⁴, cuando analiza la ceguera de Derrida en su lectura de Rousseau, en el capítulo VII de *Blindness and Insight*. La mirada formalista sobre la cuestión nos conduce a la idea de que la comprensión de un texto literario es de naturaleza inmanente y que la crítica es una metáfora del acto de la lectura y que *ese acto en sí mismo es inagotable*. Entre texto e interpretación, entre forma y sentido, media una distancia incuestionable que explica la existencia tanto de relaciones metafóricas (en el ámbito del metalenguaje) como de relaciones metonímicas (en el ámbito del lenguaje). *In praesentia*, las relaciones metonímicas de repetición dan lugar a una lectura retórico poética (se activa un desplazamiento sintagmático en el texto-lectura) y, *en ausentia* las relaciones metafóricas originan una lectura hermenéutica (se activa un desplazamiento paradigmático). Cuesta Abad y Jiménez Jeffrenan afirman, en consecuencia:

Quando De Man afirma que la interpretación no es sino *the possibility of error* y que la existencia de una *aberrant tradition* de lecturas hechas por intérpretes de probada lucidez crítica no es algo accidental, sino un elemento constitutivo de la literatura y la historia literaria, las nociones de *error* y de *interpretación aberrante* suponen una concepción crítica en la que la exposición de la *no-verdad* de una lectura no puede prescindir de la pretensión de verdad inmanente al proceso de mediación comprensiva que genera el texto *mismo*.³⁷⁵

La *errancia* o tendencia al error condena la lectura a devenir un proceso hermenéutico inagotable que, sin remedio, ha de reconstruir una y otra vez la forma del objeto de su interpretación. El texto es *resistente a la teoría* porque toda interpretación lleva implícita una crítica de la misma interpretación que “descubre en cada texto un fragmento o una figura de la ilegibilidad de la que el propio discurso interpretativo es

³⁷⁴ Paul De Man, en *Blindness and Insight Essays in the Rethoric of contemporary Criticism*. Roultdge, London, 1986. Pág. 141.

³⁷⁵ Cuesta Abad y Jiménez Heffernan, *Teorías literarias del siglo XX*. Op. cit., p. 33.

forma (traslaticia, tropológica) de ex-posición. El retorno de la teoría se da siempre que el discurso crítico sobre la literatura gira sobre la cesura que se abre entre la literalidad de la interpretación y la del texto interpretado³⁷⁶.

En *Visión y ceguera*³⁷⁷, Hugo Rodríguez-Vecchini profundiza en otro aspecto de las ideas de Paul de Man, su controvertido principio hermenéutico: la clarividencia de la interpretación está ligada por definición al error y a la perversión de que es objeto la interpretación *verdadera*:

El lenguaje literario, define De Man, es un lenguaje intencional y esencialmente alegórico. Está compuesto de signos que no pueden ni se proponen coincidir con la anterioridad a la que remiten o se asemejan (Ensayo X, “Retórica de la temporalidad”). Esta semejanza no hace, pues, sino subrayar la diferencia ontológica que separa el signo de su anterioridad. La alegoría, escribe De Man, citando a Walter Benjamin, es un vacío “que significa precisamente el no ser de lo que representa (Ensayo II). Baudelaire sirve también de ejemplo de la conciencia poética, de esa pérdida de la realidad que marca el principio de otro estado mental: *Palacios nuevos, andamios, bloques. / Viejos barrios, todo en mí se vuelve alegoría...* La pareja forma y contenido –como la del significante y el significado, el signo y el referente– postula una diada armónica, una complementariedad, que refleja el desenfoque de la crítica formal. El entendimiento y la autoconciencia que mediatiza el lenguaje literario, insiste de Man, descansan sobre la propia mediación que separa al signo de su anterioridad, referencial o sígnica. El principio de negación ontológica implícito, constituye, no obstante, y paradójicamente, una afirmación de la pertinencia contundente del medio: la literatura privilegia el medio, su lenguaje, en que consiste toda su materialidad. No se trata, pues, de una negación nihilista del mundo, de un querer sustraer para enloquecer en el vértigo

³⁷⁶ Cuesta Abad y Jiménez Heffernan, *Teorías literarias del siglo XX*. Op. cit., p. 36.

³⁷⁷ Paul de Man, *Visión y ceguera*. Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1991. El libro está constituido por diversos ensayos: “Crítica y crisis” (I), “Forma e intención en la Nueva Crítica norteamericana” (II), “Ludwig Binswanger y la sublimación del yo” (III), “La *Teoría de la novela* de Georg Lukács” (IV), “Impersonalidad en la crítica de Maurice Blanchot” (V), “El yo literario como origen: la obra de Georges Poulet” (VI), “La retórica de la ceguera: Jacques Derrida y la lectura de Rousseau” (VII), “Historia literaria y modernidad literaria” (VIII), “Lírica y modernidad” (IX), “Retórica de la temporalidad” (X), “Impás de la crítica formalista” (XI), “Heidegger y las exégesis de Hölderlin” (XII), “Reseña de *The anxiety of Influence* de Harold Bloom” (XIII) y “Literatura y lenguaje: un comentario” (XIV).

especular de la autorreflexividad o para refugiarse en la *prisión del lenguaje* sino de un querer entender sin mistificaciones.³⁷⁸

En su síntesis del planteamiento de Paul de Man, Rodríguez-Vecchini aclara que la preocupación metapoética se centra en la naturaleza esencialmente intencional de la referencialidad del lenguaje literario. Esta visión es diametralmente opuesta a la de Ludwig Wittgenstein, que reaparecerá a lo largo de esta tesis, centrada en una filosofía no de la interpretación, sino del *uso* del lenguaje. De Man apela al carácter alegórico del lenguaje, porque considera que no existe entre significado y significante una relación de referencialidad, sino una filiación literaria de tipo alegórico que implica un encadenamiento sucesivo de identificaciones de tipo metafórico. En consecuencia, el lenguaje no es más que una intención de la conciencia que no logra representar más que la nada.

¿Cómo se concreta el complejo problema de la referencialidad que venimos tratando en el ámbito de la poética novísima? En clara antagonía a la solución decimonónica que concibe el arte como espejo de la vida y del universo humano, en oposición a las poéticas sociales que cargan el poema con mensajes éticos, la poética del sesentayocho rechaza abiertamente el vínculo referencial entre vida y arte, entre mundo y palabra. En la poética novísima, el doble giro formalista -el hermenéutico y el retórico- aúna Arte y Vida en un mismo objeto de conocimiento y de memoria, de experiencia humana. Esta fusión elude cualquier valor dicotómico y se erige en el problema central de la interrogación metapoética, según explica con clarividencia Leopoldo Sánchez Torre:

El conflicto central, la dominante temática del discurso metapoético novísimo, es la capacidad misma del lenguaje poético para dar cuenta de la experiencia, de la vida, de la realidad. El discurso metapoético empieza muchas veces por constatar sus dudas, su desconfianza en esa capacidad de representación de la experiencia, tanto pasada como presente, por el poema. El fragmentarismo, la elipsis, la yuxtaposición caótica de imágenes...

³⁷⁸ Hugo Rodríguez-Vecchini en “La visión ciega” que antepone a su edición de Paul de Man, *Visión y ceguera*. Op. cit., pp. XXI-XXII.

serán algunos recursos con que este discurso poético tratará de reproducir formalmente estas vacilaciones.³⁷⁹

Antes de adentrarnos en la obra de Guillermo Carnero para comprender que, tanto en su poética como en su praxis literaria, la estética prevalece por encima de la transmisión de mensajes *morales* e ideológicos y de emociones románticas, atendamos a un fragmento de *La casa de Anteo* en el que Philip W. Silver muestra cómo la negación de la referencialidad aniquila el objeto que el lenguaje *evoca* -no el objeto poético en sí- *bajo el dominio* del lenguaje:

Por una parte desde el periodo romántico, *el pensamiento y la poesía... parecen tan próximos a abandonarse por entero a la nostalgia del objeto que resulta difícil distinguir entre objeto e imagen, entre imaginación y precepción, entre un lenguaje expresivo o constitutivo y un lenguaje mimético o literal*³⁸⁰. En este caso la conciencia es sacrificada en el altar del objeto. Pero al mismo tiempo, como contraste, se han dado ejemplos muy notables en los que ocurre precisamente lo contrario, en que *la lealtad al lenguaje puede ser de tal naturaleza que el objeto parezca quedar aniquilado bajo su dominio, en lo que Mallarmé llamaba su casi desaparición vibratoria*.³⁸¹

La poesía de Guillermo Carnero está impregnada entonces de simbolismo. En sus poemas brillan dos manifestaciones culturalistas complementarias, la surrealista y la simbolista. La poética de Carnero está atravesada por la deslumbrante idea de Mallarmé de que “el lenguaje poético es la maravilla de trasponer un hecho natural hasta su casi desaparición vibratoria”³⁸².

³⁷⁹ Leopoldo Sánchez Torre, *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Ediciones Universidad de Oviedo, Oviedo, 1993. Pág. 253.

³⁸⁰ La cita procede de Paul de Man, “Structure intentionnelle de l’image romantique” en *Revue Internationale de Philosophie* XIV. Pág. 75.

³⁸¹ Philip W. Silver, *La casa de Anteo. Estudios de Poética Hispánica. (De Antonio Machado a Claudio Rodríguez)*. Taurus, Madrid, 1985. Pág. 24.

³⁸² Mallarmé, S. *Obras completas XXV*. Ed de Alfonso Reyes, FCE, México, pág. 386.

Como hemos visto, el culto estético es vertebrador de la poética sesentayochista, ésta rechaza la prevalencia de la cualidad ética postulada por el *realismo social* que marca³⁸³ los primeros decenios del siglo XX y erige el culto a la forma, como esencia del quehacer literario. Refirámonos de nuevo al maestro Benet en *La inspiración y el estilo* para subrayar finalmente esta consideración. A propósito *Un coeur simple* de Flaubert afirma que “entre el ideal caballeresco –vuelto a poner de moda hacia 1800-, entre ese concepto de una literatura épica, elevada, romancesca y gloriosa (y tan deslumbrada por las virtudes de la estampa como aterrorizada del *taedium vitae*) y el ideal que informa a Flaubert, la prosa y la novela han cumplido todo un ciclo, han recorrido dos de sus cuadrantes para alcanzar un punto diametralmente opuesto –en más de un aspecto- al de partida. Lo que al iniciar la carrera era en gran medida solamente un medio (la prosa) para lograr una cosa (el relato, el interés) se ha convertido al llegar a ese punto en un fin en sí mismo: la anécdota, el interés se han transformado en un medio con el que poner de manifiesto una prosa perfecta, última meta del escritor.”³⁸⁴ Y es que la mismísima historia -la de las ideas, la de la literatura o la de todo cuanto acontece en el universo humano- sigue la senda *en espiral* que define Guillermo Carnero para explicar cómo se gesta la obra de coherente de un escritor: las mismas transgresiones se repiten siempre diferentes y “en cada ciclo hay una mayor complejidad que sintetiza el anterior recorrido y relee esa síntesis de un modo más abarcador” (*Dibujo*, 91). El contexto flaubertiano que explica Benet sirve, así, para ilustrar nuestro problema esencial.

Hemos de considerar ahora en la obra de Carnero y en la de sus compañeros de generación, que el rasgo esteticista aparece vinculado con los vértices posmodernos. Para ello, me parece no solo interesante, sino pertinente, trazar aquí un paralelismo entre ese cambio de rumbo de la poesía novísima con respecto a la poesía social anterior y el controvertido proceso por el que la poética renacentista derivó y fue truncada al mismo tiempo por la lírica barroca. El proceso que tuvo lugar entre los siglos XVI y XVII en el ámbito hispánico en el que la dimensión estética cobró protagonismo y se convirtió en receptáculo de una verdad poética mucho más abstracta, mantiene una estrecha relación con uno de los postulados poéticos novísimos más destacados: su neobarroquismo, aspecto

³⁸³ Opera un fuerte *imperativo moral*, de que habla Cano Ballesta en *Las estrategias de la imaginación*. Op. cit., p.126.

³⁸⁴ Benet, *La inspiración y el estilo*. Op. cit., p. 99.

sobre el profundizaremos más adelante. Y no solo eso. El proceso barroquizante, al mismo tiempo continuador y rupturista, ilustra otra de las problemáticas esenciales en la presente investigación: el que atañe a la idea de la posmodernidad como explosión o dilatación extrema del pensamiento moderno³⁸⁵.

En *La mirada elíptica: El trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*³⁸⁶, Martín-Estudillo persigue la presencia de cierta tendencia estética barroca determinante en nuestros tiempos posmodernos en las poéticas novísimas y posnovísimas. Para clarificar la concepción antitética y a la vez integradora de los principios artísticos Renacentistas y Barrocos, cuya tensión me parece análoga a la que se establece entre *lo moderno* y *lo posmoderno*, Martín-Estudillo acude al inmortal estudio de Heinrich Wölfflin *Renacimiento y Barroco*³⁸⁷:

Para Wölfflin, el Barroco era un estilo cuya paternidad adjudicaba a Miguel Ángel y que no suponía una degeneración del Renacimiento, sino un estilo autónomo de éste y con igual validez. El crítico suizo situaba su origen específicamente en la Roma de la Contrarreforma y consideraba que su característica principal era su *pictoricidad* opuesta a la *linealidad* renacentista. Más tarde, en *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Principios de Historia del Arte, 1915)* Wölfflin propuso cinco pares dicotómicos que han sido ampliamente utilizados después para distinguir entre las artes barroca y clásica: además del ya citado pictoricidad / linealidad, apunta los de profundidad / plano, forma abierta / forma cerrada, unidad / multiplicidad y opacidad / claridad.³⁸⁸

Mutatis mutandis y de manera similar a cómo se produjo el tránsito fluido entre Renacimiento y Barroco, el creciente esteticismo que surge en la España del medio siglo culmina en la poética del sesentay ocho el largo proceso de objetualización del poema

³⁸⁵ Se ha comentado anteriormente (en el inicio del capítulo tercero) y a pie de página ese concepto tan amplio de *modernidad* que es el que me permite estructurar de un modo transversal esta investigación. Más adelante se verán aspectos relacionados con la íntima y controvertida dependencia existente entre las tan discutidas ideas de *modernidad* y *posmodernidad*.

³⁸⁶ Luis Martín-Estudillo, *La mirada elíptica: El trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Visor Libros, Madrid, 2004. Pág. 19

³⁸⁷ Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*. Paidós, Madrid, 1986.

³⁸⁸ Martín-Estudillo, Op. cit., p. 19.

concretado en un exquisito cuidado de la forma. El mejor ejemplo de este nuevo sentir lo hallamos en el poema “Sagrado corazón y santos por Iacopo Guarana (1802)” de Guillermo Carnero, donde fluye una voz poética que reflexiona metapoéticamente de un modo sobrecogedor. Reparemos en un fragmento del poema:

Con sosegado pulso
torpe la mano sin pasión preside
la eclosión de las formas: amarillo, carmín,
ocre, azul nieve, lila; una dulce manera. (*Dibujo*, 157)

La práctica metaliteraria, signo de los tiempos, valioso índice del *giro* hermenéutico, se sustenta en la preeminencia de la materia en el asunto artístico y rechaza todo emocionalismo de raíz romántica. La poesía no persigue hacer palpables las aéreas Arcadias, ni las lejanas Cytareas, y tampoco tiene por objeto la expresión de una inmediatez emocional, el *cínico despliegue de algún goce pasado* (*Dibujo*, 157): el tiempo, según poetizan los versos de *Espejo de gran niebla*, es un mero signo incoloro por ley de la memoria (*Espejo*, 16).

La preocupación esencial por esa *dulce manera* -de connotaciones tan barrocas-, es decir, por el estilo, supondrá al mismo tiempo la propensión a la escrupulosa fabricación de los ambientes en el poema: el poeta juega a la creación de un ambiente henchido de aromas y de sinestesias que subrayarán una y otra vez la plasticidad difusa de las imágenes. El lenguaje, extremadamente connotativo, puebla el poema de sugerentes colores, sonidos, texturas y fragancias que nos recordarán también los espacios más decadentes de la poesía finisecular. Pero lo más significativo de esa ampulosa y deliberada materialidad es el hecho de que la nueva estética velará al sujeto poético³⁸⁹ entre marañas nebulosas que, como *lúcidos fantasmas* (*Dibujo*, 157), representarán la ausencia de límites, la incertidumbre o la indefinición característica de una visión que no ve, sino que vislumbra. Todo ello, por supuesto, ligado al escepticismo que esencializa la mirada poética. Recurrentemente, los objetos poetizados son innúmeros, pequeños y dispares (espejos, norias, columnas, rosas,

³⁸⁹ El sujeto poético, como se verá más adelante, tratará de minimizarse puesto que la voluntad de objetivación del poema exige que el poeta relegue la subjetividad a un último plano. Para ello, el poeta desplegará incontables recursos despersonalizadores.

tapices, telas, jardines o máscaras) -lo cual responde el miniaturismo al que se remite Juan José Lanz como veremos en breve³⁹⁰- y, todos ellos, aparecerán emborronados por perfumes, melodías, sinuosidades, noches, atmósferas y latidos tenues y persistentes. En la iconografía poética de Guillermo Carnero se difuminan los contornos de las cosas porque sus poemas nos invitan al despliegue inútil de los sentidos con tal de hacer *reales* los lugares a los que el paso del hombre está vedado.

Aunque hasta el momento, he relativizado el valor rupturista de la poética novísima tomando, no solo como referencia las diversas poéticas personales autoconfesadas en la antología de Castellet, sino también apelando a diversos trabajos académicos de relevancia, también he mostrado que el gusto por la provocación constituye un denominador común en la obra generacional de los novísimos. He constatado, también, el hecho de que la nueva poesía se asienta sobre un esteticismo deudor de las teorías formalistas y he profundizado en el problema de la referencialidad que atañe a los modos poéticos de vocación social que conducían peligrosamente a la poesía hacia un callejón sin salida en los albores del mediosiglo XX español. Antes de seguir atendiendo a la obra de Guillermo Carnero, he de aclarar que considero que ambas tendencias, ruptura y juego esteticista, son del mismo modo peligrosas llevadas al extremo que supone negar la interpretación, lo cual considero esencial en todo quehacer literario. Desde mi punto de vista, la absoluta consideración del texto poético como mero vehículo de transmisión ideológica constituye una premisa tan aberrante como entenderlo como simple transporte de lo sentimental. Del mismo modo, el culto a la forma llevado al extremo nos conduce hacia el absurdo dado que invalida cualquier proceso hermenéutico e impide la misma práctica del pensamiento. Si la exclusiva presencia física y material fuese legitimadora del arte -entonces no hay nada que no lo sea-, resultaría ser inverosímil y carente de sentido (e incluso, cómico) tanto la confrontación de interpretaciones como la jerarquización de las ideas.

Precisamente lo que otorga valor literario a la poética novísima y, especialmente, a la poesía de Guillermo Carnero, es la capacidad de reivindicar por encima de todo la

³⁹⁰ Lanz, *La musa metafísica*. Op. cit., pp. 39-44.

interpretación, que convierte en objetos de deleite estético tanto a la forma como al sentido del poema.

Guillermo Carnero mostrará en todo momento su sensato desprecio por los extremismos, sean de la índole que sean, en el ámbito metaliterario. La voluntad esteticista condicionará el oscurecimiento del lenguaje en sus poemas -lo que significa una muestra de respeto hacia el lector- y, tal como pone de manifiesto en “Discurso del método” (*Dibujo*, 222), la presunta referencialidad entre significado y significante, si es que la hay, huye de las concepciones extremas que suelen pervertir las relaciones entre vida y poesía:

La carga poética resulta de la imprevisibilidad,
o dicho de otro modo, de la articulación dudosa
entre el plano de la expresión y el plano del contenido,
entre dos límites: la univocidad del significado,
que funde ambos planos en uno; y la completa incertidumbre
que produce un mensaje caótico.
Llamaremos al primer vicio poesía de combate
o de algún modo igualmente heroico;
y al segundo no le daremos nombre: pensaremos en Artaud³⁹¹ [...] (*Dibujo*, 222)

Este texto abre el poemario *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère de 1974* y su sencillez expresiva, su lenguaje inesperadamente unívoco, contrasta con el abigarrado esteticismo que atraviesa el resto del libro. A mi modo de ver, debe de leerse como crítica hacia el discurso ideológico y, por lo tanto, al uso fraudulento de la exposición. Dejando a un lado la poesía confesional que legitima la claridad en la exposición de una verdad de naturaleza subjetiva, es decir, el uso de la unicidad lingüística,

³⁹¹Antonin Artaud se une en 1924 al movimiento surrealista (del que se desdice en 1927). En 1932 publica el primer *Manifiesto del teatro de la crueldad* (*Manifeste du Théâtre de la cruauté*), con el que preconiza un espectáculo físico, no psicológico, donde la acción y aún los gritos tengan un carácter objetivo y absoluto. Anagrama publicó la primera traducción al castellano de *Le théâtre et son double* (Gallimard, 1938). La referencia bibliográfica de este libro es la siguiente: Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 2001. Vemos que Carnero se muestra crítico con Artaud, a quien considera paradigma de *la otra* barbaridad a la que se refiere “Discurso del método”. Poco tiene que ver Artaud con la adscripción de Dalí al surrealismo: el francés es representante del surrealismo del absurdo que desaprueba Carnero. Más adelante volveremos a referirnos a Artaud a propósito de las vanguardias.

la poesía que pretende trascenderla presupone una pretenciosa certidumbre. En cambio, la ambigüedad -la que no es engullida por máximas poéticas relativistas que invalidan *per se* la inteligibilidad de la lectura- es indicadora de que el lector se encuentra ante una aprehensión abierta del ser del poema cuyo sentido se convierte en una hipótesis discutible dado que implica la participación activa del lector en su consecución.³⁹²

Aunque un sentir clasicista atraviesa toda la obra de Carnero, la estética novísima destierra los cánones clásicos a causa de un cambio decisivo que afecta el punto de vista desde el que el hombre acecha el conocimiento. Con todas las salvedades vistas hasta ahora -una cosa es el *centro* y otra, la capacidad de conocimiento que de él se tiene-, la ambición orgánica del saber y la mirada positivista que el ser humano ha ejercido desde tiempos inmemoriales sobre el mundo de los fenómenos se desplaza hacia el otro extremo del haz epistemológico: en el seno de la posmodernidad, el que era sujeto se sabe a su vez objeto de su propio ejercicio de aprehensión del mundo fenomenológico. La reformulación del mundo adquiere una índole nihilista: en el nuevo discurso, la negación, lo parcial, la particularidad, se hacen principios del discurso positivista. La estética, al igual que las artes y las ciencias se hace híbrida e imprecisa, como todas las manifestaciones humanas la era de la posmodernidad, según palabras de Jean-François Lyotard:

De ese modo se abre paso la idea de la perspectiva, que no está lejos, al menos según esta consideración³⁹³, de la de los juegos del lenguaje. Se tiene ahí un proceso de deslegitimación que tiene por motor la exigencia de legitimación. La *crisis* del saber científico, cuyos signos se multiplican desde fines del siglo XIX, no proviene de una

³⁹² Jill Kruger-Robbins lee el poema apelando al método crítico daliniano. La hispanista sostiene que en este texto Carnero insta al lector a que cuestione la convencional separación que existe entre el lenguaje racional y el lenguaje irracional. Para ello, pone énfasis en los versos que siguen: toda *terminología especializada adquiere, por su sentido arcano / y supuestamente preciso, un gran valor poético*. Kruger-Robbins sugiere pues que es precisamente el método paranoico crítico daliniano el que permite borrar los límites entre racionalidad e irracionalidad (Kruger-Robbins. Op. cit., pp. 98-99). Sin embargo, a pesar de que tenga sentido el cuestionamiento que sugiere Robbins en el contexto del poemario que este poema encabeza puesto que todo él se inspira en el planteamiento daliniano, a mí me parece que el componente irónico de estos versos nos condiciona hacia una lectura más bien crítica con los modos poéticos que enuncia.

³⁹³ Se refiere a lo anteriormente dicho en Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna*. Cátedra, Madrid, 2004, pág. 75: “se acepta como modo general del lenguaje de saber el de las ciencias *positivas*, y, en segundo lugar, que se considera que ese lenguaje implica presuposiciones (formales y axiomáticas) que siempre debe explicitar. En términos diferentes, Nietzsche no hace otra cosa cuando muestra que el *nihilismo europeo* resulta de la autoaplicación de la exigencia científica de verdad a esta exigencia”.

proliferación fortuita de las ciencias que en sí misma sería el efecto del progreso de las técnicas y de la expansión del capitalismo. Procede de la erosión interna del principio de legitimidad del saber. Esta erosión es efectiva en el juego especulativo, y es la que, al relajar la trama enciclopédica en la que cada ciencia debía encontrar su lugar, las deja emancipadas.

Las delimitaciones clásicas de los diversos campos científicos quedan sometidas a un trabajo de replanteamiento causal: disciplinas que desaparecen, se producen usurpaciones en las fronteras de las ciencias, de donde nacen nuevos territorios. La jerarquía especulativa de conocimientos deja lugar a una red inmanente y por así decir *plana* de investigaciones cuyas fronteras respectivas no dejan de desplazarse.³⁹⁴

La distancia existente entre las categorías sintéticas y analíticas del pensamiento se ha ensanchado de un modo sobrecogedor. Al fin y al cabo, estamos condenados a literaturizar el mundo y, efectivamente, estamos hablando de la misma distancia a la que se refería Borges en su texto sobre la cartografía quimérica: todas y cada una de las particularidades de ese controvertido mapa del *imperio* se extravían entre las líneas maestras de un mapa ínfimo y de valor cada vez más abstracto, dada la ineficacia del lenguaje y la aberrante ambición de la representación. Ambos discursos, el del mundo y el de la palabra, están condenados a la inmanencia y al mismo tiempo a la indecibilidad y a la ilegibilidad.

De la mano de este nuevo modo -a veces, incómodo- de estar en el mundo, los novísimos practican un hibridismo estético que es consecuencia íntima de la integración del poeta en la naciente cultura de masas que da a luz un inaudito avance del capitalismo y un creciente europeísmo de la España mediosecular. Las fronteras entre las diferentes disciplinas artísticas se diluyen y se integran en una nueva cultura. La formación extraliteraria de los poetas, plasmada en su poesía más experimental y neovanguardista, aporta nuevos temas a la literatura procedentes del cine, la música *pop*, el cómic, la publicidad, la televisión, la radio o lo *camp*³⁹⁵. En *La poesía en los setenta. Los novísimos, referencia de una época*, que tiene origen en su tesis doctoral, Pilar Yagüe indaga en qué

³⁹⁴ Lyotard, *La condición postmoderna*. Op. cit., p. 75.

³⁹⁵ Según expone Juan José Lanz en su estudio *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*, “lo *camp* se define por lo artificioso y por lo exagerado, por su dimensión teatral y su carácter metafórico, por su aparente falta de compromiso con la realidad circundante, por su nostalgia revival y la evocación de un decadentismo esteticista exagerado” (Juan José Lanz, *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*. Editorial Renacimiento, Madrid, 2011. Pág. 42)

consiste esa *nueva sensibilidad* de la que habla Castellet en su “Justificación” de la antología novísima:

Así, dando por sentado que este grupo generacional se nutre no de un humanismo literario (como hicieron las promociones anteriores), sino del mundo de los *mass media*, la nueva poesía estaría marcada por la integración de una cultura popular, muy en el aire *camp*³⁹⁶ del momento. Castellet analiza el gusto *Camp* como una actitud que aporta factores positivos por el solo hecho de *volver la espalda al epicentro bueno-malo del enjuiciamiento estético habitual*³⁹⁷, a la vez que constituye un ejercicio de libertad al expresar –sirviéndose de este recurso que mitifica y es al mismo tiempo desmitificador- las contradicciones de su tiempo histórico. La nueva época, pues, configurada por una nueva mitología que nace desbordante, patrocinada por los medios de comunicación.³⁹⁸

Yagüe prosigue su análisis reparando en las palabras que encajan como anillo en el dedo de los novísimos, y que Castellet toma del relato “El perseguidor” de Julio Cortázar: “Estoy como parado en una esquina viendo pasar lo que pienso, pero no pienso lo que veo”. Unas palabras que, más allá del juego cortazariano, anuncian una “nueva forma del discurso poético, en abierta ruptura con la organización lógica que adoptaba en la generación anterior”³⁹⁹.

La falta absoluta de la certidumbre es la esencia de lo que, en mi opinión, significa el sentir posmoderno: la convicción de que la ausencia legitima la existencia de una verdad que irremediablemente se encuentra en un territorio mítico. En “El valor de la palabra”, Alejandro Duque Amusco, en referencia a la obra poética de Francisco Brines, concibe la teoría del hecho poético como un proceso metafórico de conocimiento, matizando a Andrew P. Debicki, puesto que el ejercicio de búsqueda del poeta siempre termina en una

³⁹⁶ Pilar Yagüe cita aquí al artículo de Susan Sontag “Notas sobre *camp*” donde la ensayista neoyorkina define lo *camp* como “una cierta moda de esteticismo [...] una manera de mirar al mundo como fenómeno estético” (Susan Sontag, *Contra la interpretación*. Alfaguara, Madrid 1996. Pág. 323). Añade Yagüe: “Objetos art nouveau, ciertas películas, novelas, edificios, canciones o vestimentas integran un amplio catálogo de ejemplos *camp*, cuyo denominador común sería el artificio”.

³⁹⁷ José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*. Ed. Barral, Barcelona 1970, pág. 35

³⁹⁸ Pilar Yagüe, *La poesía en los setenta*. Los novísimos, referencia de una época. Universidade da Coruña Servicio de Publicacións, La Coruña, 1997. Pág. 36-37

³⁹⁹ Yagüe. Op.cit., p. 37.

*larga angustia de la nada*⁴⁰⁰. Duque, además, explica cómo ese conocimiento es metafórico porque es inconcebible y carente de rigor que exista sin la presencia de un sujeto y de un objeto cognoscitivo:

El pensamiento poético se desplaza dentro de este vacío sin alcanzar un límite de certeza, una confirmación. El conocimiento en Brines, como Paul de Man determinó al volver sobre Hölderlin, no conduce a un desvelamiento del ser sino de su “carencia”. Por paradójico que resulte es un conocimiento que predica su negación: conocemos que no conocemos. O como emblemáticamente resume un verso de su último libro: *Yo sé que olí un jazmín en la infancia una tarde, y no existió la tarde*.

Bajo esta luz de inexistencia que a tantos poetas últimos alcanza, la palabra de la poesía habita, como un interrogante, no la *casa del ser* sino el desierto de la incertidumbre.⁴⁰¹

Duque Amusco apela a De Man, precisamente para explicar que la esencia de la poesía –la de la imagen– es precisamente el hecho de aludir a una ausencia. Así, poesía y ausencia se explican paradójicamente la una a la otra: “Las palabras del poeta son un resplandor ante la nada”⁴⁰².

A este planteamiento puedo añadir dos matizaciones. La primera, que los novísimos –al amparo de las tramoyas del escenario poético– juegan con el esplendor retórico para poner en evidencia que en la ausencia y en la falta de sentido germina la imagen poética. La segunda, que aunque Duque Amusco desmarque a Brines de las poéticas novísimas atribuyendo a su poesía un sentido mítico y religioso que está ligado a la noción del tiempo destructor, creo que es ese mismo tiempo implacable –aunque de connotación agnóstica– el que da sentido también a las piruetas novísimas.

Prosigamos viendo el asunto de la *nada*. Jaime Giordano, en su artículo “Reflexiones sobre Ávila, de Guillermo Carnero: clausura del simbolismo” sugiere que, en la poética

⁴⁰⁰ Alejandro Duque Amusco, “El valor de la palabra” en Biruté Ciplijauskaitė, *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España*. Editorial Orígenes, Madrid, 1990. Pág. 72.

⁴⁰¹ Ciplijauskaitė. Op. cit., p. 73.

⁴⁰² Ibid., p. 72.

novísima, “el mundo de la imaginación deja de ser soñado y pasa a ser visto, presenciado”⁴⁰³, lo cual supone una “clausura ontológica” del simbolismo:

Los poemas de *Dibujo de la muerte* son un doloroso paseo entre galerías y espejos que repiten nuestra imagen y el eco de nuestros pasos. Sus símbolos ya no producen otra realidad (no depende su valor de una sobrerrealidad sustanciadora), sino que encierran como paredes y límites insuperables la imaginación del hablante lírico. Estamos (después de tantos siglos) en el lugar donde siempre habíamos estado, y ninguna esperanza abrigamos para el futuro. O, digamos, nuestra salvación no depende de *algo* ajeno, por encima o por debajo de nuestra situación. Es una clausura ontológica que nos recuerda más el caminar de los personajes de Robbe-Grillet⁴⁰⁴ que el simbolismo tradicional.⁴⁰⁵

Las apreciaciones de Giordano se sincronizan, entonces, con las consideraciones que hemos tratado en páginas anteriores, como “la fundamental ambigüedad que caracteriza a la poética” de Paul de Man, el mapa borgiano que ponía en evidencia la pretenciosa ingenuidad de la palabra en el cuento “Del rigor de la ciencia” y la “abundancia de imágenes coincidente con una abundancia de presencias reales” que apela a la utopía de la modernidad o al desengaño implícito en la posmodernidad.

Por su parte, Juan José Lanz trata el asunto del fin de la referencialidad a propósito de *Dibujo de la muerte* en el artículo “Écfrasis e imitación artística en la poesía de Guillermo Carnero”⁴⁰⁶ de un modo esclarecedor. La imitación tradicional queda minimizada debido al signo redundante del nuevo discurso poético: de un modo predominante, la realidad que imita la poesía novísima -y la de Carnero, en particular- está constituida por una amalgama

⁴⁰³ Jaime Giordano, Reflexiones sobre “Ávila” de Guillermo Carnero: clausura del simbolismo” en *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, Tomo III nº2, 1990. Pág. 70.

⁴⁰⁴ Alain Robbe-Grillet (Brest, 1922 – Caen, 2008) es el máximo exponente de la *nouveau roman*, caracterizada por la voluntad de dotar a los relatos de una objetividad extrema. El autor *desaparece* de tal modo en la narración que parece que los personajes mismos son espectadores de lo que les rodea, un mundo en el que los objetos protagonizan la novela. En *La casa de citas*, por ejemplo, la anécdota de la rotura de un jarrón es narrada con tal meticulosidad y desde tan diversos puntos de vista (en el espacio y en el tiempo) que todo en la novela fluye a su alrededor. Robbe-Grillet fue también cineasta perteneciente a la *nouvelle vague* (entre los años 50 y 60).

⁴⁰⁵ Jaime Giordano, Reflexiones sobre “Ávila” de Guillermo Carnero: clausura del simbolismo” en *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, Tomo III nº2, 1990. Pág. 71.

⁴⁰⁶ Juan José Lanz, “*Dibujo de la muerte*: Écfrasis e imitación artística en la poesía de Guillermo Carnero” en V.V.A.A., *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea. Diez propuestas*. Renacimiento, Sevilla, 2012. Pág. 111-136 y en Lanz, *La musa metafísica*. Op. cit., pp. 53-96.

de elementos en la que no existe distinción alguna entre vida y cultura. El discurso poético –en cuanto se ha activado la sordina que aleja las vicisitudes del yo- solo ambiciona la recreación mediante la écfrasis, a la que responden, según Lanz, la vocación arquitectónica y el miniaturismo descriptivo de Carnero⁴⁰⁷. De este modo, superpuestos el discurso poético y el que constituyen la pintura, la escultura o la arquitectura, se sincronizan de un modo paradójico imagen y palabra, espacio y tiempo. Tal y como explica el crítico (tomando prestada la expresión de Joaquín González Muela), tiene lugar un proceso metonímico que subraya una y otra vez la existencia de un sentimiento de segregación de la realidad *real* que se arraiga en una cosmovisión culturalista y dialógica del mundo. Lo que *dice* el texto poético es fruto de

un proceso de sustitución de la vida real por otra cosa, dictada por la sensibilidad, la cultura y el arte: una metonimia.⁴⁰⁸

Comentando el poema “Ávila”, Lanz indica que “el poema se convierte en símbolo de lo que representa: el intento de superación de la muerte en la ficción artística capaz de crear una belleza que trasciende a la propia conciencia del vacío de que nace.” Pero la realidad es doble e “incorpora simultáneamente la voluntad representativa, a través de la descripción ecfástica, y su cuestionamiento, refiriéndola a una ausencia.”⁴⁰⁹

Así las cosas, así la *nada*. En la poética novísima, el tema y el argumento –el asunto rodea siempre ese yo atenuado- están supeditados a la cualidad estética del arte: son solo una excusa (un *vacío*) para crear un juego lingüístico. La forma poética cobra tal importancia que su contenido se difumina y pierde hasta el infinito. El poeta –sereno y vencido, en cierto modo- renuncia a ser dueño del sentido, como ya comprobamos anteriormente en el comentario de los significativos cuatro últimos versos de “Sagrado Corazón y Santos por Iacopo Guarana (1802)”, en los que Carnero practica una poética *manierista*. A propósito de la cuestión que nos ocupa, podemos referirnos ahora al poema

⁴⁰⁷ Lanz, *La musa metafísica*. Op. cit., pp. 39-44.

⁴⁰⁸ Joaquín González Muela, “Dos poemas de Guillermo Carnero”, en Willard. F. King (ed.), *Poemas y ensayos para un homenaje*. Tecnos, Madrid, 1976. Pág. 80-87.

⁴⁰⁹ Lanz, *La musa metafísica*. Op. cit., pp.70-71.

“Lección del Páramo” que resulta de extremo valor para comprender cómo participa Carnero del culto a la forma que prodiga la generación novísima:

Veo cruzar el pájaro pausado
por el aire que apenas dividido
se suelda sin estela de sonido
en su cristal ardiente y deslumbrado

y un arroyo que mudo e ignorado
en el valle perdido
minimiza el caudal de su latido
y lo conduce al arenal quemado.

Ave y arroyo son mi compañía
y su vuelo y fluir faltos de historia,
nunca pensado ni jamás oído,

escriben que es bastante melodía
el cofre sin abrir de la memoria
y el laberinto ciego del sentido. (*Dibujo*, 293)

A partir de las reflexiones metaliterarias de la voz poética, en estos versos se ponen de manifiesto dos de las características esenciales de los nuevos poetas que hemos comentado hasta ahora: el destierro de lo confesional y la humildad con que ejercen su oficio de poeta.

El soneto es la forma métrica clásica que se asocia, por excelencia, con la artesanía de las palabras. Siguiendo el comentario de Ignacio Javier López a la edición que manejamos⁴¹⁰, en los dos cuartetos encontramos sendos motivos significativos que después

⁴¹⁰ Ignacio Javier López nos dice al respecto: “Siguiendo un procedimiento habitual en la estructura no lineal de la poesía del Barroco, el poeta establece un sistema de concordancias con un registro en el que se producen las siguientes correspondencias: *vuelo* y *fluir*, conjuntamente, concuerdan con la construcción adjetiva *faltos de historia*, y funcionan como sujeto del verbo *escriben*; *vuelo*, percibido por la vista, pero aquí sentido como algo interiorizado por el sujeto del poema, es el referente de *nunca pensado*; y *fluir*, que se percibe por el oído, es el referente de *jamás oído*”.

reaparecerán climáticamente en los tercetos: el *pájaro* y el *arroyo*. Si en el modo romántico representan la realidad (celestes y terrestres) inaccesible para el poeta, en Carnero aparecen desmitificadas y sujetas a un anclaje escéptico. El *pájaro* no dibuja en el cielo *garabatos*⁴¹¹ legibles (dada la falta de perspectiva), sino que apenas señala una *estela* en el aire; el arroyo, lejos de ser un río trazado debidamente en los ambiciosos mapas geográficos, es *mudo e ignorado* e, igualmente, *minimiza su latido*. Así, la verdadera patria del poeta es únicamente lo pequeño, o lo que pasa desapercibido. Se trata de la patria poética que le otorga la propia vida y sus fugaces momentos de lucidez, pero que nadie reconocerá en los anales de historia. Además, el poeta compone *bastante melodía*, sin ambiciones ni misticismos redentores: el poema escribe la forma en que descansa la memoria, el *cofre* que la contiene y desata *el laberinto ciego del sentido*. El poeta, desconocedor del sentido último de sus propias palabras, lega el poema al lector, que a su vez queda abocado a otro laberinto: al de su personalidad, al de su lectura y al de su experiencia. En suma, poeta y lector se unen en el poema, responsabilizándose respectivamente de la belleza de la forma y de la coherencia del significado.

Trevor J. Dadson, en su recopilación de artículos *Breve esplendor de mal distinta lumbre*, se refiere a los mencionados dos cuartetos partiendo de la hipótesis de que sendas imágenes metapoéticas, la del pájaro que *escribe* en el cielo y la del río que deja su grafía en la tierra, provienen de la *Soledad Primera* de Góngora y la *Tercera Égloga* de Garcilaso⁴¹². En opinión de Dadson, el quehacer poético de Carnero, en este punto, se identifica con ambos *escritores* de la naturaleza⁴¹³:

Tal como la pluma del poeta crea líneas y formas en la página en blanco, así el pájaro describe *garabatos* en el cielo vacío mientras sube alto volando, planeando y girando. El

⁴¹¹ Término utilizado por Trevor J. Dadson, al referirse a este mismo poema en *Breve esplendor de mal distinta lumbre. Estudios sobre poesía española contemporánea*. Ed. Renacimiento, 2005. Pág. 92.

⁴¹² Dadson cita los versos respectivos: *caracteres tal vez formando alados / en el papel diáfano del cielo / las plumas de su vuelo* (Luis de Góngora, *Soledades*. Ed. de John Beverley. Cátedra, Madrid, 1979. Págs. 100-101) y *Con tanta mansedumbre el cristalino / Tajo en aquella parte caminaba / que pudieron los ojos el camino / determinar apenas que llevaba* (Garcilaso, *Poesías castellanas completas*. Ed. de Elías L. Rivers. Castalia, Madrid, 1996. Pág. 212).

⁴¹³ En palabras de Dadson, “para Carnero el propio mundo es un tipo de cuadro o tapiz lingüístico, una serie de señas o signos naturales (*natura artifex*) para ser leídos y comprendidos” (Dadson, *Breve esplendor*. Op. cit., p. 91).

serpentear del río por el campo también reproduce el efecto de la palabra escrita en la página en blanco.⁴¹⁴

Insisto en el hecho de que Carnero subraya, en los dos cuartetos, el carácter huidizo y evanescente de los actos de “escritura natural” con la intención de situar en un mismo plano la creación poética y la creación en la realidad del mundo natural: puro culturalismo estético. Y llamo la atención también acerca de la función que, en mi opinión, tiene para Carnero el uso de estas imágenes tomadas de la tradición literaria: poner énfasis no en el proceso de escritura, sino en el de la lectura. De esta manera, el poeta define el acto poético desde lo que “no consigue” o desde lo que apenas es una humilde sugerencia silenciosa como el *pájaro* y fugitiva como el *arroyo*. La escritura no es un acto de afirmación que pueda quedar registrada de algún modo en la historia mayúscula, sino que es una salvación sin sentido ante la nada.

En este mismo sentido, a propósito de “Lección del páramo”, Krugger-Robbins pone el acento en la misma tensión, subrayando también la necesaria lectura *en negativo* del texto:

In the first stanza the bird’s flight produces a barely divisible crack in the sky that appears and disappears without a trace; thus the alliteration there points not to presence but to the tension between absence and presence in the image.⁴¹⁵

Al hilo de nuestro análisis, creo necesario revisitar la problemática de la referencialidad desde otro punto de vista, el que atañe a la entidad del yo poético. A causa de la disolución ontológica característica de la modernidad, y por ende también de la posmodernidad, el yo poético que toma la palabra en los textos puede ser múltiple e incluso contradictorio. Recordemos la predilección de los poetas novísimos por el uso del correlato objetivo con el fin de rehuir la confesionalidad de herencia romántica. Pero hay más. La crisis ontológica que condiciona la mirada culturalista tiñe las relaciones que se establecen entre el sujeto y el objeto poemático. Para argumentar esta cuestión, recordemos de nuevo el texto de Borges:

⁴¹⁴ Dadson, *Breve esplendor*. Op. cit., p.92.

⁴¹⁵ Krugger-Robbins. Op. cit., p. 121.

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente⁴¹⁶ laberinto de líneas traza la imagen de su cara.⁴¹⁷

Así, la fusión entre sujeto y objeto, vinculada a la crisis de la representatividad, trasciende los límites ontológicos tradicionales. Los interrogantes que suscita esta cuestión son infinitos, pero entre todos ellos me interesa subrayar que la disolución del yo, y en consecuencia del yo poético, es signo incuestionable de la ineficacia de la palabra para aprehender la realidad. Luis Martín-Estudillo dedica a ello un capítulo en su estudio *La mirada elíptica* que lleva por título “El sujeto (a)lirico neobarroco”. En su planteamiento, que suscribo, el sujeto lírico que escribe *lo que siente*⁴¹⁸, lo cual es un lugar común en relación a la poética romántica, se ha desintegrado definitivamente en las poéticas posmodernas, y por lo tanto se ha disuelto también en la poética novísima.

Martín-Estudillo apela a los rasgos barrocos de ese yo que no se reconoce a sí mismo en el laberinto de la identidad. Nos remite al derrumbe del ser ante el espejo como metáfora del que se mira y no se reconoce, del que ve una multiplicidad angustiosa de yoes o del que no ve más que la nada en su reflejo especular:

El resquebrajamiento del espejo mimético asociado a la crisis de las representaciones arroja una imagen múltiple del sujeto. El discurso lírico neobarroco viene a ser una muestra de ello: en el poema se crea un yo que no busca o pretende la homogeneidad, sino que refleja la multiplicidad de opciones identitarias disponibles en ese marco y la dificultad para hablar de o desde un sujeto unívoco. [...] Para acercarnos a un entendimiento más pleno de la disolución del sujeto poético neobarroco es preciso partir de la base de que este yo lírico no

⁴¹⁶ El laberinto es *paciente* de un modo muy significativo: indica la reciprocidad con que se construye la identidad. El laberinto también es construido por el yo poético.

⁴¹⁷ Jorge Luis Borges, *El hacedor*. Ed. Alianza. Pág. 155.

⁴¹⁸ Recuérdese la conocida afirmación de Bécquer *cuando siento no escribo*, que figura en la segunda de las “Cartas literarias a una mujer” (incluidas como apéndice en la edición de *Rimas*. Clásicos Castalia, Madrid, 1976). Pere Rovira publicó su ensayo sobre Bécquer (publicado en *Pre-textos*, Valencia, 1998) precisamente con este sugerente título. En su trabajo, defiende la idea de que las rimas transcriben una historia de amor sentida, pero a la vez, razonada. El título del ensayo ya argumenta cualquier emocionalidad expresable poéticamente ha de ser enfriada por la razón para convertirse en un artificio literario.

se manifiesta en términos identitarios, sino que se expande hacia lo Otro: la alteridad dentro del propio yo, o un yo que se busca y reinventa en espacios ajenos a sí mismo. Mediante una experiencia vivida (e inventada) a través de unos ojos *otros*, llegamos a una visión distinta de la realidad, que la poesía neobarroca busca explorar por medio de varias estrategias.⁴¹⁹

Centrémonos ahora, en concreto, en las palabras que dedica el propio Carnero a ese *resquebrajamiento mimético*, esencial en la interpretación del poemario *Espejo de gran niebla*:

Espejo es siempre lugar de interrogación acerca de la propia identidad. La evocación de un pasado significativo como definición de esa identidad es lo que me llevó a considerar que la memoria es espejo primordial, pero velado por el frío y la niebla al ser residuo de una vivencia sensorial desaparecida.

En el libro aparecen varios espejos además de la memoria: la reflexión, la escritura, y la mirada de los otros. Cada uno de ellos aporta su propia veladura, y la consecuencia en conjunto es la disipación de la propia identidad y la imposibilidad de recuperarla, imagen que rebota de un espejo a otro acumulando imprecisión y deformidad.⁴²⁰

La actitud autorreferencial de Carnero rechaza las explicaciones ontológicas del ser y de la fragmentación de todo lo que la modernidad había definido con ambición positivista. La disolución de la identidad está vinculada estrechamente con el espíritu culturalista que caracteriza la voz de Carnero y de los demás novísimos. En este sentido, la mirada culturalista generacional es una consecuencia de la autoconciencia novísima del agónico fin ontológico del ser:

Creo que el principio que ha dado razón a todos mis libros ha sido la intuición del carácter represivo y destructor de la personalidad y la verdadera vida que tiene la cultura.⁴²¹

⁴¹⁹Martín-Estudillo. Op. cit., pp. 42-43.

⁴²⁰Guillermo Carnero, en respuesta a Prieto de Paula, "Entrevista a Guillermo Carnero", Quimera 227, Barcelona, 2003, pág. 44-51; citado en Luis Martín-Estudillo, *La mirada elíptica: El trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*, Visor Libros, Madrid, 2004. Pág. 47. Aparecido también en Carnero, *Poéticas y entrevistas*. Op. cit., p. 251.

⁴²¹ Guillermo Carnero, en respuesta a José Luis Jover, "Nueve preguntas a Guillermo Carnero", *Nueva Estafeta* 9-10 (agosto-septiembre 1979), pág. 148-153 y citado por Ignacio Javier López en Carnero, *Dibujo de la muerte*. Op. cit., p. 146.

Hemos visto en este apartado el agotamiento de la finalidad mimética del arte -que en Carnero se sustituye por un proceso efrástico⁴²²- desde un punto de vista teórico de la mano de los planteamientos deconstructivistas y demanianos, en primer lugar. A continuación, nos hemos referido a la constante esteticista en el ámbito de los novísimos como forma de distanciamiento de los modos poéticos inmediatamente anteriores del mediosiglo español y hemos relativizado en todo momento las posiciones extremas entre utilitarismo y experimentalismo. Lógicamente, hemos considerado la práctica esteticista a la luz del fenómeno posmoderno. Así, como hemos visto, el hibridismo y el neobarroquismo se constituyen como antídotos con los que colmar el vacío que nos lega la explosión posmoderna: la *nada* se persona una y otra vez como respuesta a la interrogación referencial. A propósito de este vacío ontológico hemos considerado diversas voces críticas como la de Leopoldo Sánchez Torre, Philip W. Silver, Alejandro Duque Amusco, la de Jaime Giordano o la de Juan José Lanz y, a la luz de todas las consideraciones efectuadas, hemos comentado un valioso texto metapoético que ilustra dicha concepción nueva del poema. Nos hemos referido también a la condición del sujeto poético de la mano de Martín-Estudillo y, finalmente, de la del propio Guillermo Carnero al comentar su poemario *Espejo de gran niebla*.

Como colofón, veamos ahora lo que escribe Guillermo Carnero en su “Poética” que publica junto con sus poemas, y que José Batlló recoge en la antología *Poetas españoles poscontemporáneos*⁴²³, de 1974. A mi entender, se trata de una reflexión iluminadora y definitiva en cuanto al problema de la referencialidad:

[*El poema es un mensaje polisémico finito* puesto que] la imaginación desordenada produce asimismo la aniquilación de la carga poética por su excesiva polisemia, que impide al que lee fijar su atención sobre una gama finita aunque tan vasta como se quiera, de significados, posibles aisladamente y compatibles entre sí. Esta gama amplia pero finita es lo que se llama polisemia del lenguaje poético, aunque se suela atender exclusivamente a la amplitud olvidando la otra característica, tan importante o más, la finitud. Todo poema se

⁴²² Lanz. *La musa metafísica*. Op. cit., pp. 53-96.

⁴²³ José Batlló (ed.). *Poetas españoles poscontemporáneos*. El Bardo, Barcelona, 1974. Pág. 303-306.

encuentra en un lugar del continuum que va desde la monosemia a la polisemia ilimitada, con exclusión de esos dos extremos.⁴²⁴

Carnero conecta así esta crisis con la abrumadora descompensación cuantitativa que existe entre el significante y el significado: si bien ambas instancias son finitas, es inverosímil una correspondencia absoluta y total entre palabra y sentido. Por esa razón, puede decirse poéticamente que *el soñador va a la deriva*⁴²⁵ persiguiendo lo indecible. Y, por ello también el sentido literario

[...] se pierde
como espejo de agua entre las manos
esperando existir al ser leído
en la distancia inmóvil de algún sueño. (*Espejo*, 17)

⁴²⁴ Guillermo Carnero, "Poética" en José Batlló (ed.), *Poetas españoles poscontemporáneos*. El Bardo, 1974. Pág. 303. También en Carnero, *Poéticas y entrevistas*. Op. cit., p. 25.

⁴²⁵ Bachelard, *El aire y los sueños*. Op. cit., p. 12.

Culturalismo. El correlato objetivo y la realidad del arte

Dichas o escritas, las palabras avanzan y se inscriben una detrás de otra en su espacio: la hoja de papel, el muro de aire. Van de aquí para allá, trazan un camino: transcurren, son tiempo. Aunque no cesan de moverse de un punto a otro y así dibujan una línea horizontal o vertical (según sea la índole de la escritura), desde otra perspectiva, la simultánea o convergente, que es la de la poesía, las frases que componen el texto aparecen como grandes bloques inmóviles y transparentes: el texto no transcurre, el lenguaje cesa de fluir. Quietud vertiginosa por ser un tejido de claridades: en cada página se reflejan las otras y cada una es el eco de la que la precede o la sigue –el eco y la respuesta, la rima y la metáfora. No hay fin y tampoco hay principio: todo es centro. Ni antes ni después ni adelante ni atrás, ni afuera ni adentro: todo está en todo. Como en el caracol marino, todos los tiempos son este tiempo de ahora que no es nada salvo, como el cuarzo de cristal de roca, la condensación instantánea de los otros tiempos en una claridad insubstancial. La condensación y la dispersión, el signo de inteligencia que se hace a sí mismo el ahora en el momento de disiparse. La perspectiva simultánea no contempla al lenguaje como un camino porque no la orienta la búsqueda del sentido. La poesía no quiere saber qué hay al fin del camino; concibe al texto como una serie de estratos traslúcidos en cuyo interior las distintas partes –las distintas corrientes verbales y semánticas-, al entrelazarse o desenlazarse, reflejarse o anularse, producen momentáneas configuraciones. La poesía busca, se contempla, se funde y se anula en las cristalizaciones del lenguaje. Apariciones, metamorfosis, volatizaciones, precipitaciones de presencias. Esas configuraciones son tiempo cristalizado: aunque están en perpetuo movimiento, dan siempre la misma hora –la hora del cambio. Cada una de ellas contiene a las otras, cada una está en las otras: el cambio es sólo la repetida y siempre distinta metáfora de la identidad⁴²⁶

Octavio Paz

La pulcritud de la ascensión del mármol,
cálida y abombada como la faz de un niño;
los haces de columnas y su vuelo
en suavidad de ámbar y de oro,
el órgano, turgente en su armonía
tersa en silencios verticales.
Nunca hizo tanto por mí ningún ser vivo.⁴²⁷

Guillermo Carnero

⁴²⁶ Octavio Paz, *El mono gramático*, en *Obra poética (1935-1988)*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1998. Págs. 578-579.

⁴²⁷ Versos procedentes del poema “Campos de Francia” (*Verano*, 69).

La actitud culturalista supone una postura ecléctica no solo frente a la tradición cultural, sino ante el propio acto de la creación literaria y hacia las palabras escritas antes por otros. La ambición reformuladora de “lo que ya se ha dicho” y de “lo que dicen los otros”, que convierte el culturalismo en una máxima estética, es indicadora de una gran exigencia intelectual que inmiscuye tanto al creador como al lector, potenciados o limitados ambos por su propia capacidad de asimilación cultural.

En mi opinión, entender el fenómeno culturalista exige considerar dos aspectos esenciales y complementarios. Por un lado, el culturalismo como vía que recorre el poeta para objetivar el poema, en consonancia con la herencia formalista: el texto es un artificio que extrema la sugestión e interpone entre el lector y el tuétano del poeta cuántos más velos posibles mejor. Por otro lado, el culturalismo conjuga la poética novísima con el impulso experimental de asimilación del pasado, creando una fuerte tensión entre tradición y ruptura. Para Jaime Siles, el culturalismo constituye

la asunción de tradiciones varias, reunidas en una sola, que acaso era la misma: la de la tradición como ruptura, la de la ruptura como tradición.⁴²⁸

La reflexión de Siles no solo relativiza el ímpetu rupturista, distanciándose de interpretaciones apresuradas, sino que lo integra de manera natural en la poética del sesentay ocho que hace de la cultura y de la tradición un valiosísimo estímulo para el intelecto aunque al mismo tiempo constituya cierta forma de exhibicionismo estético.

Guillermo Carnero participó como ponente en el simposio sobre poesía que tuvo lugar en la Universidad de Wisconsin en septiembre de 1989. En esa ocasión, el poeta y crítico reflexionó sobre los dos mecanismos esenciales que emplearon los poetas

⁴²⁸ Jaime Siles, “Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición” en *Ínsula 505*, enero de 1989, Pág. 9.

novísimos para deshacerse del incómodo lastre generacional de ciertos tópicos heredados sobre todo del romanticismo.

En primer lugar, Carnero señala el recurso del correlato objetivo, gracias al cual un personaje histórico o de ficción asume el papel de alter ego del autor⁴²⁹. En segundo lugar, alude a la analogía con una obra de arte previa que se *interpone entre el autor y su expresión*. Ambos recursos le proporcionan al poeta la capacidad de objetivar la emotividad que, supuestamente, precede el acto de creación. Sin embargo, reparemos en que el propio Carnero pone en duda que dichos artificios eminentemente culturalistas sean genuinamente novísimos:

En ningún caso he afirmado que se trate de innovaciones introducidas por los novísimos. Me atrevería a decir que su fuente más próxima es la obra de madurez de Cernuda (piénsese en “Luis de Baviera escucha Lohengrin” o en “Ninfa y pastor, por Tiziano”). Otros casos se encuentran en la generación del 50, en el Modernismo y en la segunda mitad del XIX inglés o francés.⁴³⁰

De un modo parecido, en la “Poética” que precede a sus poemas en la antología de 1980 *Joven poesía española*⁴³¹, Carnero escribe sobre la corriente subterránea que significa

⁴²⁹ Guillermo Carnero se remite a Eliot a propósito de este recurso despersonalizador a menudo y diversamente. En su pequeño estudio sobre Jaime Gil de Biedma, cita y traduce a Joan Ferrater en relación a ello: “La aspiración de Eliot corresponde esencialmente a la posibilidad de trascender los límites de su individualidad y su identidad “naturales” (no en tanto que autor en sí mismo sino también en tanto que persona que lo representa verosímilmente en el poema) de modo que la persona que se haya proyectado en su obra pueda abarcar, en el ámbito de su experiencia virtual, toda la experiencia humana [...] Ya sabemos, por tanto, quién es el que habla en el poema [...] la conciencia del poeta, asumida por la persona de Tiresias...” (Joan Ferrater, Lectura de “La terra gastada” de T.S.Eliot, Barcelona, Eds. 62, 1977. Págs, 69-71 citado en Guillermo Carnero, *Como en sí mismo al fin (sobre Jaime Gil de Biedma)*, Fundación Instituto Castellano y Leonés de Lengua, Beltenebros Minor. Avances 7. Zamora, 2008. Pág. 30).

⁴³⁰ Guillermo Carnero, “Culturalismo y poesía “novísima”. Un poema de Pedro Gimferrer: “Cascabeles”, de *Arde el mar* (1966)”, aparecido con motivo del simposio sobre poesía que tuvo lugar en la Universidad de Wisconsin los días 29 y 30 de septiembre de 1989 y publicado y editado por Biruté Ciplijauskaitė en el libro recopilatorio de las ponencias *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España*. Editorial Orígenes, Madrid, 1990. Pág. 16.

⁴³¹ Guillermo Carnero, “Poética” en Concepción García del Moral y Rosa M^a Pereda (eds.), *Joven poesía española*. Editorial Cátedra, Madrid, 1980. Pág. 307-208. También en Carnero, *Poéticas y entrevistas*. Op. cit., pp. 43-44.

el grupo *Cántico*, con lo que, de nuevo, relativiza el carácter innovador de la vocación culturalista de los *novísimos*:

Se ha visto también que la definición por Castellet de las pretensiones de los poetas por él reunidos entroncaba lógicamente con una corriente de independencia poética que circuló subterráneamente desde el principio de la posguerra (*Cántico*, promoción Brines-Rodríguez y grupo de Barcelona, *Novísimos*) en oposición a los academicismos en que se concretó la *poesía oficial* en los mismos años (garcilasismo, espadañismo, poesía social). Mientras la primera línea demuestra coherencia y progresión ascendente, la segunda sólo exhibe bandazos y contradicciones incapaces de síntesis.⁴³²

Pero ahondemos en el asunto del culturalismo. Ignacio Javier López reflexiona en relación a dicho fenómeno en su introducción a la edición de la poesía de Guillermo Carnero de 2010 con mayor atención y profundidad con respecto a la edición de 1998. En el apartado “Intimismo y culturalismo” que aparece en esta segunda edición⁴³³ leemos: “Pasado ese primer momento [en el que el término implicaba simplemente la tendencia al uso frecuente de citas y referencias culturales casi de un modo peyorativo] cambiaron los matices, y quedaron los que sin duda eran sus rasgos esenciales: uso de la cultura como referencia analógica de la experiencia vital, riqueza de expresión, ampliación del horizonte léxico, evocación de ambientes y épocas brillantes y suntuosas, reivindicación de la independencia de la obra de arte (Bousoño), neobarroquismo (García de la Concha), escritura multirreferencial ante la evidencia de una cultura exhausta (Lanz).”⁴³⁴

Si la literatura no es espejo de la vida y, en cambio, convive con nosotros en un mismo plano existencial, es verosímil que no sólo sea el autor el que cree la (supuesta) ficción sino que la ficción pueda crear del mismo modo al autor. Esta reversibilidad es inherente al sentir culturalista y, como vimos en “2. Anotaciones para una genealogía de la

⁴³² Guillermo Carnero, “Poética” en García del Moral y Rosa M^a Pereda, *Joven poesía española*. Op. cit., p. 208. También en Carnero, *Poéticas y entrevistas*. Op. cit., p. 44.

⁴³³ En las páginas primeras de esta tesis ya se he dicho que me parecía pertinente que López introdujese en sus notas un apartado de tales características. La producción poética de Guillermo Carnero posterior a la fecha de la edición originaria de 1998 exige la consideración del culturalismo junto al creciente intimismo que se observa en poemarios posteriores a la publicación de *Divisibilidad indefinida* de 1990.

⁴³⁴ López en Carnero, *Dibujo de la muerte*. Op. cit., p. 46.

incertidumbre”, tiene mucho que ver con el desvanecimiento de los límites ontológicos por los que *creador* y *creación* se fusionan –pensemos en la *nivola*⁴³⁵ unamuniana- así como se disuelve el yo en la *otredad* y viceversa, por decirlo en términos juanramonianos.

El poema “Ávila” (*Dibujo*, 97-100), que abre *Dibujo de la muerte* (1967), constituye un texto paradigmático para comprender el fenómeno culturalista. En él, Carnero “ejemplifica el deseo de sobreponerse a la mortalidad por medio del arte, y la limitación y el fracaso de tal deseo”⁴³⁶ según indica Andrew Debicki. Sin embargo, tengamos en cuenta otras lecturas. Consideremos, primero, las anotaciones de Ignacio Javier López al comentar el verso *un cuerpo demasiado hermoso para haber vivido*. Carnero se refiere en él a uno de los cuerpos nacidos *muertos en la piedra* del grupo escultórico de la tumba del príncipe Don Juan, el primogénito de los Reyes Católicos, que yace en la iglesia del convento de Santo Tomé de Ávila. Al examinar este mismo texto, el crítico Jaime Giordano reflexiona sobre el hecho de que la poesía novísima supone una negación de la *verdadera* originalidad poética. Sin embargo, el crítico no lo considera como signo de un fracaso puesto que, dice, no se trata de hablar de la ausencia del referente⁴³⁷ sino de la afirmación del símbolo como objeto:

Si este libro se limitara a recoger un procedimiento tradicional al simbolismo y a negar uno de sus elementos, el plano real, y quedáramos solamente con lo evocado como signo de nada (no de la nada, sino de nada), nos encontraríamos apenas frente a una especie de “antisimbolismo”, tal como hay “antipoesía” y “antinovela”. El elemento trágico en la poesía de *Dibujo de la muerte* es, por el contrario, positivo; es la evidencia de que, para el hablante lírico, este mundo de símbolos es el único hermoso. Que sea un mundo muerto no implica que sea falso ni negativo: lo verdadero no tiene por qué ser lo que nos halaga, lo que nos infunde esperanza y optimismo: hay cosas demasiado hermosas para haber existido [...].

⁴³⁵ *Nivola* es un neologismo creado por Miguel de Unamuno para distanciarse de las novelas realistas propias del s.XIX. Apareció por primera vez como subtítulo de su obra *Niebla*.

⁴³⁶ Andrew Debicki, *Historia de la poesía española del siglo XX*. Gredos, Madrid, 1997. Pág 208-210.

⁴³⁷ En páginas anteriores me he referido precisamente a la ausencia o al desconocimiento del referente como esencia de la mirada postmoderna, apoyándome en Paul De Man. Aquí, Giordano no entra en contradicción con ello puesto que su énfasis apunta hacia la materialidad del lenguaje poético.

Esto significa que por falso, frívolo, formal, alejado de la vida que esté el mundo de los símbolos, es el único que se afirma en su hermosura, atroz verdad.⁴³⁸

A esta lectura, debemos superponer la que hace Juan José Lanz en su ya mencionado ensayo “Écfrasis e imitación artística.” El crítico acierta a definir este proceso de suplantación del símbolo como un fenómeno ecfrástico: “el poema se convierte en símbolo de lo que representa: el intento de superación de la muerte en la ficción artística capaz de crear una belleza que trasciende a la propia conciencia de vacío de que nace. Apunta a su propio fracaso, pero también al triunfo que éste evoca, porque si el poema cuestiona a cada momento la reciprocidad mimética del arte (“demasiado hermoso para haber vivido”, v.14), también apunta a su superación más allá del tiempo frente a la fugacidad de la existencia (“nacidos al mármol para la muerte”, v. 8; “muerto en la piedra”, v. 13 y 14), reapropiándose la tópica barroca que, en cierto modo, anuncia la obra de Fancelli.”⁴³⁹ Así, lo que la obra perpetúa no es “[ni] la vida ni su simulacro, sino su ausencia, la conciencia del vacío, la presencia absoluta de la muerte.” Así, Lanz lee el poema de un modo análogo y, si la pretensión del poeta nada tiene que ver con la pretensión de eternizar la vida representándola en el poema, la escritura nada tiene de fracaso tal y como sugería Debicki según leemos en cita inicial. Si aceptamos esta igualación positiva del mundo de los símbolos que se desprende de las lecturas de Giordano y de Lanz, llegamos a la conclusión de que las palabras del poeta no salvan a la memoria reviviéndola (*es triste no tener siquiera un puñado de palabras* (Dibujo, 100) y no se sitúan por lo tanto al final del proceso creativo. Al contrario, constituyen el principio de un nuevo sentir artístico marcado por el culturalismo. Más adelante, volveremos sobre este texto a propósito de la desmitificación del arte y a la tensión que existe entre caducidad y trascendencia. Creo que, a pesar de que, efectivamente, debemos comprender la poesía de Carnero como la expresión de una redundancia de la muerte, hemos de hacerlo conscientes que esto es así cuando leemos desde un punto de vista metaliterario, cuando leemos desde el lado del creador. Si leemos desde el otro lado, del de la creación -el lugar en el que conviven las palabras y las cosas- la trascendencia es verosímil en tanto que las cosas y sus fenómenos se proyectan en el tiempo de un modo inextricable. Bajo ese prisma, las miríadas rotas de

⁴³⁸ Giordano, Jaime, “Reflexiones sobre *Ávila* de Guillermo Carnero. Clausura del simbolismo”, *España Contemporánea* 3.2 (otoño 1990), 69-78.

⁴³⁹ Lanz, *La musa metafísica*. Op. cit., p. 70.

las cosas -pinturas, piedras, flores o palabras- se pierden entonces en una suerte de amalgama de muerte y vida que no puede dejar de convertirse en motivo de aliento ni de despertar el asombro ante esa *geografía de dormidos cadáveres de níquel que se nos ha concedido* (*Dibujo*, 145). Poéticamente, quizás, pero que *todo* est[é] *aquí*⁴⁴⁰ presupone que lo estará -aunque indeterminable- en el futuro.

En suma, las palabras no dicen sino que, simplemente, son.⁴⁴¹ Vivimos rodeados de símbolos cuyo referente permanece extraviado, y lo percibimos fantasmagóricamente tras la máscara de la existencia que se tiñe en el quehacer poético de un halo barroco: “el mundo de la imaginación deja de ser soñado y pasa a ser visto”⁴⁴², “las palabras del poeta pasan a ser un resplandor ante la nada”⁴⁴³. Sin embargo, a la luz de la lectura según la que se amalgaman la piel y la piedra en el objeto del poema, leamos los versos últimos del poema. El yo poético concluye que las palabras inventan, crean, nuestra propia vida:

Por eso, entre el inmenso latido de la noche,
elevado entre un rumor de vides húmedas, es triste
no tener siquiera un puñado de palabras, un débil
recuerdo tibio, para aquí, en la noche,
imaginar que algún día podremos
inventarnos, que al fin hemos vivido. (*Dibujo*, 100)

⁴⁴⁰ Me remito al verso del poema de Vicente Aleixandre “Estar del cuerpo” (*Antología total*. Seix Barral, Barcelona, 1977. Pág. 278) que Guillermo Carnero utiliza como epígrafe en el poema “El arte adivinatoria” dedicado al poeta (*Dibujo*, 165). En páginas posteriores se comentarán estos versos.

⁴⁴¹ No olvidemos pues que la *pura comunicación de conceptos abstractos no es poesía*. Julia Barella, refiriéndose a la voluntad de visualización como centro de la poética de Pere Gimferrer, nos dice: “La luz enfoca, libera el discurso y dota a la palabra de nuevos significados. Al final, de lo que se trata es de crear una nueva realidad iluminada y un escenario en el que el poema pueda visualizarse, pues a lo que aspira el poema no es ya a ser fiel reflejo de la realidad o a representar las cosas, sino a crear un mundo, a fundarlo, a ser mundo él mismo. Los poemas de Gimferrer están iluminados por esas palabras-luz que, a veces, se comportan como luces artificiales, luces de neón, luces de quirófano, luces blancas, plateadas de mercurio o metálicas; otras como sombras, negras y alargadas” (Julia Barella en “Pere Gimferrer” antologizado por Josep Bou y Elide Pittarello, (*En*)*claves de la transición*. Op. cit., p 165).

⁴⁴² Jaime Giordano, “Reflexiones sobre “Ávila” de Guillermo Carnero: clausura del simbolismo” en *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, Tomo III nº2, 1990. Pág. 70.

⁴⁴³ Ciplijauskaité. Op. cit., p. 72.

En el poema profundamente culturalista “Ávila”, las palabras convertidas en objetos se entretrejen con la vida, y lo que nace *muerto en la piedra* borra los límites entre la vida y la muerte. El arte nace *muerto* porque en su creación muere también la presunta motivación del artista a la par que nacen la interpretación y la experiencia lanzada hacia la vida y hacia el infinito. Cobra sentido, entonces, que el yo poético constatare en este mismo poema que “hoy algo renace en las pequeñas flores de óxido de las órbitas vacías, / levanta por entre los hacinamientos de escorias ecos y presencias de pájaros / trascurre con un ligero temblor de alas por entre los delgados caminos de la sangre, despierta / amortiguadas voces al fondo de los cuerpos, inicia / los ahogados latidos de los fríos corazones de hierro” (*Dibujo*, 98) o que lamente, ambiguo, que “es tan sólo una geografía de dormidos cadáveres de níquel / lo que se nos ha concedido” en “Plaza de Italia” (*Dibujo*, 145).

Como vemos, el culturalismo integra dos interpretaciones que solo son contradictorias en apariencia puesto que, como acabamos de ver, emergen de puntos de vista distintos y complementarios. Por un lado, dicho fenómeno toma de la mano el pasado como reducto de la cultura –de un modo reverente y crítico al mismo tiempo- que será constante objeto de revisión, le niega a la memoria la capacidad de reproducir lo perdido convirtiéndose en un motor genuino y creador –lo muerto en el tiempo absurdo y fugitivo de la vida sólo podrá revivir como eco en la piedra-. El arte, así, recreará únicamente un legado de símbolos y, por lo tanto, redundará en la muerte y la caducidad constituyendo al mismo tiempo un acto de creación y de interpretación. Por otro lado, asimiladas vida y cultura, las experiencias artísticas –la contemplación de una pintura, la lectura de unas páginas o la escucha de una melodía- se abrazan en sincronía con la vida y son equivalentes a las más prosaicas de las inercias, pequeñeces, o a las pulsiones más ancestrales. El pasado -que dará lugar en el tiempo a una realidad concebida de un modo intrahistórico- se configura entonces como un territorio mítico. Lo que fue y ya no es pervive latente en cada piedra, en cada lienzo o en cada palpito y, por lo tanto, nos define con la misma intensidad que el presente convencional.

En definitiva, la memoria -o la palabra ingenua que pretenda evocarla- no es reproductora sino creadora, como lo son todas y cada una de las palabras del poeta, según la visión inmanente del pasado que consagra el pensamiento posmoderno. Pasado y

memoria, por lo tanto, no son sendas expresiones de lo histórico y lo discursivo: no señalan dos universos irreconciliables que se explican el uno al otro. Lo dicho invalida cualquier razonamiento articulado sobre el haz dicotómico entre el referente y el significante lingüístico. Ahí reside una de las más importantes transgresiones de la mirada culturalista. De nuevo, Juan José Lanz lo expresa inmejorablemente en su ensayo *La llama en el laberinto*:

el culturalismo supone, en los poetas de la generación del 68, un intento de proclamar la autonomía absoluta de la creación artística. Esta formulación sostiene la existencia paralela de arte y vida, de realidad y creación, de ser y escritura, como mundos irreconciliables, mundos en los que no existe intersección, y, en consecuencia, viene a proclamar que la única realidad que puede ocupar el poema es la que el propio poema crea.⁴⁴⁴ La creación artística, y el poema como tal, se convierte en su propia realidad y referencia, se *ensimisma* y niega cualquier existencia fuera de sí.⁴⁴⁵

Habiendo puesto énfasis en que existe un punto de vista por el que no debemos negar la posible y humilde trascendencia del arte, son innecesarios los comentarios a esta explicación diáfana. Prosigamos señalando ahora cómo el fenómeno culturalista integra también dos manifestaciones complementarias: en primer lugar, la que está constituida por ese doble enfoque teórico que ya hemos comentado y, en segundo lugar, la que atiende el fenómeno como tendencia a la poetización de ciertos motivos temáticos o argumentales procedentes del mundo de la cultura.

En la poesía de Carnero, los motivos artísticos culturalistas se materializan de cuatro maneras distintas. La primera, mediante la poetización de figuras relevantes de la historia y de la historia del arte que actuarán como correlatos del poeta (escritores, pintores o personajes); la segunda, a través de la descripción de obras de arte (literarias, pictóricas o arquitectónicas); la tercera, mediante el empleo de referencias intertextuales y, la quinta, con la cesión de la voz poética a distintivos personajes procedentes de la ficción literaria.

⁴⁴⁴ Lanz pone en duda que estos poetas tengan la necesidad de considerar la existencia de una realidad extraliteraria. El hombre es un ser condenado a vivir únicamente rodeado de símbolos. Como acabamos de ver, este planteamiento es análogo al de Jaime Giordano: el único acto de afirmación que puede llevar a cabo el hombre reside en la palabra.

⁴⁴⁵ Juan José Lanz, *La llama en el laberinto. Poesía y poética de la generación del 68*. Editora Regional de Extremadura, Mérida 1994. Págs. 45-46.

Los motivos de tipo cultural⁴⁴⁶, materializados en obras y objetos de arte identificables como signos de otra época, al ser evocados en la poesía de Carnero desafían abiertamente el tiempo al asociar su realidad material y caduca con otra atemporal que la transgrede. La naturaleza histórica –lineal- de los objetos de arte forma parte de un universo mítico ligado a una concepción de la historia evocada como un laberinto diacrónico, paradoja sobre la que se articula el pensamiento posmoderno: lo mítico, que nace de la incapacidad de definir racionalmente el caos, se abraza con la concreción obsesiva de la explicación fenomenológica, como ya vimos expresado en el relato de Borges “Del rigor de la Ciencia”⁴⁴⁷.

De este modo, contemplando los objetos artísticos como parte del sinfín de piezas caleidoscópicas que forman el universo -tanto en espacio como en el tiempo-, podemos decir que la creación artística -que desafía los *imborrables cuchillos de luna* (*Dibujo*, 145), imagen impresionante de la erosión a la que nos condena el tiempo- es la única realidad tangible, que aún nos queda, como *cadáver*, de lo que perdura en nuestra memoria colectiva:

Es tan sólo una geografía de dormidos cadáveres de níquel lo que se nos ha concedido.
Una anatomía trazada por imborrables cuchillos de luna. (*Dibujo*, 145)

El diálogo establecido por el poeta y el poema con la tradición cultural condiciona la creciente oscuridad del significado e invita y estimula la participación activa del lector en la construcción de ese sentido que solo sugieren el autor y la historia. El tiempo evocado por las referencias culturales, habiendo renunciado a su historicidad concreta, se sitúa ahora en el plano de un tiempo mítico:

Lo que se recobra en los modernos revival (a diferencia de los antiguos: neogótico, prerrafaelismo...), no es uno u otro momento o estilo; no hay voluntad de recuperación

⁴⁴⁶ Tengamos en cuenta la definición primigenia del término *cultura* acuñada por Tylor y fechada en 1871: “Todo complejo que incluye conocimientos, creencias, artes, morales, leyes, costumbres, y cualquier otra capacidad o hábito adquirido por el hombre en tanto que es miembro de una sociedad determinada” (Tylor, Edward B. *La cultura primitiva*. Ed. Ayuso, Madrid, 1981. Pág. 3).

⁴⁴⁷ Jorge Luis Borges, *El hacedor*. Alianza, Madrid, 1972.

coherente de un período o de una cultura concreta (por eso no podemos entender los apelativos de *veneciana*, *alejandrina* o *clasicista*, que se predicán de estas generaciones, sino como sinécdoques). Lo que vuelve aquí es el ámbito artístico en general, el no-lugar del arte⁴⁴⁸

Con estas palabras, el crítico Fernando Rodríguez de la Flor se refiere a esa vida del arte que existe fuera del tiempo y que probablemente es más accesible que la propia realidad.

Cuando el arte entra en tensión con lo vital, la cultura se convierte para Carnero en algo de *carácter represivo y destructor de la personalidad y de la verdadera vida*⁴⁴⁹. En mi opinión, si leemos esta apreciación en su contexto sincrónico, la asociaremos íntimamente con la dificultad de establecer dónde empieza y dónde acaba el individuo posmoderno. La desintegración de las ideas del *yo*, del *alma* o del *mundo* como entidades estables, da lugar a un desvanecimiento esencial de los antiguos límites del ser y al creciente reconocimiento de que las cosas y los individuos son, por encima de todo, un proceso, un continuo hacerse y deshacerse.

A propósito de esa sincronicidad, que nos permite afirmar tanto que *el mundo es un sueño* como que *el sueño es un mundo*, me parece muy relevante la reflexión de Marcel Raymond sobre esa concepción culturalista del universo que lleva implícita la destrucción de las fronteras entre la objetividad y la subjetividad, entre la realidad y la imaginación o entre la vida exterior y la interior. Estamos hablando de la desintegración ontológica que es afín al ocaso que representan las poéticas simbolistas de *fin de siglo*:

Nuevamente se revela una especie de afinidad mística entre las cosas: todo tiende a confundirse. Los cuadros que el universo sensible despliega ante los ojos del poeta, éste no los *reconoce*: le parecen tan extraños, tan anormales como la más extraordinaria de las fantasmagorías. En cambio los sucesos que se escalonan dentro de él se imponen a su mirada interior con un poder concreto que le obliga algunas veces a poner en duda todo lo demás;

⁴⁴⁸ Fernando Rodríguez de la Flor, “Neo-neo-clasicismos en la poesía española última” en *Los cuadernos del Norte*, 20 (Julio-agosto 1983). Pág. 63.

⁴⁴⁹ Guillermo Carnero, “Nueve Preguntas a Guillermo Carnero” (entrevista con José Luis Jover), *Nueva Estafeta* 9-10 (agosto-septiembre 1979), pág. 150, y en Carnero, *Poéticas y entrevistas*. Op. cit., p. 173.

esas cosas que llamamos *imaginarias* ¿No son verdaderas evidencias? *El mundo es un sueño y el sueño es un mundo*, según la fórmula de los románticos alemanes. Entre los hechos de la vida interior y los de la vida exterior, hay coincidencias; se descubre una armonía entre lo de dentro y lo de fuera; hay signos que responden a otros signos; una unidad oculta en la que se aniquilarían todos los objetos y todos los seres, se deja poco a poco captar allende los fenómenos que solicitan los sentidos y allende las imágenes que integran los sueños. Suspenso entre ambos mundos, el poeta, casi en éxtasis, penetrará en el corazón de la realidad⁴⁵⁰

Los abrumadores versos, del vigesimoquinto al vigesimoséptimo, del poema “Wateau en Nogent-sur-Marne” ilustran cómo la ficción participa, majestuosa y amablemente, en un baile de máscaras y de velos al que el yo poético se abandona.

Porque el hombre desea conocer lo que ama,
descifrar la sangre que pulsa entre los dedos, recorrer
íntimamente los senderos intuidos desde la cancela.
Nada vuestro me es oculto, personajes de fábula, porque soy uno mismo con vosotros,
y sin embargo, estoy tan solo como cuando al entrar en el salón
oprima una mano desconocida bajo la seda, en la próxima danza. (*Dibujo*, 129)

El poema evoca la sobrecogedora imagen de un encuentro mágico que desafía el tiempo y en el que los sinuosos personajes, que han abandonado sigilosamente los lienzos, reciben al sujeto poético con la amabilidad de los compañeros de viaje. El poeta se recrea en la sensación de soledad que precede a la entrada de ese nuevo mundo de los salones que recorrerá el poeta, maravillado. Una soledad que se extingue en cuanto el yo poético descubra en la nueva estancia la presencia de esa misteriosa figura, cuyas delicadas manos enguantadas *bajo la seda*, le sumirán en el abandono del baile. Observemos cómo se funden las identidades del yo poético y las de los personajes que viven en la ficción:

Todos estos recuerdos que renacen

⁴⁵⁰ Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*. Fondo de Cultura Económica – España, Madrid, 1983. Pág. 190.

venid conmigo, siento vuestra mano
húmeda como niebla, recorramos
las estancias sin luz, desguarnecidas (*Dibujo*, 135)

El poeta se convierte en parte de una *autobiografía cósmica*, según dice con acierto Prieto de Paula en referencia al poeta Antonio Gracia⁴⁵¹, encareciendo la dificultad de *alcanzar la propia identidad poética colonizado como [se] está por lecturas y autores*⁴⁵².

En relación con todo esto, Guillermo Carnero insertó una reflexión como “Prólogo” junto con la publicación de la traducción de cinco poemas de Valery Larbaud en la *Revista de nieve* en 1972⁴⁵³, tal y como recoge en su posterior ensayo *Una máscara veneciana*. A modo de *manifiesto encubierto*, Carnero escribe sobre su voluntad y necesidad de

recrear en el recuerdo escrito seres y paisajes fatalmente ajenos, evocación más valiosa y rica en experiencia que la misma experiencia de ellos que está en el origen del poema; la contemplación, a veces doliente y a veces irónica, del paso del tiempo. “La máscara”, la sensación angustiosa de ser un exiliado de la vida, el horror a la soledad y el vacío que (imperfectamente) redimen los objetos (lujosos).⁴⁵⁴

Teniendo en cuenta la existencia inevitable de *lo otro* en el seno del yo –cuya procedencia se proyecta del mismo modo en el espacio y en el tiempo–, planteamiento esencial en la mirada culturalista, Prieto de Paula afirma acerca de la verosimilitud de la innovación en el ámbito artístico:

⁴⁵¹ Prieto de Paula, *Musa del 68*. Op. cit., p. 276. Prieto de Paula habla aquí concretamente de su poemario *Fragmentos de identidad (1968-1983)*. Se refiere a sus poemas “Originalidad encadenada”, “Incunable” y “Palimpsesto”, títulos, todos ellos, muy significativos. Cita además un texto que explica “la locura a que aboca esta trágica recursividad literaria, este *periplo eterno de cadenas* según se señala [el poeta Antonio Gracia] en [el poema] “Bustrofedón”: abrir un libro es cerrar una cárcel /en donde me encadeno a ser discípulo / de quienes pretendieron ser maestros / y sólo consiguieron ser discípulos / al escribir un libro que no abrieron / porque se encarcelaron en un libro / anterior donde estaban encerrados / los prófugos maestros y discípulos / en un periplo eterno de cadenas / cuyo último eslabón es este libro / abierto para ser cerrado” (Antonio Gracia, *Fragmentos de identidad (1968-1983)*. Alicante, Aguaclara, 1993. Pág. 50).

⁴⁵² Prieto de Paula, *Musa del 68*. Op. cit., p. 276.

⁴⁵³ Guillermo Carnero, “Valery Larbaud, cinco poemas”, *Trece de nieve*, 1ª época, nº3 (primavera de 1972), pág. 12-18.

⁴⁵⁴ Guillermo Carnero, *Una máscara veneciana*. Institució Alfons el Magnànim. Diputació de Valencia, 2014. Pág. 14.

Ello no implica que los poetas hayan tenido la sensación de que esa voluntaria adscripción a unas realidades culturales previas supone una merma en su originalidad artística; por el contrario, procedieron a la reconsideración de ciertas estampas del pasado como un modo de interpretar creativamente aquello mismo que asumían.⁴⁵⁵

En este sentido, resulta memorable el texto de Carnero titulado “Giovanni Battista Piranesi” (*Dibujo*, 225), perteneciente al poemario *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, dedicado al arquitecto y grabador italiano⁴⁵⁶ quien, aunque sea de un modo anacrónico, por supuesto, puede considerarse cercano a la sensibilidad posmoderna en su firme defensa de una concepción ecléctica del arte. El poeta ironiza en el texto cuestionando las lecturas convencionales que proliferaron sobre el artista:

Y dijeron de él: parva imaginación
esclava del pasado –su genio, si lo tuvo,
pereció bajo el peso de la bibliografía.

Y lo llamaron *arqueólogo* (*Dibujo*, 225)⁴⁵⁷

Dada la vastedad de los materiales con los que trabaja el poeta –la ingente historia de la cultura y del arte-, la ambición de síntesis y de reformulación poética se multiplica

⁴⁵⁵ Prieto de Paula, *Musa del 68*. Op. cit., p. 275.

⁴⁵⁶ A propósito del arquitecto y grabadista italiano Giambattista Piranesi (1720-1778), gran admirador de Bernini y del Borromini tardío, escribe Jesús Perona Sánchez algo muy interesante que podríamos conectar con la predilección que muestra Guillermo Carnero por los espacios arquitectónicos y con su práctica de una poesía efrástica como ha indicado Juan José Lanz (Lanz, *La musa metafísica*. Ob. cit., pp. 39-41 y pp. 53-96). En sus grabados Piranesi creó “arquitecturas monumentales, en las cuales se unieron muchas ideas para un espacio imaginario relacionado con lo sublime”. Con el tiempo sus representaciones se van centrando en los restos romanos, más que en las edificaciones renacentistas y barrocas, pero lo importante es que “las ruinas serán el punto de apoyo para la imaginación”, escribe Perona. “La coetanidad de diferentes conceptos crea una nueva Roma en la que los diversos aspectos que la definen se presentan en horizontalidad, como valores ajenos a la verticalidad de la historia.” Así, junto a la práctica ilusionista, “la Antigüedad no es una etapa del pasado que se quiere reconstruir” y su representación “no es el final de un trayecto analítico que procura definir lo que los siglos han olvidado.” Su ahistoricidad, prosigue el historiador, “sólo puede entenderse en la historicidad contemporánea” y “se hace moderna porque participa activamente en un proyecto. Los grabados perfilan una arquitectura histórica que no ha existido nunca, su temporalidad incumbe a la imaginación”. Jesús Perona Sánchez, *La utopía antigua de Piranesi*, Universidad de Murcia, 1996. Págs. 27-40.

⁴⁵⁷ Asimismo, el poeta se convierte en arquitecto de la palabra tal y como sugiere Juan José Lanz (*La musa metafísica*. Op. cit., pp. 39-41).

indefinidamente y, por paradójico que pueda parecer, abrir las puertas a la tradición supone la apertura cualitativa a la originalidad -aún en detrimento cuantitativo de creaciones “originales”-.

Resulta inconcebible la idea de que un pensamiento o una lectura pueda florecer desde la nada, puesto que la naturaleza del hombre se sustenta, avanza y se proyecta sobre un *pretérito amontonado*⁴⁵⁸. La búsqueda real de conocimiento es, en esencia, hija de la lectura crítica del pasado: una lectura que debe de legitimar indistintamente tanto la reafirmación –la conservación, la suscripción o la asimilación de premisas o de principios- como la contradicción y la propuesta inherente de reelaboración de las ideas que lleva aparejada. Desde esta perspectiva culturalista, el ejercicio interpretativo ha de interpretar los límites que se erigen convencionalmente entre vida y arte o entre experiencia y discurso:

En este sentido, el material utilizado por el escritor en su doble vertiente (referencial y expresiva) se compone de una mezcla de vida y escritura, amalgamados en un espacio común, la memoria (que es lenguaje), y si la intertextualidad en que consiste toda escritura adopta en la generación que nos ocupa una de sus vertientes más particulares, la cita, es un problema de grado, no de cualidad.⁴⁵⁹

La citación culturalista no afecta a la personalidad poética o al poema mismo si se conciben como un *continuum* entre los polos convencionales de tradición y ruptura, de repetición e innovación o de identidad y alteridad, de lo propio y lo ajeno. Antes al contrario, la tradición hace posible que en el seno del individuo germine la inteligencia, la imaginación creativa e, incluso, la genialidad.

Para concluir nuestras indagaciones sobre el culturalismo en la obra de Guillermo Carnero, analizaré tres significativos textos de signo culturalista convertidos por el poeta, consciente o inconscientemente, en sendas reflexiones metaliterarias. “Panorama desde la Tour Farnèse” (*Dibujo*, 141), el primer poema que voy a analizar, se construye sobre la

⁴⁵⁸ Ortega, *La rebelión de las masas*. Op. cit., pp. 124-125.

⁴⁵⁹ Jenaro Talens “(Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión” en Martínez Sarrión, *El centro inaccesible. (Poesía 1967-1980)*. Hiperión, Madrid, 1981. Pág. 20.

paradoja de que tal edificio, mencionado en *La Cartuja de Parma* de Stendhal no existe en la realidad física, pero no ahondaremos ahora en el cuestionamiento de los términos “realidad” y “ficción”. Como muy bien explica Ignacio Javier López en sus notas sobre el poema, la voz poética es un correlato objetivo del autor, un recurso retórico eficaz para que el poeta pueda distanciarse del asunto del texto. El personaje stendhaliano Fabricio del Dongo adopta, encarna, la voz del poeta, por tanto.

La anécdota del poema recrea el episodio de la novela en el que Del Dongo está preso en lo más alto de la torre Farnèse y, como dice el crítico, corre a mirar por la única ventana de la torre. El espectáculo que divisa el personaje desde lo alto es bellamente conmovedor: “En el momento en que Fabricio entraba en prisión, la luna asomaba majestuosamente en el horizonte, a la derecha, sobre la cordillera de los Alpes, por la parte de Treviso, [...] Sin pensar gran cosa en su desgracia, Fabricio sintió la emoción fascinadora de aquel espectáculo sublime”. Se produce, entonces, la paradoja que estalla en la novela: el castigo se convierte en deleite porque el personaje aprende en ese instante a saborear su soledad y, como sugiere el crítico Stephen Gilman, “tan sólo en tal lugar puede la separación de los demás hombres adquirir un valor positivo y acabar por ser una relación al mismo tiempo profunda y paradójica. Al dar forma arquitectónica a la soledad inherente al alma individual, al ilustrar el aislamiento humano en espacio y muro, Stendhal muestra a Fabricio cómo llegar a alcanzar y entender el alma de otra persona”⁴⁶⁰.

Teniendo en mente estas valiosas observaciones, en mi análisis del poema creo conveniente considerar tres partes diferenciadas en el texto. La primera constituye la descripción de lo que el personaje observa desde lo alto:

[...] De la torre
apenas se reduce el múltiple ajeteo de las gentes, los persistentes oboes de la tierra,
a unas estelas de color, acá y allá, un ligerísimo entramado de silenciosos movimientos,
una vaga conciencia de calor y de heno, desde el umbrío y húmedo recinto. (*Dibujo*, 140)

⁴⁶⁰ Stephen Gilman, *The Tower as Emblem. Chapters VIII, IX, XIX and XX of the Chartreuse de Parme*. Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1967. Págs. 58-59. Citado y traducido por Ignacio Javier López en sus notas a Carnero, *Dibujo de la muerte*. Op. cit., p. 141.

La mirada del personaje recrea una descripción impresionista que consigue, gracias a su potente fuerza evocativa, transportarnos al mundo de la ficción a través de la sutil construcción sinestésica que llega -atenuada por diversos indicadores de intensidad: *vaga conciencia, silenciosos, apenas, persistentes*- a ese *umbrío y húmedo recinto* en el que la mirada del protagonista nos sitúa. Todo resulta ser *un ligerísimo entramado de silenciosos movimientos* indescriptibles que nos llegan difuminados por las limitaciones -y, por ello mismo y paradójicamente, más verdaderos- de una mirada que participa de un punto de vista privilegiado que otorga a la vez objetividad e indefinición.

Sigamos las anotaciones de López: “Desde la ventana de su celda, Fabricio alcanza a ver tan sólo el balcón de la casa de la joven Clelia, quien le proporciona cierto solaz al tocar el piano y con quien logra comunicarse”⁴⁶¹. En ese instante preciso, el yo poético se pregunta: *¿Es tu mundo / esta oculta terraza, ese piano / que pulsas escondida?* La pregunta no obtiene respuesta –lógicamente- pero la referencia a Celia sirve para detener el mundo de la ficción: el poeta aparta su mirada de la realidad novelesca para fijarla e interpelar a un tercer personaje, el lector. Reparemos en la práctica desaparición del poeta: casi milagrosamente, a través del prodigioso artificio del correlato objetivo, Fabricio nos dirige sus últimas y reveladoras palabras:

[...] Y mañana
todos estos fantasmas que de vosotros son reflejo os tomarán de la mano,
os llevarán por montes y calveros, como en una sonriente proclamación de la primavera,
irán desdibujando poco a poco vuestros rostros, cubriendo de seda vuestras voces
y pulsarán la mágica espineta
creando en vuestra imagen olvidada
vuestra mejor canción. (*Dibujo*, 140-141)

De manera elocuente y perturbadora, ese ser *inexistente* nos habla desde el territorio de la ficción rompiendo las fronteras entre ficción y realidad, entre palabra y objeto. Los *fantasmas*, que son nuestro reflejo y viceversa, nos dan la mano y viven con nosotros nuestras vidas: “*irán desdibujando poco a poco [nuestros] rostros* y velando nuestras

⁴⁶¹ Carnero, *Dibujo de la muerte*. Op. cit., p.141.

voces, dado que, la adquisición de la cultura, recordemos, supone *una progresiva extinción de nuestra personalidad*⁴⁶².

Paralelamente, dice el yo poético, *pulsarán* nuestra mejor canción, dado que nacemos de esos *fantasmas* que son *imágenes olvidadas* -recuerdos difuminados en nuestra conciencia- de aquellos que conocimos algún día y que, al mismo tiempo, serán *padres* de nuestros *hijos*, guías de nuestros pasos.

“Galería de retratos”, el segundo poema de Carnero que analizaré como paradigma culturalista, complementa “Panorama desde la Tour Farnèse”. Si “Panorama...” prestaba la voz poética a un ente de ficción que se dirige a su lector implícito, “Galería...” da voz a un espectador indistinguible del lector. La voz poética así construida dialoga con las obras de arte de una galería, metaforizadas en fantasmas:

Venid, venid, fantasmas, a poblarne,
y sacien vuestros ojos a la muerte.
Dilatad de la nave la ribera
más tan sólo un momento. Que transcurra
vuestra fugaz constelación de sombras,
y vuestra brevedad pueda valerme
por todos estos años que he perdido. (*Dibujo*, 135)

Esa *fugaz constelación de sombras* -expresión paradójica de la multiplicidad de intertextualidades que, al igual que las muñecas rusas que aparecen en el poema “El movimiento continuo” (*Dibujo*, 110-111) y que metaforizan la plural identidad del ser, se dan la mano en el seno de un objeto artístico-, estos fantasmas son llamados a separarse de la *ribera* con su *nave* aunque sólo sea momentáneamente. La metáfora de la empresa poética (la de una nave que parte en busca del absoluto, esencial en toda voluntad poética) nos remite al texto “Embarco para Citerea” (*Dibujo*, 161) ubicado al final del poemario *Dibujo de la muerte*.

⁴⁶² Recordemos que la cita procede de T.S. Eliot y que la encontramos en “De crítica, literatura y poesía” recogido en *Ensayos escogidos*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000. Pág. 23

Las referencias temporales del poema nos sugieren que el tiempo, constante, coherente, posee una doble naturaleza. El tiempo del arte, en minúscula, es caduco aunque en primera instancia parezca ser una salvación de la muerte: *sacien vuestros ojos a la muerte*, dice la voz poética. Sin embargo, sabemos que se trata de una ilusión perecedera de la que el sujeto poético es plenamente consciente (*tan sólo un momento, vuestra fugaz constelación, vuestra brevedad*, dice el texto). La escritura y el deleite artístico producen una sensación de inmortalidad caduca puesto que el arte nos es más que una dolorosa redundancia del vacío, tal y como hemos visto anteriormente analizando el poema “Ávila” de la mano de críticos como Lanz o Giordano.

Desde el verso octavo al decimosexto, el poeta insta a que se ponga en movimiento todo el artificio de la galería de retratos en la que se encuentra, como si de una representación teatral se tratara: que dé comienzo el espectáculo, parece requerir el poeta - que se abran *de par a par puertas y ventanas* y los *hierros de la verja*, que *corran las fuentes*, que la *música pueble* todas la salas-. En ese momento, la voz poética vuelve a interpelar a su auditorio de óleos inmortales:

Todos estos recuerdos que renacen
venid conmigo, siento vuestra mano
húmeda como niebla, recorramos
las estancias sin luz, desguarnecidas.
Abandonadme suaves vuestros dedos
y oscureced mis labios y mis ojos
para que sólo dancen en la noche,
como una sangre tibia entre dos aguas,
vuestros pálidos labios casi fríos.
Rodeen vuestros brazos este cuerpo
en el que habéis dormido mientras era
el mañana un calor anticipado. (*Dibujo*, 135)

Las pinturas se asimilan con *recuerdo* que *renace* -son memoria, poso del tiempo- y, de este modo, la identidad del yo poético se funde con la del arte a través de una figuración presuntamente intangible: los recuerdos. Los límites entre arte y vida se difuminan en la evanescencia de los elementos corpóreos, en la realidad espacial en que transcurre el

tiempo poemático: *recorramos las estancias sin luz* con las manos respectivas entrelazadas (imagen análoga a la que ya apreciamos en “Panorama...”), mientras los brazos de los personajes ficticios rodean el cuerpo del visitante extasiado, el yo poético que nos representa.

Reparemos también en que el poeta desdibuja límites con figuraciones sensoriales que superponen la naturaleza fría de los cuadros con la calidez de la sangre: *como una sangre tibia entre dos aguas*. Las dos aguas -la de la vida y la del arte se (con)funden y de esa fusión resulta una *sangre tibia*-, son metáfora fiel de la concepción artística culturalista que busca el equilibrio entre razón (lo frío) y pasión (lo cálido).

Los últimos cuatro versos del poema que, en mi opinión, guardan una estrecha relación con las líneas finales de “El embarco para Citera”⁴⁶³, le sirven al poeta para rebajar la intensidad del texto y dejarlo suspendido en la incertidumbre:

Y cuantísimos años rechacé
vuestra común presencia salvadora.
Sólo vuestro calor imaginado
redime tantos años de locura. (*Dibujo*, 135)

El arte no constituye salvación “real” alguna -como no la proporciona ninguna otra cosa-, pero le proporciona al ser humano un momento de respiro. Con la conciencia de que no nos salvará de la muerte, acudimos a esa certidumbre teatral buscando sosiego. Sin embargo, y eso es lo que el texto deja entrever muy sutilmente, hay otra salvación que sí es real: la que nos dicta esa *común presencia salvadora* tras la que el yo poético se mantiene al mismo tiempo ambiguo y escéptico.

Lo que verdaderamente puede salvarnos es eso que no tiene nombre pero que, en cada una de las manifestaciones que merecen la consideración artística, pervive en lo más hondo y es su esencia: *eso* que las hace partícipes de algo que avanza en su búsqueda de sentido hacia un absoluto eternamente desconocido. Esa *presencia salvadora* justifica

⁴⁶³ Más adelante comentaremos extensamente este poema brillante.

entonces la existencia del Arte, ahora sí por fin, en mayúsculas, que, en definitiva, es el *no-lugar del arte*.⁴⁶⁴

El tercer texto que analizaré, “Puisque réalisme il y a” expresa, por excelencia, la duda metapoética de Guillermo Carnero. Ignacio Javier López traduce literalmente el título como “Puesto que existe el Realismo” y lo relaciona con un ensayo de Baudelaire sobre la escuela literaria realista. Carnero hace lo propio, pero a través de la palabra poética, y pone en duda la existencia del valor representativo del lenguaje:

Vuelve la mirada atrás y busca esa evidencia
con que un objeto atrae a la palabra propia
y el uno al otro se revelan; en el mutuo contacto
experiencia y palabra cobran vida,
no existen de por sí, sino una en otra;
presentido, el poema que aún no es
vuela a clavarse en un punto preciso
del tiempo; y el que entonces fuimos ofrece
en las manos de entonces, alzadas, esa palabra justa.
No así: gravitan las palabras, y su rotunda hipótesis
ensambla su arquitectura; más allá es el desierto
donde la palabra alucina hasta crear su doble.
Creemos haber vivido porque el poema existe;
lo que parece origen es una nada, un eco. (*Dibujo*, 147)

La estructura del poema es bipartita, para contraponer de manera clara dos ideas que cuestionan la referencialidad del lenguaje poético. Los primeros nueve versos nos hablan desde la suposición de que el realismo existe. El sujeto poético expresa la condición del poeta que pretende representar literariamente la realidad mediante una viva y gráfica imagen, que recuerda la que utiliza en algún texto Octavio Paz, en sus reflexiones sobre la

⁴⁶⁴ Rodríguez de la Flor, Op. cit., p. 63.

identidad⁴⁶⁵: *vuelve la vista atrás*, es decir hacia el pasado (de modo que espacio y tiempo se anudan), y cree encontrar la evidencia de que la palabra y la experiencia se identifican como las dos caras de una misma moneda, que existen *una en otra*. En ese momento, mientras que el yo del presente *sabe*, el yo del pasado ofrece con las manos alzadas *la palabra justa*. En un instante simultáneo, los dos yoes poéticos, separados y unidos por el tiempo, anudan experiencia y palabra. En la segunda parte del poema, sin embargo, la identificación se disuelve en la duda de un yo poético que es conocedor de las limitaciones del lenguaje. El yo poético es conocedor de que *gravitan las palabras* con rumbo incierto en un viaje circular a ningún sitio y de que el devenir lineal del tiempo histórico hace inconcebible la coincidencia. La recta -el tiempo de la vida- y el círculo -el tiempo del arte- no pueden superponerse en un plano puntualmente.

Así, *la palabra alucina hasta crear su doble*, otra realidad que no puede ser significante más que de otras palabras a su vez. La palabra crea la existencia, la inventa. Hemos vivido lo que la palabra y la memoria han inventado para nosotros:

lo que parece origen es una nada, un eco. (*Dibujo*, 247)

⁴⁶⁵ Encontramos un ejemplo en el poema de Octavio Paz titulado “La calle”: “*Es una calle larga y silenciosa. / Ando en tinieblas y tropiezo y caigo / y me levanto y piso con pies ciegos / las piedras mudas y las hojas secas / y alguien detrás de mí también las pisa: / si me detengo, se detiene; / si corro, corre. Vuelvo el rostro: nadie. / Todo está obscuro y sin salida, / y doy vueltas y vueltas en esquinas / que dan siempre a la calle / donde nada me espera ni me sigue, / donde yo sigo a un hombre que tropieza / y se levanta y dice al verme: nadie*” (Octavio Paz, *Obra poética (1935-1988)*. Seix Barral, Barcelona, 1998, Pág. 85.)

Neobarroquismo. El “Horror vacui” y la contigüidad posmoderna

Ya hemos mencionado el fenómeno del barroquismo estético, pero debemos concretarlo y ahondar aquí en uno de los tópicos literarios más fructíferos de la tradición literaria que está en estrecha relación con la corriente estética que se ha acertado en calificar como neobarroca: se trata del *horror vacui*. Ninguna otra de las fórmulas acuñadas para hablar de la generación de poetas del sesentayocho apunta tan certeramente a la amigüedad con respecto al quehacer poético. En primer lugar, porque el barroco responde a la gestación de un proceso paradójico de intensificación y reacción ante la estética que le precede y, en segundo lugar, porque se constituye como una estética que se repliega incansablemente sobre sí misma y cuestiona su propia naturaleza evocadora. Así, primeramente, como hemos apuntado en el capítulo relativo al esteticismo (*Esteticismo. La creación frente a la representación*) de la mano de Martín-Estudillo y de Wölfflin, podemos asimilar la transición al barroco desde y frente a los principios renacentistas al proceso por el que la posmodernidad se asienta sobre los valores de la modernidad. De este modo, nos encontramos ante otra de las espirales de la historia que nos lega una y otra vez la propia tradición literaria y cultural y les permite a los novísimos en este caso reescribir siempre de un modo creativo. Olvidadas la mimesis y la armonía, la estética barroca se revela como paradigma del ensimismamiento: la creación vuelve la mirada hacia lo que escapa de sentir humanista del mundo. Mediante la redundancia, subraya una y otra vez la indigencia de la razón y la absurdidad de la existencia humana e inclina su mirada hacia los puntos ciegos del universo. Tras el lenguaje artificioso y laocóntico -el escenario de nuestro gran teatro del mundo- se esconde un vacío estremecedor que es asimilable a la nada ontológica a la que se enfrenta el arte posmoderno.

El tópico del *horror vacui* está presente entonces en la estética que nos ocupa como expresión en sí mismo de una paradoja, que es signo de los tiempos posmodernos y que, en términos de Luis Martín-Estudillo, “conocerá antitéticas representaciones extremadas entre la nada y la abundancia”⁴⁶⁶. Ante el renacimiento de la expresión barroca en la estética novísima, Martín-Estudillo detecta y señala entonces la existencia de paralelismos análogos en el *tránsito* de la quiebra de la preceptiva renacentista y de la razón moderna. Nuestra hipótesis es que de igual manera que siglos atrás la estética barroca extremó la intensificación de los supuestos poéticos renacentistas, el objeto poético novísimo subvierte los elementos líricos tradicionales en un lento proceso de desnaturalización del concepto puro y referencial del arte - entendido aquí según preceptos humanistas o en consonancia con el principio de la mimesis- para reasentarlo en el hecho artístico en sí, en el que los valores estéticos prevalecen sobre los éticos o la forma hace lo propio sobre el fondo.

Ortega y Gasset ya había escrito sobre este cambio de paradigma en *La deshumanización del arte*, a propósito de los modos poéticos del primer tercio del siglo XX, señalando la analogía que nos ocupa: lo *sustentado* -el adorno, lo estético, lo bello- deviene esencial en el objeto poético y lo *sustentante* -cimientos, valores, sentidos- se convierte a la par en anecdótico y circunstancial. Mientras que en el periodo artístico del Renacimiento lo *sustentante* estaba constituido por los ideales humanistas, la modernidad lo estaba por los sistemas orgánicos de pensamiento. No en vano, en el contexto de debate acerca de las poéticas puristas de los años treinta, Ortega considera que, en las nuevas estéticas formalistas, la poesía es el *álgebra superior de las metáforas*⁴⁶⁷:

Al sustantivarse la metáfora se hace, más o menos, protagonista de los destinos poéticos. Esto implica sencillamente que la intención estética ha cambiado de signo, que se ha vuelto al revés. Antes se vertía la metáfora sobre una realidad, a manera de adorno, encaje

⁴⁶⁶ Martín-Estudillo Op. cit., p. 18.

⁴⁶⁷ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Austral, Madrid, 2000. Pág. 73.

o capa pluvial. Ahora, al revés, se procura eliminar el sostén extrapoético o real y se trata de realizar la metáfora, hacer de ella la res poética.⁴⁶⁸

El asunto poético delimitado por la mimesis clásica pasa a ser un elemento secundario. Asimismo, la retórica y los artificios poéticos, que en un principio constituyen lo decorativo y circunstancial, se convierten en el centro del poema. Convertidas estas consideraciones en abierto objeto de reflexión metapoética, en la poesía de Guillermo Carnero, además, el esteticismo barroco se traducirá en una tendencia a la poetización de motivos procedentes del ocaso de los Siglos de Oro, en la recreación de ambientes de signo decadentista y en la barroquización del texto a través de la utilización acumulativa de ciertos recursos retóricos eminentemente culteranistas (por ejemplo, enumeraciones, antítesis, oxímorons, sinestesias o hipérbatos).

De este modo, el esteticismo barroco, que desenmascara la inaprehensividad del mundo y de sus fenómenos y, por lo tanto, también la inepticia del arte para mimetizarlo en la más ideal de sus formas, puede trasladarse al ámbito novísimo, que es representativo del sentir posmoderno. César Nicolás, en su artículo “Novísimos (1966-1988): notas para una poética”⁴⁶⁹, considera que la poesía novísima supone “una fase de disolución y crisis: el poema desvelado como ficción o anatomía, desenmascara su representación, acentúa su autoaniquilación, designa su mecanismo ilusorio: se hace abstracto y puramente autorreflexivo”. El lenguaje se enfrenta a su nada y su referente no puede ser otro que sí mismo. En este sentido, podemos remitirnos nuevamente al proceso metonímico⁴⁷⁰ por el que la *imitatio* clásica queda abolida en el poema, al proceso efrástico que señalaba Juan José Lanz⁴⁷¹ o a la clausura ontológica del simbolismo de que hablaba Jaime Giordano⁴⁷²

⁴⁶⁸ ⁴⁶⁸ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Austral, Madrid, 2000. Pág. 77.

⁴⁶⁹ César Nicolás, “Novísimos (1966-1988): notas para una poética” en *Ínsula* 505 (1989). Pág. 11-14.

⁴⁷⁰ Joaquín González Muela, “Dos poemas de Guillermo Carnero”, en Willard. F. King (ed.), *Poemas y ensayos para un homenaje*. Tecnos, Madrid, 1976. Pág. 80-87.

⁴⁷¹ Juan José Lanz, “Dibujo de la muerte: Écfrasis e imitación artística en la poesía de Guillermo Carnero” en V.V.A.A., *Écfrasis e imitación artística*. Op. cit., pp. 111-136 y en Lanz, *La Musa metafísica*. Op. cit., pp. 53-96.

⁴⁷² Jaime Giordano, Reflexiones sobre “Ávila” de Guillermo Carnero: clausura del simbolismo” en *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, Tomo III nº2, 1990. Pág. 71.

de que hablábamos a propósito del esteticismo que caracteriza la poética novísima. La metáfora deja pues de verterse sobre la realidad, expresándonos en términos de Ortega, para derramarse sobre el lenguaje mismo, de un modo parecido a la forma autocontenida del barroco.

Visto teóricamente qué significa el neobarroquismo a la luz del posmodernismo, para explicar dicha inclinación creo pertinente ubicarnos en el contexto historiográfico del mediosiglo español y desmarcar la poética novísima de las poéticas inmediatamente anteriores. Con tal de ver el fenómeno de la *sustantivación de la metáfora* de que habla Ortega de un modo más concreto, consideremos que la *res* poética al uso estaba constituida por los asuntos *humanos* que se correspondían con las poéticas de índole social o a las de herencia y filiación romántica. Hemos visto en páginas precedentes, cómo los novísimos significan la culminación de un largo y lento proceso de objetualización del poema: frente a las modas poéticas anteriores, el poeta novísimo descrea de que el asunto poético pueda legitimar el objeto artístico. Situados en este contexto, y puesta la mirada hacia la problemática entre vida y literatura -dicotomía sobre la que la historiografía literaria ha construido los parámetros generacionales sobre los que se articulan los *momentos* literarios desde las primeras décadas del siglo XX español-, volvamos a Ortega. La *deshumanización*⁴⁷³ inicia una línea estética discontinua que retomarán las poéticas novísimas tras las perturbaciones de las circunstancias bélicas que infundieron en la poesía un imperativo moral supuestamente *rehumanizador*⁴⁷⁴. Ortega, en su célebre ensayo, reivindica la preeminencia de la forma en el poema y desvincula la expresión artística de la vida y sus acaeceres en la línea de la poesía pura, concepto controvertido que aglutina sentires poéticos diversos aunque esencialmente consonantes. Tal como explica Hugo

⁴⁷³ Este concepto nace del ensayo de 1925 de título homólogo.

⁴⁷⁴ El término *deshumanización* es deliberadamente equívoco. Si Ortega lo utiliza para referirse a la poéticas de índole formalista, suponiendo que huyen de las temáticas *humanas* (el dolor, el hambre, la muerte, la injusticia...), la *rehumanización* debería ser propia de las poéticas sociales que convencionalmente se ocupan de los problemas humanos. Sin embargo, habría que discutirse a priori qué es más humano, ¿el ejercicio de intelección de las formas poéticas y la sustracción de una verdad ínfima y estructural o la asimilación por mimesis de unos contenidos morales que no exigen razonamiento alguno? Qué es más humano, ¿un *álgebra universal* (expresión del propio Ortega) que nos ata calladamente a través de una red de coordenadas intangibles o una problemática concreta datada y ubicada en unas coordenadas temporales y espaciales de las que evidentemente no podemos participar todos y cada uno de los seres humanos?

Friedrich en su estudio *Estructura de la lírica moderna*⁴⁷⁵ podemos sistematizar las diferentes poéticas que convencionalmente comprendemos dentro de la poética del veintisiete, a través de una ilustrativa imagen: un arco poético. Mientras que en un extremo de encontraríamos las poéticas alineables con Paul Valéry (*el poema debe ser una fiesta del intelecto*⁴⁷⁶), como es el caso de Jorge Guillén, en el otro extremo, encontraríamos las poéticas cercanas a Breton (en sus propias palabras *el poema debe ser la derrota del intelecto*⁴⁷⁷) y a los impulsos vanguardistas, lugar en el que en el ámbito hispánico ocuparía el García Lorca de *Poeta en Nueva York*. Vemos pues que es una misma forma de referirse a la paradoja que esencializa la posmodernidad. Evidentemente, la poética novísima entronca con esa tradición formalista que señala Ortega y, especialmente, con el admirado Luis Cernuda.

Apuntemos ahora el hecho de que Ortega contribuyó en gran medida a la gestación del término historiográfico del Barroco en su sentido wolffliniano. Su edición de *Los conceptos fundamentales de la historia del arte*⁴⁷⁸, otra obra maestra del discípulo de Jacob Christoph Burckhardt, condicionó la asunción de muchos de sus postulados. Además, su interés por Góngora y por el legado que asumieron los poetas del 27 se muestra en su pequeño ensayo “Góngora (1627-1927)”, en el que habla de su escritura como si fuese un ser vivo que “como toda planta tiene, en rigor, dos raíces de nutrimento y dos polos vegetativos -el que se hunde en la tierra y el que se sume en la atmósfera- y crece a la vez en dos sentidos opuestos.” Ortega distingue, entonces, entre la poesía que asciende hacia “la nube *culta*” y la que se arraiga en “el *humus* del realismo poético”⁴⁷⁹, las cuales se corresponden con las *Soledades* y con la *Letrillas*, respectivamente. Pero “la poesía es un eufemismo”, prosigue. La poesía es “eludir el nombre cotidiano de las cosas, evitar que nuestra mente tropiece por su vertiente habitual, gastada por el uso, y mediante un rodeo inesperado ponernos ante el dorso nunca visto del objeto de siempre.”⁴⁸⁰ Asimismo, para los poetas del 27, Góngora representa la voluntad de innovación y la ruptura del horizonte

⁴⁷⁵ Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*. Seix Barral, Barcelona, 1974. Págs. 185-186.

⁴⁷⁶ Paul Valéry, “Literatura”, *Tel Quel I*. Labor, Barcelona, 1977. Pág.154.

⁴⁷⁷ Andre Breton en *Revue Surréaliste* de 1929.

⁴⁷⁸ Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Austral, Espasa Calpe, 2007.

⁴⁷⁹ José Ortega y Gasset, “Góngora (1927-1927)” en *Espíritu de la letra*. Cátedra, Madrid, 1985. Pág.143.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p.144.

de expectativas del lector aún dentro de la estética barroca. En el marco de esta desautomatización gongorina cabe entender la desrealización a la que alude Ortega mediante el concepto de la *deshumanización*. De este modo, Góngora deviene un símbolo de renovación para los artífices de la poesía pura asociado a la complicación metafórica y al desdén por la estética mimética y tradicional. También es por lo tanto orteguiana la percepción de que la poesía nada tiene que ver con la comunicación. Recordemos cómo se expresa Ortega en relación a inviabilidad de la expresión referencial:

La relación de nuestra mente con las cosas consiste en pensarlas, en formarse ideas de ellas. En rigor, no poseemos de lo real, sino las ideas que de él hayamos logrado formarnos. [...] Pensar es el afán de captar mediante ideas la realidad; el movimiento espontáneo de la mente va de los conceptos al mundo. Pero es el caso que entre la idea y la cosa hay siempre una absoluta distancia. Lo real rebosa siempre del concepto que intenta contenerlo.⁴⁸¹

De este modo, deslegitimada la mimesis poética, Ortega nos remite a la creación como esencia del quehacer poético, que se constituye como jarabe contra la arrogancia del pensamiento. Sin embargo, al mismo tiempo, nos previene ante la endiosada pretensión de quien escribe desoyendo el palpito de los siglos y su historia -o, al menos, presumiéndolo-: recordemos que “la nube *culta*” -atmosférica, brillante, sorprendente- es la flor de una planta cuyas raíces se hunden en “el *humus*” de la realidad cotidiana de las palabras. Por eso, Ortega relativiza el acto de creación, lo cual está en estrecha relación con lo que se lee en *La rebelión de las masas* acerca de la tradición de la ruptura y sus contrariedades. Implícitamente, en lo *nuevo* permanece latente la voz antigua de las cosas. A esta luz, leamos:

La nueva denominación [el eufemismo] recrea [lo cotidiano] mágicamente, lo reprimada y virginiza. ¡Delicia aún mayor que la de crear esta de recrear! Porque la creación, donde no había nada pone una cosa; pero en la recreación tenemos siempre dos: la nueva,

⁴⁸¹ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Austral, Madrid, 2000. Págs. 77-78.

que vemos nacer imprevista, y la vieja, que recobramos a su través. Operación endiablada. Rejuvenecimiento. Fausto joven que lleva dentro al decrepito Fausto.⁴⁸²

Habiendo repensado el asunto de la *deshumanización*, que sigue la senda gongorina de la mano de Ortega, consideremos el ímpetu de los poetas del veintisiete, para quienes reflexionar sobre Góngora equivalía a reflexionar sobre los principios estéticos a los que estos poetas jóvenes aspiraban. El homenaje de Góngora que tuvo lugar en Sevilla el 16 y el 17 de diciembre de 1927 en el Ateneo de la ciudad (en el que participaron José Bergamín, Juan Chabás, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Cernuda y los poetas que se aglutinaban en torno a la revista *Mediodía*) terminó siendo una vía para exponer sus propias poéticas y para decir sus propios poemas. Entre ellos nos importa, teniendo en cuenta las filiaciones existentes entre los novísimos y los poetas que conocemos como *puros*, la figura de Luis Cernuda. Corresponde, por lo tanto, referirnos a la lectura que de la tradición barroca efectuaron ciertos poetas, entre ellos el poeta sevillano amante de los soliloquios y de los correlatos. Mientras que Ortega sigue la estela gongorina al dibujar la estética del siglo XVI como espejo de la poesía deshumanizada, Luis Cernuda y Miguel de Unamuno se inclinan hacia una línea que se conoce con el nombre de *poesía meditativa*. Quizás es posible afirmar que ésta se arraiga en un sentir más conceptista que, atravesando la poesía de los místicos, especialmente San Juan de la Cruz, llega hasta nuestros días como una forma poética despersonalizadora y objetivista que suscribirán un sinnúmero de poetas no tan solo novísimos.

En palabras de José Ángel Valente en su ensayo “Luis Cernuda y la poesía de la meditación” señala la confluencia en este sentido de Unamuno y Cernuda: “ambos sintieron la necesidad imperiosa de someter al ritmo interior del pensamiento poético el brillo pródigo de la genialidad verbal.”⁴⁸³ José Ángel Valente parte de que Cernuda, en *Poesía y literatura*⁴⁸⁴ se preguntaba acerca de “si no habrá algo más que una afinidad fortuita entre nuestra poesía mística y nuestra poesía gongorina y el grupo de poetas

⁴⁸² Ortega, *Espíritu de la letra*. Op. cit., p.144.

⁴⁸³ José Ángel Valente, *Las palabras de la tribu*. Tusquets, Barcelona, 1994. Pág. 116.

⁴⁸⁴ Luis Cernuda, *Poesía y literatura*. Seix Barral, Barcelona, 1971.

metafísicos ingleses del siglo XVII: Donne, Herbert, Crashaw, Marvell, Vaughan y Taherne.”⁴⁸⁵ Es con estos poetas con los que existe una filiación oculta, “toda una zona de nuestra lírica en la que figuran Jorge Manrique, Aldana, la *Epístola Moral* o San Juan de la Cruz”, de la que Cernuda será testimonio. A mi parecer, el conceptismo que representa el Quevedo metafísico se puede alinear con la poesía metafísica inglesa. “En su incandescencia, la poesía del <<wit>> aspira a herir nuestros ojos con insólita luz”, aunque primero “nos deslumbr[e], nos ciegu[e]”. Así se refiere Maurice Molho a la obra de estos poetas que, mediante el juego conceptista, nos ofrecen un inigualable placer intelectual. El poeta, prosigue, “torturado en su labor creadora, tiene el derecho de exigirnos un esfuerzo sostenido, para alcanzar, escalón tras escalón, los grados más altos de la pasión intelectual.” Nuestra lectura se convierte en un ejercicio, dice, “que excluye toda representación de los sentidos” y que queda “reducido a esa <<desnudez desnuda de toda imagen>> de la que hablan nuestros místicos del siglo XVI.”⁴⁸⁶

Louis L. Martz, en su estudio que lleva por título *The Poetry of Meditation* y según refiere Valente, señala que “las cualidades desarrolladas por el <<arte de la meditación>> extendida y popularizada por la Contrarreforma son esencialmente las mismas que la crítica del siglo XX ha admirado en Donne, en Herbert o en Marvell.”⁴⁸⁷ Según indica Valente “el eje de la práctica meditativa es la combinación del análisis mental con la volición afectiva; tal combinación es lo que ha hecho posible, según Martz, esa <<mezcla particular de pasión y pensamientos⁴⁸⁸>>” Es en este sentido que, según muy bien explica Valente, se dan la mano Unamuno y Cernuda. Sugerida por sus lecturas de Coleridge, Wordsworth y de Leopardi, Unamuno “buscó en esa línea de poesía meditativa [a la que él mismo bautizó] una salida o expansión de la estrechez retórica del verso nativo, a fin de dar realidad a un credo poético explícitamente encaminado “a pensar el sentimiento y a sentir el pensamiento”⁴⁸⁹, cuyos primeros eslabones los constituían los metafísicos ingleses,

⁴⁸⁵ Valente, *Las palabras de la tribu*. Op. cit., p. 116.

⁴⁸⁶ Maurice Molho en Blanca y Maurice Molho, *Poetas ingleses metafísicos del siglo XVI*. Acantilado, Barcelona, 2000. Pág. 15.

⁴⁸⁷ Valente, *Las palabras de la tribu*. Op. cit., p. 117.

⁴⁸⁸ Herbert J.C. Grierson, *Metaphysical Lyrics and Poems*, Oxford, 1956. Pág. XVI.

⁴⁸⁹ Éstos son los cuatro primeros versos del poema “Credo poético” del libro *Poesías* de 1907: “Piensa el sentimiento, siente el pensamiento; / que tus cantos tengan nidos en la tierra, / y que cuando en vuelo a los

cuya particularidad residía en términos de Eliot “una aprehensión sensorial directa del pensamiento o una recreación del pensamiento en sentimientos”⁴⁹⁰.

En este punto, considero relevante analizar la influencia en nuestra tradición literaria reciente de T.S. Eliot, cuyas reflexiones poéticas desempeñaron un papel decisivo en el debate medio secular en torno a la tensión, que también es barroca como hemos visto, entre palabra poética y comunicación. Recuperemos dicha problemática con tal de hacerla encajar en la tensión barroca que nos ocupa en este capítulo. Mientras que la reivindicación de Ortega podría reflejar la postura más gongorina al defender este sentido esteticista que toma el arte durante el primer tercio del siglo XX, sería propio insertar a Eliot en la línea conceptista, pues cabe entender sus reflexiones acerca de la poesía dentro de la línea de la *poesía meditativa* que tan bien ha explicado José Ángel Valente. Eliot concibe el acto poético como un acto de despersonalización de la experiencia, como *una continua extinción de la personalidad*.⁴⁹¹ Nada tiene que ver pues la expresión poética con el sentimentalismo deudor del romanticismo o con la comunicación que presupone la existencia de una idea previa al poema que se tenga que transmitir:

lo que el poeta experimenta no es la poesía, sino el material poético: escribir un poema es una experiencia original; la lectura de ese poema por el autor u otra persona es cosa distinta.⁴⁹²

cielos suban / tras las nubes no se pierdan.” (Miguel de Unamuno, *Poesías*. Ed. de Manuel Alvar. Cátedra, Madrid, 1997. Pág. 67).

⁴⁹⁰ T.S. Eliot, “The Metaphysical Poets”, *Selected Essays*, 1917-1932. Nueva York, 1932. Págs. 245-248.

⁴⁹¹ T.S. Eliot. “De crítica, literatura y poesía” en *Ensayos escogidos*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000. Pág. 23. Evidentemente dicha afirmación podemos relacionarla perfectamente con los términos ya citados según los que para Guillermo Carnero la cultura presenta un esencial *carácter represivo y destructor de la personalidad y de la verdadera vida* (Guillermo Carnero, “Nueve Preguntas a Guillermo Carnero” (entrevista con José Luis Jover), *Nueva Estafeta* 9-10 (agosto-septiembre 1979), pág. 150. Y en Carnero, *Poéticas y entrevistas*. Op. cit., p. 173.

⁴⁹² T.S. Eliot citado por Jaime Gil de Biedma en *El pie de la letra*. Editorial Crítica, Barcelona, 1994. Pág. 26.

Así pues, la experiencia concebida de un modo tradicional -que excluya la vivencia culturalista del mundo del arte- no tiene sentido en la poética novísima. La personalidad, de cuya *extinción* se encarga la experiencia entendida como una continua absorción de vidas ajenas que, a merced de un proceso ecuménico de vocación simultaneísta, han logrado desprenderse de los siglos y de los continentes para prenderse en un lugar indeterminado e inmortal en el no-lugar del Arte y del Hombre. De forma coherente con esa nueva visión nihilista del mundo, el poeta se ha dejado seducir por el esplendor y el brillo de las mascararas que serán protagonistas en el baile de nuestras vidas. En esta línea hemos de entender la siguiente reflexión de Guillermo Carnero a propósito de esa vida del que se siente llamado cambiarla por *raso amarillo*⁴⁹³. Éste, escribe Carnero, “se siente [segregado] de la realidad y huye de ella al artificio de la cultura y el arte, siendo consciente de que en ese tránsito está abdicando de la vida.”⁴⁹⁴ Por ello, tiene sentido que “la expresión indirecta del yo, a través del contenido de la memoria cultural, [que] no implica desaparición de la emoción, sino [que es] alternativa a una tradición obsoleta, neorromántica y confesional” y que “la transustanciación de la personalidad mediante un excursus analógico”⁴⁹⁵ constituyan el reflejo estilístico de esa vivencia despersonalizadora. De un modo parecido se manifestaba Pere Gimferrer al respecto en su “Poética” a *Nueve novísimos poetas españoles* remitiéndose a su propio proceso vital que hemos citado ya con anterioridad: “todo ello (estas lecturas, esta pasión por el cine, esos gustos estéticos) no era un aspecto de mi vida, sino toda mi vida; no había en mi vida otra cosa que esto.”⁴⁹⁶

Poetizando este planteamiento, en “Capricho de Aranjuez”, Guillermo Carnero abandona el yo poético, embriagado de belleza, a la vorágine de los sentidos entre gasas, sedas y sutiles encajes, en una suerte de comunión intemporal con los gestos eternizados en la piedra. “Su densidad expresiva no puede pasar desapercibida” escribe al respecto Martín-Estudillo. Y prosigue: “la acumulación de sustantivos y epítetos salta a la vista y casi cada nombre viene acompañado, al menos, de un adjetivo”. Además, “es notable la

⁴⁹³ La cita procede de los últimos versos del texto “Capricho de Aranjuez” de *Dibujo de la muerte* de 1967 (Carnero, *Dibujo de la muerte*. Op. cit., p. 137)

⁴⁹⁴ Guillermo Carnero, “Reflexiones egocéntricas, III. Naturaleza y paisaje en *Dibujo de la muerte. Obra poética*.”. *Letra internacional* 69, 2000. Págs. 20-25. También en Carnero, *Poéticas y entrevistas*. Op. cit., p. 92.

⁴⁹⁵ Carnero, *Una mascara veneciana*. Op. cit., pp. 15-16.

⁴⁹⁶ Castellet, *Nueve novísimos*. Op. cit., p. 152.

acumulación de léxico que nos remite a objetos y materiales asociados al lujo, a la acumulación y <<abundancia de cosas no necesarias>> que se asocian con un palacio [...]: tejidos coloridos y delicados, minerales preciosos, marquetería... El sensual listado, que no deja indiferente ninguno de los cinco sentidos, es súbitamente interrumpido por un sombrío memento de la brevedad de la vida, tema hacia el cual el poema ya apunta en el primer verso.⁴⁹⁷ Como indica el crítico, el texto constituye una *vanitas* en toda regla:

Raso amarillo a cambio de mi vida.
Los bordados doseles, la nevada
palidez de las sedas. Amarillos
y azules y rosados terciopelos y tules,
y ocultos por las telas recamadas,
plata y jade y sutil marquetería.
Fuera breve vivir. Fuera una sombra
o una fugaz constelación alada.
Geométricos jardines. Aletea
el hondo trasminar de las magnolias.
Difumine el balcón, ocúlteme
la bóveda de umbría enredadera.
Fuera hermoso morir. Inflorescencias
de mármol en la reja encadenada:
perpetua floración de las columnas
y un niño ciego juega con la muerte.
Fresquísimo silencio gorgotea
de las corolas de la balaustrada.
Cielo de plata gris. Frío granito
y un oculto arcaduz iluminado.
Deserten los bruñidos candelabros
entre calientes pétalos y plumas.
Trípodes de caoba, pebeteros
o delgado cristal. Doce relojes
tintinean al unísono.
Juego de piedra y agua. Desenlacen

⁴⁹⁷ Martín-Estudillo. Op. cit., pp. 103-104.

sus cendales los faunos. En la caja
de fragante peral están brotando
punzantes y argentinas pinceladas.
Músicas en la tarde. Crucería,
polícromo cristal. Dejad, dejadme
en la luz de esta cúpula que riegan
las transparentes brasas de la tarde.
Poblada soledad, raso amarillo
a cambio de mi vida. (*Dibujo*, 137)

“Tomando como motivo el Aranjuez dieciochesco, y enunciado el poema expresamente como <<capricho>> en tanto que sueño de la razón, esto es, como paréntesis o fantasía en el mismo sentido de los caprichos goyescos, el poema formula el deseo del hablante de detener el tiempo, formulación que aparece expresada en el uso del imperativo”⁴⁹⁸, observa Ignacio Javier López. El yo poético exhorta al lector, elevado a una categoría casi demiúrgica, por que la máscara que le brinda el poema -la escritura- perdure unos instantes y le salve de la nada aunque sea solo momentáneamente. En este texto, el tópico del “horror vacui” aparece en todo su esplendor a través de un planteamiento metaliterario: el poeta es consciente de cuál es la razón de ser de la fastuosa recreación sensorial ante la que nos encontramos. Ninguna expresión más barroca, entonces, ni más redundante y replegada sobre sí misma, del deseo de salvación ante el hueco de la existencia. Fijémonos en que el yo poético, en el tiempo detenido, utiliza el subjuntivo para expresar su angustia existencial alejándose de ella: doblemente, “fuera breve vivir” y “fuera hermoso morir”. Se opone aquí a la “brevedad” de la vida, la “hermosura” de la muerte: mientras la muerte significa acabamiento y, por lo tanto, solo en ella es verosímil hallar la belleza que proporciona el arte (la forma, perfecta y estable), la vida es tan solo tiempo fugaz (es sentido imperfecto e inestable). Sin embargo, en ese instante fugaz en que la realidad ha sido suplantada por el arte y, mientras dura el “capricho”, el yo poético es capaz de reconocer las voces despersionadoras que habitan su soledad *poblada*. Ése es el capricho que proporciona el arte todavía inacabado. Pero se trata de un consuelo pasajero construido sobre la piedra: una “perpetua floración de las

⁴⁹⁸ Carnero, *Dibujo de la muerte*. Op. cit., p. 138.

columnas” -que nos sugiere vida- y que, sin embargo, tiene lugar donde se halla también “un niño ciego que juega con la muerte” que nos descubre la ingenuidad del espejismo anterior. Así, “Capricho de Aranjuez” nos ofrece un valioso ejemplo del sentir y la expresión neobarroca, cuya naturaleza paradójica le concede al poeta la creencia en que es posible cambiar su vida por el *raso amarillo* y la compañía de los bellos *fantasmas*⁴⁹⁹ del arte.

Hasta aquí hemos visto cómo en el fenómeno del neobarroquismo poético que caracteriza la poética novísima y parte de la poesía contemporánea, que es fruto de una analogía entre el trance que separa Renacimiento y Barroco y el que sustenta la posmodernidad sobre la modernidad, se anudan dos principios creadores: el que se desprende de las premisas culteranas más gongorinas y, paralelamente y quizás de un modo menos visible, el que nos llega a través de la línea que traza la poesía meditativa desde el conceptismo más metafísico. De este modo, por un lado, partimos de los postulados deshumanizadores de Ortega y, por otro, de la tradición latente que acaba desembocando en las poéticas despersonalizadoras del admirado T.S.Eliot.

Quizás un lugar en el que confluyen la concepción pura y material de la poesía y la que la convierte en un agente despersonalizador y equidistante entre pasión y pensamiento, lo encontramos en la poesía de Gil de Biedma⁵⁰⁰. Su obra podría ser representativa, entonces, del hecho de que los principios poéticos formalistas no pueden vetar de ningún modo la presencia recurrente de motivos aliados al tiempo histórico. Se expresa de este modo Laureano Bonet, en su ya mencionado ensayo, al respecto:

Una notoria paradoja en nuestros escritores lo constituye el hecho de que -defendiendo un arte objetivo, que rehúya los detritos románticos y la mezcla entre la vida y la literatura- en sus escritos, y conforme van deslizándose los años, aparecen más y más huellas

⁴⁹⁹ Me remito al texto “Galería de retratos” que hemos comentado con anterioridad (*Dibujo*, 135).

⁵⁰⁰ Guillermo Carnero es autor, como hemos visto anteriormente, de un pequeño estudio que lleva por título *Como en sí mismo, al fin* (sobre Jaime Gil de Biedma) en el que reivindica su legado. (Fundación Instituto Castellano y Leonés de Lengua, Beltenebros Minor. Avances 7. Zamora, 2008).

autobiográficas, experiencias plurales, imágenes comunes, estilemas compartidos. Confesionalidad, claro está, enfriada por medio de los recursos de la ironía, el disfraz, el desdoblamiento [...]. En estos intelectuales se deposita efectivamente el riquísimo léxico de las meditaciones ironizadoras por un Friedrich Schiller, las teorías intelectualistas, e incluso semióticas *avant la lettre*, de James Joyce, J. Ortega y Gasset y Eugenio D'Ors; las reflexiones “cosificadoras” del hecho literario por parte de Luis Cernuda y Robert Langbaum, o subrayadoras de la materialidad mineralizada en la obra artística⁵⁰¹

El ideal de la pureza artística⁵⁰² en el sentido guilleniano del término, y que tan en relación se encuentra con el fenómeno de la deshumanización del arte, no supone un menoscabo ni de las particularidades ni de la singularidad poética. La *pureza* bien entendida no implica ninguna tiranía, sino al contrario, comulga con una visión escéptica de la realidad y presupone que la relación que mantienen las categorías sintéticas y las categorías analíticas del pensamiento es rigurosamente comprensiva. En la forma que constituye el poema, o en la idea en un sentido filosófico, caben todas y cada una de las singularidades de la experiencia: las cosas *centran* el yo poético en la obra de Jorge Guillén, la definen -tanto es así, que el yo es a la vez *lo que es y lo que no es-* y, paralelamente, ese yo interactúa con la otredad, condicionándola. El sujeto que protagoniza los versos de Gil de Biedma toma rasgos del que recorre *Cántico*⁵⁰³, porque, como expresa Ortega de un modo muy gráfico en *La deshumanización del arte*, el principio neokantiano abre un infinito haz de posibilidades:

⁵⁰¹ Laureano Bonet, *El Jardín quebrado*, en “Nexos” de Ed. 62. Barcelona, 1994. Pág. 160.

⁵⁰² Prestemos atención a las palabras con que Juan Cano Ballesta establece una definición de lo que significa la pureza poética que, como sabemos, está en deuda con Valéry. Cano Ballesta, a propósito del libro *Margen* de Juan José Domenchina, indica que poesía pura “no es el sentimiento, ni la emoción la suprema voluntad lírica, es el pensamiento, el intelecto, que está por encima de las *discordias estériles*, de todo lo pasajero, cuyo secreto es vivir, ser *cumbre y fervor del cántico*. Combatido por todos los vientos y cataclismos de lo contingente, sabe erigirse en la más noble y sublime expresión del hombre y hasta elevarse a la cumbre de los dioses” (*La poesía española entre pureza y revolución*. Op. cit., p. 59). Más adelante, a propósito de Juan Ramón, dice que ésta “parte del altísimo ideal que se impone la poesía absoluta, condensado en este aforismo: *La poesía no es, no puede ser menos ni más que poesía*. No necesita ser *más*: no debe ser poesía y política o revolución. Tampoco debe ser menos. Su ideal es una desnudez natural: *Un estar vestido como un estar desnudo, sin concesión ni alarde*. Precisamente la desnudez permite alcanzar la intemporalidad, perder su fugacidad, hacerse eterna, vivir en un presente perdurable” (Ibid. pp. 63-64)

⁵⁰³ Jorge Guillén, *Cántico*. Seix Barral, Barcelona, 1998.

No es dudoso que la fórmula más próxima a la verdad será la que en giro más unitario y armónico valga para mayor número de particularidades –y, como en el telar, un solo golpe anude mil hilos⁵⁰⁴

Pureza y esteticismo se fusionan, y la exuberancia verbal no contradice la progresiva abstracción de la verdad lírica que, como sabemos, no le pertenece de ningún modo al autor. El horror reiterativo al vacío al que se enfrenta la palabra⁵⁰⁵, de signo barroco, sella de algún modo, la problemática tantas veces mencionada en estas páginas que atañe al significado y al significante poético, de la misma manera como conceptismo y culteranismo se integraron en una misma poética exuberante y esteticista a lo largo del siglo XVII.

No obstante, el vacío existencial que resuelve el artificio poético no subsana la crisis personal ni el vacío universal al que se enfrenta el poeta una y otra vez. En “El tiempo sumergido” de *Espejo de gran niebla*, se revisitan los lugares del yo que el tiempo ha arrasado: antaño estuvieron colmados de belleza y de vida –y por ello ofrecieron en forma de palabras el consuelo que el poeta suplicaba- ahora, sin embargo, transfigurados en signos planos de un mapa -como no podría ser de otra manera- que es metáfora del conocimiento y de la poesía indistintamente,

son sólo espacio inerte,
sin la aureola de su tiempo ido:
tomó el color del aire al deshacerse.
Lo que está, con los montes y los puertos,
los hoteles, las plazas y los bares,
en los mapas, no es más que un fraude plano,
horizontal, sin espesor de tiempo. (*Espejo*, 28)

⁵⁰⁴ Ortega, *La deshumanización del arte*. Op. cit., p. 91.

⁵⁰⁵ “Poetry is empty, and the word “autoaniquilación” suggests that it is no longer poetry at all”, dice Jill Kruger-Robbins al comentar la consideración de César Nicolás según la que la palabra novísima acentúa su autoaniquilación desenmascarando su propia representación (César Nicolás, “Novísimos (1966-1988): notas para una poética” en *Ínsula* 505, enero de 1989. Págs.11-14). Kruger-Robbins. Op. cit., p. 17.

C.R. Christie, en su estudio paralelo sobre la poesía de Ángel Valente y Guillermo Carnero, analiza las relaciones entre sus respectivas poéticas formalistas, los matices de su mutua desconfianza en la palabra y sus distintos niveles de *deshumanización* artística, en una tentativa “to ensure that the work of art should be experience as such, and not as an illusory experience of something represented. The poet tried to rid his work of anything which may be taken as intending such representation”⁵⁰⁶. A este respecto, C.R. Christie hace una pertinente lectura de la conocida analogía de Ortega entre la mirada del poeta y el marco de la ventana a través de la que observa un jardín, entendido como el material poético⁵⁰⁷. Esta imagen orteguiana reflexiona sobre la necesaria complementariedad entre la forma y la materia del objeto poético, entre lo *puro* y lo *impuro*, aun cuando no se perciban de forma simultánea en un mismo nivel de la conciencia:

Moreover, Ortega considered it to be imposible to read both the *word* of the man and the *voice* of the poet in the poem at same time: *ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles*, the garden is of course reality – the *word* of the man, the impure- and the window is the poem, the pure, the *voice* of the poet, in this analogy.⁵⁰⁸

El símil poético de Ortega nos permite referirnos también a “El cíclope” de Jaques Lezra, el estudio que introduce su edición de *Visión y Ceguera* de Paul de Man:

⁵⁰⁶ Christie. Op. cit., pp. 19-20.

⁵⁰⁷ Ortega lo explica en estos términos: “Se trata de una cuestión de óptica sumamente sencilla. Para ver un objeto tenemos que acomodar de una cierta manera nuestro aparato ocular. Si nuestra acomodación ocular es inadecuada, no veremos el objeto o lo veremos mal. Imagínese que estamos mirando un jardín a través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre el vidrio, sin detenerse en él, y vaya a prenderse en las flores y frondas. Como la meta de la visión es el jardín y hasta él va lanzado el rayo visual, no veremos el vidrio, pasará nuestra mirada a su través, sin percibirlo. Cuanto más puro sea el cristal menos lo veremos. Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el rayo ocular, detenerlo en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él sólo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal. Por tanto, ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles: la una excluye a la otra y requiere acomodaciones oculares diferentes”. (José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*. Op. cit., pp. 53-54).

⁵⁰⁸ Christie. Op. cit., p. 20.

Para Ortega, la visión tiene la virtud de servir de base a una epistemología que puntualiza también la construcción del sujeto. Al adjudicarle a la metáfora (y aquí la palabra tiene el sentido extensivo del tropo) el valor elemental de la estética, Ortega tropieza con la necesidad de dar un ejemplo, y se vale del cristal. Pero el ejemplo también tiene el valor simultáneo de transparencia y obstáculo que caracterizará a la metáfora [...]. En otras palabras, el cristal se deja ver como metáfora de la metáfora, esencia de la esencia de lo estético. Y como tal, revela necesariamente cierta opacidad. Cuando decimos del cristal de Ortega que es metáfora de la metáfora, suponemos también que existe la opacidad de lo opaco del cristal, opacidad, sin embargo, que no se deja *ver*. El *no dejarse ver* de lo opaco viene ya inscrito en el argumento de Ortega, quien dice del *cristal... sobre un fondo de vacío* que no existiría para nosotros. Este fondo de vacío se deja ver en el momento en el que Ortega decide pasar de la visión a la lectura, paso que supone que los dos cristales, el invisible que nos separa del jardín y el visible que hace invisible el jardín, separan los ojos del objeto como lo hace la palabra del referente. Pero esta homología es necesariamente falsa [...] la palabra y el referente ocupan categorías distintas, y esta distinción no se da de ninguna forma en la relación que Ortega establece entre el cristal y el jardín. Lo metafórico de la metáfora en el texto de Ortega tiene que no existir para nosotros en tanto que sujetos que vemos, pero no puede dejar de existir para nosotros en tanto que lectores. La disimetría fundamental en el tránsito de la visión a la lectura no se deja *ver* como opacidad, pero puede llegarse a *leer* como la *ceguera* que olvida leer Ortega⁵⁰⁹

Me interesa destacar que Lezra cuestiona la metametáfora orteguiana del cristal como visión poética y como símil del acto de la lectura. El cristal invisible como el sentido figurado de la visión, y el cristal visible como analogía de la lectura, en su opinión, no se encuentran en un mismo plano: el primero ha de desaparecer para que sea posible la visión, mientras que es imprescindible la existencia del segundo para que el que mira pueda concebirse como lector. Pisamos el territorio de la visión y la ceguera de Paul de Man: tanto la lectura como la visión presuponen, implícita y de forma inmanente, que no existe esa lectura y esa visión concebidas ambas en un mismo plano. Si Ortega no hubiese olvidado la ceguera como posibilidad de la lectura, hubiese advertido la ineficacia o inviabilidad de esta metáfora. Pero volvamos a ella. Si el cristal de la metáfora de Ortega te

⁵⁰⁹ Jaques Lezra en “El cíclope” estudio introductorio en *Visión y ceguera*. Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1991. Pág. LXIV-LXV.

permite ver el jardín en la medida en que lo oculta, del mismo modo hemos de hablar de la retórica neobarroca, que oculta más que alumbra. Y, lógicamente, la lectura de esta metáfora orteguiana desde el prisma de la poética neobarroca o posmoderna (que como sabemos son análogas en este sentido), deberíamos reubicar tanto el cristal como el jardín en un mismo plano tal y como observa Lezra. Desde esta óptica, el cristal -la palabra- es en esencia una redundancia y significa un replegamiento sobre sí. Y, efectivamente, nos encontramos ante una desrealización de la metáfora. Sin embargo, ese mismo ejercicio de cuestionamiento no es genuino en términos absolutos. Si volvemos a las palabras del mismo Ortega con que aludía a Góngora en su texto “Góngora (1627-1927)” nos daremos cuenta de que ese cristal y ese jardín, asimilados en el plano al que apunta su misma *deshumanización*, se encarnan de forma respectiva en ese “Fausto joven que lleva dentro al decrepito Fausto”⁵¹⁰. De este modo, el propio Ortega se remitía a la historicidad necesaria de la lectura -que niega la referencialidad propuesta- y que tan propia es de la mirada deconstructivista.

Pero recuperemos las consideraciones acerca de la pureza poética que Ortega ha tratado de explicar como un fenómeno en el que la forma ha de ser un cauce material de una corriente indeterminada de sentido. El símil anterior de Ortega tiene valor en la medida en la que no forma parte de un sistema. Regresemos a la poesía de Gil de Biedma, punto complejo de confluencia de Eliot, Ortega y el problema de la *humanidad* de la escritura. En “Trompe l’Oeil”⁵¹¹, Gil de Biedma poetiza un cuadro de Paco Todó. Observamos unos significativos versos que hacen referencia a lo que tiene de romántica la interpretación argumental de un objeto artístico:

Las lecciones de cosas siempre han sido románticas
-posiblemente porque interpretamos
los detalles al pie de la letra
y el conjunto en sentido figurado.⁵¹²

⁵¹⁰ Ortega, *Espíritu de la letra*. Op. cit., p. 144.

⁵¹¹ Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*. Seix Barral, Barcelona, 2001. Pág. 94.

⁵¹² *Ibid.*, p. 94.

Cuando el lector o espectador se apega exclusivamente al asunto tratado o a una lectura historicista de la obra en cuestión, se le escapa el sentido unitario que la legitima como tal, es decir, lo que es propiamente literario. La excesiva atención analítica enfocada en fenómenos concretos y observables -el asunto, el argumento, los temas- motiva, muchas veces, que se obvie el sentido absoluto de la obra -nimio y paradójicamente inmenso-. De ahí se desprende, entonces, cierto desdén por la interpretación total de la obra.

En el poema “Discurso de la servidumbre voluntaria” (*Dibujo*, 275-278) incluido en *Ensayo de una teoría de la visión* (1977), Guillermo Carnero nos invita a reflexionar en torno a la relación problemática que nos ocupa entre lo abstracto y lo concreto. En sus versos, el poeta piensa la naturaleza del discurso lírico mediante un imaginario siniestro. El poema toma su título de una obra de Étienne de la Boétie (1530-1563), según aclara el crítico Ignacio Javier López, “un alegato contra la tiranía y contra Maquiavelo y [su] idea central -*negaos resueltamente a servir, y seréis libres*- que inspiró a Marat y a otros revolucionarios franceses del siglo XVIII”. Pero leamos los versos que cito y que contienen, creo, lo que hemos venido diciendo:

El odio sí es real;
la abstracción erradica todo sentido trágico,
persiste en inexistir para mejor señalar un síntoma. (*Dibujo*, 276)

Según Carnero, cualquier lección moral, material o anecdótica, está reñida de un modo absoluto con el pensamiento abstracto, cuyo objeto, por definición, es de carácter formal, algebraico⁵¹³. También Ortega considera ilegítimo desnaturalizar las categorías sintéticas y analíticas del pensamiento:

⁵¹³ En el libro *Cuatro noches romanas* este asunto metapoético se materializará como elemento vertebrador del poemario. El intelecto, efectivamente, es incompatible con la tragedia. La serenidad de las arenas se convierte en dicho poemario en un símbolo del absoluto: la búsqueda poética es por lo tanto un camino hacia el conocimiento. La senda que el yo poético recorre por la ciudad de Roma de la mano de la Muerte, su guía mefistofélico, es el propio camino poético entre los monumentos *vividos*: el intento inútil y recurrente de abstraerse de la vida, lo cual hace posible la verdadera expresión artística e intelectual. El yo poético, refiriéndose implícitamente a Chateaubriand, que hizo esculpir la tumba de Poussin sita en la Iglesia de San Lorenzo in Lucina de Roma, apela de este modo a la serenidad de las arenas: “Vamos a San Lorenzo / in Lucina, a la tumba de un amante / de la serenidad de las arenas, / que vivió en una Arcadía de dioses y

En las revoluciones intenta la abstracción sublevarse contra lo concreto; por eso es consustancial a las revoluciones el fracaso. Los problemas humanos, no son, como los astronómicos o los químicos, abstractos. Son problemas de máxima concreción, porque son históricos⁵¹⁴

Y, nuevamente, veámoslo en el marco de los poetas del medio siglo, con tal de relativizar también el carácter innovador novísimo puesto que, en definitiva, estamos hablando de una cuestión relativa a la aprehensión intelectual de las contingencias del mundo. Pere Rovira, al estudiar a Jaime Gil de Biedma, se refiere a que su obra constituye una síntesis entre la creciente voluntad de estilo (y la concepción formalista de la poesía) y esa búsqueda de una voz propia que aleje al poeta de las utopías ideológicas y que refleje la propia experiencia velada mediante el artificio poético:

La identidad, la aspiración a la identidad, sólo puede conseguirse mediante un proceso de abstracción y formalización de la experiencia –es decir, del fondo- que la convierte en categoría formal del poema, que la anula en cuanto a experiencia real para resucitarla como cuerpo glorioso, como realidad poética purgada ya de toda contingencia.⁵¹⁵

Volvamos finalmente sobre la cuestión neobarroca que constituye el paradigma de la concepción esteticista y novísima del arte construida sobre el vacío que desenmascara el postmodernismo. Martín-Estudillo se refiere al carácter negativo de semejante cosmovisión a propósito de las palabras de Christine Buci-Gluksmann, quien considera el planteamiento novísimo como “una estética barroca de la precariedad *ontológica*”⁵¹⁶. Martín-Estudillo,

pastores, / de cupidillos y de muchachas griegas / danzando de la mano de la muerte / ungidos por la luz de mediodía (*Noches*, 45-46).

⁵¹⁴ Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*. Op. cit., p. 122.

⁵¹⁵ Pere Rovira, *La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Llibres del Mall, Barcelona, 1986. Pág. 69.

⁵¹⁶ Christine Buci-Gluksmann, *La folie du voir. Une esthétique du virtual*. París: Galilée, 2003.

parte del motivo veneciano⁵¹⁷ para acercarnos nuevamente al desengaño que asimila discurso posmoderno y cosmovisión barroca:

La recurrencia del sombrío escenario veneciano en la poesía de estos últimos años puede ser interpretada como sinécdoque de todo un mundo en ruinas en el cual la precariedad del proyecto salvífico de la Modernidad ha quedado expuesta por los rompedores discursos posmodernos. Ya se trate de la evolución autocrítica de la propia Modernidad o de un fenómeno autónomo de ésta, lo cierto es que la reevaluación que supone el posmodernismo ha dejado al descubierto el fracaso de los mecanismos de consuelo con los que el racionalismo moderno quiso un día sustituir la religión, inaugurando un nuevo periodo de tinieblas [...]. La radical discontinuidad con los modos de comprensión del mundo que ha traído consigo este paradigma intelectual es una forma contemporánea de desengaño, cuyas similitudes con la ruptura epistémica del Barroco no han pasado del todo desapercibidas. La tensión hacia la autodestrucción en lo simbólico que Rodríguez de la Flor considera característica de nuestra cultura es la manifestación artística de este periodo de grave incertidumbre generado por la crisis del proyecto de la Modernidad. [...] La imagen que Walter Benjamin utilizó para simbolizar este proceso es el de la ruina. [...] El *vacío* es uno de los elementos que conquistan la imaginación de nuestros poetas cuando se enfrentan literalmente a la crisis de las certezas que sacude el espíritu de nuestro tiempo. Otros símbolos que no hemos de dejar de lado son los de las sombras/tinieblas, el laberinto y, como apuntaba antes, las ruinas.⁵¹⁸

⁵¹⁷ La poetas novísimos acuden frecuentemente a motivos artísticos procedentes de la ciudad de Venecia. La gran riqueza cultural e histórica de la ciudad la convierten en un lugar mítico, paradigma del arte y símbolo del culturalismo novísimo. Cito a este propósito unas consideraciones de Marcos-Ricardo Barnatán: “Venecia es una metáfora múltiple, sirve de escenario plural a la ensoñación romántica, a la morbosidad modernista, a la ficción decadente o a la efusión religiosa. Y Venecia despertó también en la poesía española contemporánea algunas turbulencias. Era lógico que una ciudad arquetípica tan poderosa en la historia de la cultura occidental, en la que la belleza, el lujo, el color, la asimetría y un profundo sentimiento de melancolía imperan, se transformara en polo de atracción de los jóvenes poetas que comenzaron a escribir a finales de la década del setenta y que no se sentían cómplices del gris, del ocre, del negro o de los colores totalmente neutros que campeaban en la lírica peninsular. En Venecia estaban los más grandes coloristas de la pintura clásica: Bellini, Carpaccio, Tiziano, Giorgione, Tintoreto, Tiepolo, Veronese. Y Venecia es además una arquitectura orquestral, impresionista y bizantina. Líneas irregulares, volúmenes imprevistos, frente a las masas rectangulares y cutres de las construcciones neoimperiales que el franquismo levantó con depauperada elocuencia” (Marcos-Ricardo Barnatán, “La polémica de Venecia”, *Ínsula* 508 (abril 1989). Pág. 15).

⁵¹⁸ Martín-Estudillo. Op. cit., pp. 89-90.

La ruina, entonces, como signo de un mundo en descomposición. En “Muerte en Venecia”, título tomado de la novela homóloga de Thomas Mann, que aquí poetiza Guillermo Carnero, la ruina es signo de un mundo que se desmantela y que funciona como metáfora de la pérdida de la integridad ontológica que tan determinante es en la mirada escéptica del poeta. Es ésta una mirada global, pero que divaga consciente entre luces y sombras, y que acude a imaginarios decadentes para subrayar la pérdida del esplendor:

Una vez más el silencioso resbalar de la Góndola, casi
para tocar hacia la sangre un ramillete de frío,
para mirar al fondo de los derrumbaderos de la noche.
Como tantas otras veces, hacia la laguna,
despacio, desde ese puñado de fresas,
tantas y tantas veces por entre los leones de piedra
y las columnillas transparentes de mármol, su delgado racimo de sangre,
tantas veces entre el aire mordido por las gárgolas,
en los rincones de las loggias, en los ecos
cubiertos de polvo en el mojado silencio de las fuentes
una y otra vez. (*Dibujo*, 115)

En el texto de Carnero se entrelazan las imágenes en un indiscutible gesto creativo de signo barroco. Los elementos se encadenan fugitivamente, desprendiéndose unos de otros al ritmo de un *resbalar* lento y parsimonioso de una góndola que podría significar el tránsito de los siglos por los escenarios superpuestos de esa mítica ciudad en la que tanto y nunca pasa el tiempo. Carnero dibuja -o mejor, desdibuja- una atmósfera sinestésica de una belleza inigualable: casi oímos los remos del obviado *gondoliero* al deslizarse sobre el agua mientras leemos. Es evidente la filiación barroca de esta figura retórica, la sinestesia, que deviene reina de los siniestros y estilizados escenarios venecianos.

Apuntemos de la mano de estos versos de Carnero que el motivo de Venecia nos permite vincular su obra con el legado decadentista y simbolista que protagonizará su obra

posterior a la publicación de *Divisibilidad indefinida*, libro que recoge poemas de entre 1979 y 1989. Juan José Lanz, precisamente, vincula el venecianismo con esa indiscutible herencia:

Lo cierto es que Venecia, como emblema del decadentismo finisecular aparecía explícita o implícitamente en poemas de Gimferrer (“Oda a Venecia ante el mar de los teatros”), Carnero (“Muerte en Venecia”), Barnatán (“Oración en Venecia”), etc. El venecianismo se identifica, por lo tanto, con una de las tendencias poéticas de la generación, caracterizada por un neoesteticismo de carácter simbolista y decadente, por el empleo constante de elementos culturales como correlatos objetivos de estados de ánimo personales, y una cierta suntuosidad expresiva⁵¹⁹

No podemos no recordar aquí la existencia del estudio del propio Guillermo Carnero acerca del asunto veneciano, *Una máscara veneciana*, publicado en 2014. En él, el poeta reflexiona y repasa diversas consideraciones suyas acerca del tema veneciano en relación a la cuestión metapoética del yo, a las máscaras tras las que se esconde en gran parte de su obra poética y a la presencia de Italia y de Venecia en su obra en tanto que detonadores y estímulos poéticos. Con dicho propósito, según indica el autor, Carnero repasa sus colecciones poéticas pero también “los rincones de [su] memoria”, y el resultado es una reelaboración de muchas de las reflexiones metaliterarias que ya conocemos pero que se enriquecen mediante las alusiones a diversos poemas y lugares de encuentro con el arte romano. Y es que según dice, “una poética, cuando está profundamente arraigada en el modo de ser y en la práctica de toda una vida, ni se desvanece ni se improvisa”. Por eso mismo, dice, reaparecen asuntos e ideas que pretenden responder a “idénticos interrogantes.”⁵²⁰ “Al recorrer una y otra vez los mismos itinerarios en busca no de los hitos monumentales ya familiares sino del relieve borroso de un dintel escondido, la madera lacerada en una puerta no abierta hace siglos, el lienzo delicioso de un manierista olvidado; y al explorar los rincones periféricos, los barrios desiertos donde se enmohecen las iglesias desafectadas de santos menores, junto a canales desiertos y frente al mar

⁵¹⁹ Lanz, *Nuevos y novísimos*. Op. cit., p. 20.

⁵²⁰ Carnero, *Una máscara veneciana*. Op. cit., p. 11.

plomizo”⁵²¹, Guillermo Carnero se reencuentra con Giovanni Bellini, Palma el Viejo, Giorgione, Giovanni Battista Piranesi, Francesco Guardi, Giovanni Battista Tiepólo, Iácopo Guarana, Antonio Canova y con Tiziano.

Pero volvamos a acercarnos a la cosmovisión neobarroca y a su consecuente correlato estético. Acerca de esta paradójica construcción estética, fruto de la experiencia análoga del desencanto y de la incertidumbre, José Luis Brea considera que se trata de:

una negatividad que, de manera análoga a la que se daba en el Barroco histórico, está asociada a imprecisos sentimientos de vértigo ante las imparables mutaciones de un mundo cada vez más ambiguo e inaprehensible, carente de certezas a las que asirse con confianza. Se trata de un sistema simbólico construido sobre la conciencia de un vacío, una retórica asociada al *horror vacui* que responde a *la ausencia de un horizonte estable de discurso, la ausencia de un paradigma, la que define nuestra posición, la que señala el territorio en que nos constituimos hoy, la que articula nuestro lugar –no ya en la historia- en el Tiempo: un lugar invertebrado, derrumbado, baldío*⁵²²; un contexto que, en último término, funciona como constante recordatorio de la fugacidad de la vida: *memento mori*⁵²³

Juan José Lanz, en sintonía con Jaime Giordano cuando señalaba que la materialidad del lenguaje poético es esencial en la nueva poesía -recordemos que “el mundo de la imaginación deja de ser soñado y pasa a ser visto, presenciado”⁵²⁴-, pone el énfasis en la utilización de recursos afines tanto a la cosmovisión neobarroca como a la postmoderna. Lanz indica que éstos proceden directamente de la tradición retórica de los Siglos de Oro, que en manos de los poetas novísimos sirven para iluminar los fragmentos de la realidad representativos del caos⁵²⁵ en el que se engarzan meticulosamente:

⁵²¹Carnero, *Una máscara veneciana*. Op. cit., p. 10.

⁵²² José Luis Brea, *Nuevas estrategias alegóricas*. Tecnos, Madrid 1991. Pág. 37. Citado Martín-Estudillo. Op. cit., p. 13

⁵²³ Martín-Estudillo. Op. cit., p. 13

⁵²⁴ Giordano, “Reflexiones sobre “Ávila”. Op. cit., p. 70.

⁵²⁵ Juan José Lanz, en su estudio *Nuevos y novísimos en la estela del 68*, nos remite, en relación al caos, a unas palabras de Leopoldo María Panero a propósito de la escritura de influencia surrealista que marcó los primeros años novísimos: “Actualmente el surrealismo ya no me parece tan positivo, o mejor, más bien, tan

La utilización de la redundancia y la amplificación como modos de construcción poética, la obsesiva preocupación por el vacío y la muerte, la atención al detalle y al miniaturismo poético en extensas descripciones que conforman una perfecta arquitectura lingüística, etc., son rasgos que aúnan en una misma corriente neobarroca a los autores de la generación del 68 con aquellos que empiezan a publicar en la primera mitad de la década⁵²⁶

La amplificación y la redundancia, afirma Lanz, sirven para conducir al lector hacia lo que solo puede ser indicador de lo parcial y de una mirada fragmentada y/o fragmentaria. Atendamos, en este punto, a un texto de Carnero muy pertinente, “Tras el cerco de Ímola”, puesto que nos ofrece una imagen plástica (y siniestra) de cómo la materia, que podría ser representativa de todo aquello que esencializa el sentir posmoderno, rebasa el cuerpo que lo contiene, representando la mirada que ejerce sobre el mundo la modernidad con su pretenciosa explicación. Así como la sangre brota de una herida, la explosión de la materia -lo estético y lo neobarroco- desborda los esquemas clásicos que la contienen. Reparemos en que el poeta utiliza los términos *súplica* y *dominio*, representativos de su recíproca y esencial dependencia mutua:

[...] Rebasa

de estos muros y escarpas un ansia incontenible
de súplica y dominio, como una fina daga
tenuemente contiene la sangre de la herida. (*Dibujo*, 156)

Estos versos ilustran cómo opera la mirada posmoderna, que nace de una inversión ecuménica entre la dimensión esencial y la dimensión apariencial de la realidad. Lo extraño, lo particular, la oscuridad y las sombras emergen de la misma luz ordenadora que la modernidad había establecido como esencia y objeto del arte y del conocimiento. Con el

negativo como entonces: el caos, a secas, no es peligroso” (“Encuesta surrealismo” en *Ínsula*, nº 337 (diciembre de 1974), pág. 8-9). El joven Panero es consciente de que es necesaria la asunción que la naturaleza es inaprehensible y de que es necesario acomodarse en la consciencia de ello (Lanz, *Nuevos y novísimos*. Op. cit., p. 41).

⁵²⁶ Lanz, *La llama en el laberinto*. Op. cit., p. 46.

signo de la posmodernidad, el esteticismo novísimo le otorga el protagonismo a lo singular, a las apariencias o a las máscaras con que se disfraza caprichosamente nuestro mundo. “Llegados a este punto, el poeta pasa de ser un imitador de la Naturaleza a ser un verdadero constructor y creador de mundos de palabras, a ser un arquitecto poético”, dice Juan José Lanz en “Rechazo del realismo y del surrealismo: por una concepción barroca y simbolista de la poesía.”⁵²⁷ El crítico destaca en su ensayo la presencia de elementos arquitectónicos en la poesía de Guillermo Carnero como símbolos de esa voluntad de llenar el vacío de la existencia, tal y como hemos visto en páginas anteriores. Para ilustrar esta idea cita textos como “Giovanni Batista Piranesi”, “Paestum”, “Domus Áurea”, “Santa María della Salute”, “Museo de Historia Natural”, “Eupalinos” y “Le grand jeu”. Siguiendo a Biruté Ciplijauskaitė en su edición de Góngora⁵²⁸, junto a las analogías arquitectónicas, Lanz se remite también a la predilección tan barroca por el detalle y la descripción miniaturista de la que son ejemplares los textos “Plaza de Italia”, “Ávila”, “Les Charmes de la vie” o “Primer día de verano en Wragby Hall.” Todo ello, con la vocación y la voluntad “de cubrir con formas, con objetos, el vacío que se extiende ante sus ojos.”⁵²⁹

El poema que funciona como epílogo de *Variaciones y figuras en la Bruyère* profundiza en este planteamiento. El texto propone la *creación*, sinonimia de *mención* (dado que la palabra sólo puede inventar⁵³⁰), para llenar mediante las palabras -que crean *otra carne* que sí puede ser verdadera- el vacío que deja la ineptitud del lenguaje para ser un buen mensajero de *nuestra carne*, de un significado *real*:

Y como el signo, traidor por excelencia, ha de crear su propia carne
puesto de la nuestra es un mal mensajero,
hazlo crecer por redundancia, y su presencia repetida

⁵²⁷ Juan José Lanz, “Rechazo del realismo y del surrealismo: por una concepción barroca y simbolista de la poesía en Guillermo Carnero”, *Zurgai*, diciembre 1989, 96-103. Recopilado en *La musa metafísica*. Op. cit., p. 39.

⁵²⁸ Luis de Góngora, Argote, *Sonetos completos*. Ed. de Biruté Ciplijauskaitė. Castalia, Madrid, 1968.

⁵²⁹ Lanz, *La musa metafísica*. Op. cit., p. 42.

⁵³⁰ Esta idea es la que expresa poéticamente Hölderlin en el verso *ahora deben nacer palabras como nacen las flores* que menciona De Man en el texto que he citado en las primeras páginas del presente estudio. Con el mismo objeto, Octavio Paz se refiere a unos versos de Vicente Huidobro: “El poeta no copia realidades, las produce. Huidobro afirmaba que el poeta no imita a la naturaleza, sino que imita su modo de operación: hace poesía como la lluvia y la tierra hacen árboles”. La cita procede de *Los hijos del limo*. Seix Barral, Barcelona, 1974. Pág. 185.

nos convenza de que sí existe algo tras él: menciona, crea. (*Dibujo*, 253)

De manera similar, puede relacionarse “Sagrado Corazón y Santos por Iacopo Guarana (1802)” con lo barroco en un sentido más amplio: el texto se muestra afín a una cosmovisión heredada del siglo XVII. Carnero justifica en su discurrir la necesidad de la ficción como consuelo ante el vacío y la soledad que implica la pérdida la fe en la existencia de realidades acotables mediante el lenguaje. Los *nombres amigos* inventan una *patria* -que ya no puede responder a ninguna realidad explicable-, inventan un pasado en el que es necesario creer, y lo proyectan en un *espacio*, otorgándole una forma:

La carne

es débil, y consuela un espacio si abriga
patria inventada, nombres amigos, goce, tiempo
al amparo de muros, mientras los ojos saben
de ficción y de paz, dones del sueño. (*Dibujo*, 157)

En “Ávila”⁵³¹, el tópico del *horror vacui*, tomado de la estética barroca, adquiere pleno protagonismo, aunque es una constante en el resto de la obra del poeta. Entre sus versos, abundan imágenes que expresan movimiento y figuran composiciones abigarradas. Los distintos cuerpos se entrelazan de tal modo que resulta imposible saber dónde empiezan y dónde acaban:

lo mismo que de los cuellos tronchados sólo brota el mismo
mármol que se entrelaza al borde de los dedos
en un contenido despliegue de pétalos y ramas,
en delgados cráneos casi transparentes en la penumbra de las
bóvedas (*Dibujo*, 97)

De este modo, la poesía de Guillermo Carnero exhibe una decoración exagerada: bulle en elementos que se superponen de manera compleja velando intencionadamente una

⁵³¹ Trevor J. Dadson interpreta este texto de una forma metaliteraria: “Tal como la tumba del príncipe es un exceso de arte escultórica, así también es el poema un exceso de lujo estético, como ha descrito su técnica José Olivio Jiménez. [...] el escultor hace con el mármol lo que el poeta con la página en blanco y las palabras sin trabajar de una lengua: es decir, empezar con un material en estado primario y convertirlo en algo de belleza y significado”. La cita procede de Dadson, *Breve esplendor*. Op. cit., pp. 94-95.

visión clara de las imágenes evocadas. Se mezclan objetos de sorprendente y diversa naturaleza, aparecen contrastes entre materiales y texturas o encontramos, por ejemplo, elementos medievalistas en la penumbra. Lo *corvo* y lo *zancudo*, lo que es excepcional y es abandonado por la simetría de la razón, se convierte en el principal enigma u objeto del arte. Los muros son invadidos por la hiedra, deambulan pelucas y máscaras que ocultan la verdadera identidad del universo y se juntan las cosas dispares:

Amarillos

y azules y rosados terciopelos y tules,
y ocultos por las telas recamadas,
plata, jade y sutil marquetería. (*Dibujo*, 137)

4. Materialización poética de la incertidumbre en la obra de Guillermo Carnero

Escribir significa saber que no estamos en la Tierra Prometida y que no podemos llegar nunca allí, pero continuar con tenacidad el camino en esa dirección, a través del desierto. Sentados en el café se está de viaje; como en el tren, en el hotel o por la calle, uno tiene consigo poquísimas cosas, no se le puede adjudicar a nada ninguna vanidosa marca personal, no se es nadie⁵³².

Claudio Magris

Mis dudas constituyen un sistema.⁵³³

Ludwig Wittgenstein

La palabra poética se sustenta en la negación de la palabra.⁵³⁴

Octavio Paz

Hasta el momento, hemos analizado qué ubica la poesía de Guillermo Carnero en la tradición novísima; hemos recorrido de la mano del propio poeta como crítico literario la gestación de su sentir escéptico ante el poder evocador de la palabra. Indaguemos ahora en qué sentidos la duda constituye el esqueleto de su producción poética. Y es que nuestro

⁵³² Claudio Magris, *Microcosmos*. Anagrama, Barcelona, 1999. Pág. 21.

⁵³³ Guillermo Carnero antepone significativamente como epígrafe al libro *El azar objetivo* de 1975 la cita de Wittgenstein. (*Dibujo*, 257).

⁵³⁴ Octavio Paz, *El arco y la lira*. FCE, México, 1956. Pág. 257.

asunto no se trata únicamente de desconfianza en el poder de la palabra poética, sino que también responde a un modo de apreciar y sentir el mundo, un profundo escepticismo ligado a la crisis ontológica que caracteriza a la posmodernidad.

Según Paul de Man, la mirada postmoderna asedia la literatura insistiendo una y otra vez sobre la mítica y problemática existencia de *una abundancia de imágenes coincidente con una abundancia de presencias naturales*⁵³⁵, como ya sugirió Hölderlin en su versículo memorable *las palabras se abren a la vida como flores*⁵³⁶. El espíritu posmoderno nace ligado a un grupo heterogéneo de teóricos, entre los que destacan J. Habermas, J. Baudrillard, E. Said, F. Jameson, J.F. Lyotard o P. Bürger. En esta tesis solo trato algunos parámetros posmodernos determinados, aplicables de una manera muy concreta sobre la obra de Guillermo Carnero. Lógicamente, la revisión teórica del posmodernismo, en estas páginas, ha de ser necesariamente limitada.

Comentaré, entonces, algunas aproximaciones posmodernas en la medida en que sirvan para referirnos de un modo fructífero a las poéticas que nos ocupan. Examinaremos, de entrada, aunque sea tangencialmente, las teorías de Peter Bürger, uno de los teóricos más relevante de las vanguardias, cuyo ímpetu rupturista se alinea con la efervescencia experimental novísima. En *Teoría de la vanguardia*⁵³⁷, Bürger plantea la definición de *obra de arte* como el problema esencial, siguiendo la enigmática sentencia de Theodor Adorno: *las únicas obras que cuentan hoy son aquellas que ya no son obras*⁵³⁸. En su

⁵³⁵ Paul de Man, “Structure intentionnelle de l’image romantique” en *Revue Internationale de Philosophie* XIV. Pág. 75

⁵³⁶ Friedrich Hölderlin, fragmento del poemario *Pan y vino* en *Las grandes elegías (1800-1801)*. Versión castellana y estudio preliminar de Jenaro Talens. Poesía Hiperión, Madrid, 2008. Pág. 111.

⁵³⁷ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*. Península, Barcelona, 1987.

⁵³⁸ Theodor Adorno, *Filosofía de la nueva música*. Editorial Akal, Madrid, 2003. Pág. 33. Junto con Max Horkheimer (1895-1973), Adorno (1903, Fráncfort- 1969), hizo una crítica feroz del proyecto ilustrado concebido como una forma de dominación sobre la naturaleza que había acabado olvidando los fines esenciales de la razón. Según los teóricos, la razón ilustrada había pervertido sus propios principios en el momento en que le había otorgado a la razón un valor instrumental: su aplicación sobre los medios como la tecnología, las infraestructuras industriales o la administración. En esa misma línea, señalan que la cultura ha sido objeto de una mercantilización y que la razón se ha convertido en otro artificio banal para mercantilizar las ideas. Nos encontramos ante una perversión por la que la cultura puede convertirse en un instrumento ideológico que se arrodilla ante las formas de mercantilización capitalista. En el marco de la Escuela de Frankfurt, marxista, Theodor W. Adorno rechazaba el realismo en conjunto y defendía el arte de vanguardia, sobre todo por los que tenía de revolucionario. Afirmó que “en la raíz de este rechazo [...] residía un problema de profunda incomprensión del arte de vanguardia. Estaba de acuerdo con Luckács en que la obra

argumentación, Bürger parte del doble sentido adorniano del concepto “obra artística”: por un lado, existen las obras *orgánicas* (simbólicas), en las que la unidad de lo general y lo particular se da sin mediaciones y, por otro, las *inorgánicas* (alegóricas), en las que, por el contrario, se necesita una mediación⁵³⁹. La obra genuinamente vanguardista siempre es alegórica y pretende superar a las obras tradicionales simbólicas.

Como sabemos, los movimientos históricos de vanguardia desarrollaron *performances*, como las *acciones dadaístas*, que perseguían la provocación y el quebrantamiento de las expectativas del público, haciendo estallar la separación rígida entre arte y vida, y cuestionando el concepto mismo de obra de arte⁵⁴⁰. Cuando Bürger publica su influyente trabajo en 1974, la sensación general era que el arte, tal como se conocía tradicionalmente, agonizaba: el *arte conceptual* parecía ser el *último gran movimiento*, el final de la historia del arte. Bürger sitúa el punto de ruptura de las vanguardias históricas en Dadá y en el Surrealismo, movimientos que replantearon el problema de la referencialidad en términos drásticos. Hoy sabemos que la declaración posmoderna de la *muerte del arte* fue una ingenuidad, como es una ingenuidad la relectura

artística supone un modo peculiar de conocimiento, pero se negaba a aceptar [...] la idea de que únicamente mediante técnicas realistas se alcanzara este conocimiento” (T. H. Adorno, “Lukács y el equívoco del realismo” en *Polémica sobre el realismo*. Buenos Aires, Barcelona, 1982. Pág. 61). Consecuentemente, manifestó: “El arte no conoce realidad en tanto que la reproduce fotográficamente o de un modo perspectivista, sino en cuanto que expresa en virtud de su constitución autónoma lo que queda velado por la figura empírica de la realidad” (T.H. Adorno citado por David Viñas en *Historia de la crítica literaria*. Ariel, Barcelona, 2002. Pág. 423-425).

⁵³⁹ “La enigmática sentencia de Adorno emplea el concepto de obra en un doble sentido: por un lado, en un sentido general (y desde este punto de vista el arte moderno todavía tiene carácter de obra); por otro, en el sentido de obra de arte orgánica (Adorno habla de “obra redonda”), y es este concepto limitado el que destruye la vanguardia. Eso nos vale, pues, para distinguir entre un significado general del concepto de obra y un determinado uso histórico. En un sentido general, la obra de arte se establece como unidad de generalidades y particularidades. Esta unidad, sin la cual no puede concebirse una obra de arte, se realiza, sin embargo, de modos muy diversos en las distintas épocas del desarrollo del arte. En las obras de arte orgánicas (simbólicas) la unidad de lo general y lo particular se da sin mediaciones; en las obras inorgánicas (alegóricas), por el contrario, entre las que se encuentran las obras de vanguardia, hay mediación. Aquí en el momento de la unidad está en cierto modo contenido muy ampliamente, y en el caso extremo sólo lo produce el receptor. Adorno señala con razón que “incluso donde el arte [...] consiste en una discrepancia y disonancia extrema, hay también momentos de unidad: sin ellos no existiría la disonancia”. La obra de vanguardia no niega la unidad en general (aunque incluso esto intentaron los dadaístas), sino un determinado tipo de unidad, la conexión entre la parte y el todo característica de las obras de arte orgánicas” Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Ediciones Península, Barcelona, 2000. Pág 111-112.

⁵⁴⁰ Cuando Duchamp estampa una firma de autor en un urinario y lo expone en una galería junto a otras obras tradicionales, en ese acto de provocación pone en duda la validez de la obra de arte como creación individual y reta a la institución social del arte.

perversa de que las expresiones artísticas anteriores a la vanguardia fueron *la condena del arte*.

Ya nos hemos referido en páginas anteriores a la deslegitimación de que es objeto el arte en mayúsculas y puesto en cuestión la poética de la ruptura en el marco de una concepción abierta de la obra de arte. En mi opinión, todos los estilos, todas las escuelas artísticas a lo largo del tiempo, ya sea el románico, el gótico, el renacimiento, el barroco, el arte pop, el minimalismo o el arte conceptual, han convivido y han jugado a superponerse, a superarse, a negarse: ¿no es el arte, en esencia, una relectura eterna de la tradición?

Pero, prosigamos. El Bürger del año 1974 considera que el arte del momento se halla en una fase *posvanguardista*, lo que, en mi opinión, certifica el fracaso del ímpetu iconoclasta de las vanguardias, simplemente un capítulo más del libro, en eterno despliegue o en espiral, de la historia del arte. Como era previsible, el posvanguardismo exhibe la voluntad de restaurar la categoría de obra de arte y de aplicar con fines artísticos los procedimientos que la caduca vanguardia había ideado con un valor antiartístico. El *objet trouvé*, el hallazgo fortuito de un objeto que materializa la intención provocadora vanguardista -la disolución de la frontera entre vida y arte-, en el hoy posvanguardista se reconoce plenamente como obra de arte genuina, habiendo perdido su carácter antiartístico, habiendo ganado reputación de obra autónoma con plaza merecida en los museos. Paradójicamente, la *neovanguardia* institucionaliza la vanguardia como arte negando sus genuinas intenciones.

Introduciré, en este punto, un matiz importante. El sentido con que los principios vanguardistas igualan el mundo cotidiano y el mundo institucionalizado como arte nada tiene que ver con el culturalismo propio de la estética novísima. Mientras que la vanguardia pura deslegitima el criterio artístico e iguala todos y cada uno de los objetos de este mundo convirtiéndolos a todos ellos en habitantes potenciales de un museo, la mirada culturalista parte de la base de que existe en torno al objeto artístico un halo de belleza -o de perfección- que, tanto si responde como si no a un canon acotado por el pensamiento crítico, le otorga un valor distintivo que le elige de entre lo cotidiano aunque solo pueda descubrirse intuitivamente. Expresado quizás de un modo en exceso taxativo, mientras que

las vanguardias tienden a banalizar el objeto artístico, asimilándolo a la realidad más prosaica, el sentir culturalista procede de un modo inverso: tiende a exaltar y a señalar lo que de extraordinario tiene lo que palpita entre la multitud.

En el artículo “Marat/Sade, o el nacimiento de la postmodernidad a partir del espíritu de la vanguardia”⁵⁴¹, David Roberts analiza algunas aportaciones de Peter Bürger a la definición de qué es el espíritu posmoderno. Roberts parte de la crítica de Bürger cuando relaciona el espíritu de la vanguardia de los años veinte con los impulsos revolucionarios de los sesenta. Ante la pregunta acerca de la función del arte una vez se ha cancelado la alienación del arte, Bürger resuelve, igual que Adorno, que el momento de practicar filosofía ha pasado a la historia (al igual que el momento de practicar poesía). Si con ello, Adorno estaba señalando un estado *de hibernación de la dialéctica negativa*, Bürger habla, en cambio, de la existencia de *una estética suspendida*. Roberts explica dicha renuncia como el resultado de una paradoja en la naturaleza misma de la vanguardia: mientras que, por un lado, encarecía la búsqueda de una crítica que trascendiera el sistema, por otro, esa misma crítica era incapaz de ir más allá de la propia vanguardia. O expresado en otros términos, resulta imposible teorizar sobre las artes, porque las formas y estructuras que las sustentan se han vuelto autorreferentes e infinitas⁵⁴². Este *impass* histórico se relaciona directamente con el problema posmoderno de la ausencia del referente a la que se enfrenta el lenguaje y que le obliga a replegarse una vez más sobre sí mismo:

El significado de la ruptura de la historia del arte que provocaron los movimientos históricos de vanguardia no consiste en la destrucción del arte como una institución, sino en la destrucción de la posibilidad de proponer normas estéticas como válidas⁵⁴³

Bürger concluye al fin que es imposible realizar un análisis normativo que contribuya a determinar qué es y qué no es arte. En detrimento de ese análisis digamos clásico o canónico, Bürger propone un nuevo análisis funcional del arte, es decir, un

⁵⁴¹ David Roberts, “Marat/Sade, o el espíritu de la postmodernidad a partir del espíritu de la vanguardia” en Josep Picó, *Modernidad y postmodernidad*, Alianza Editorial. Madrid, 2002. Págs. 165-187.

⁵⁴² Evidentemente, estamos hablando de esa ideal correspondencia absoluta entre realidades (sean o no de índole poética o artística) y teorías que las expliquen a la que se han referido De Man o Habermas y que ha dado lugar a lo que venimos llamando posmodernidad.

⁵⁴³ Peter Bürger citado por David Roberts en Josep Picó. Op. cit., p. 167.

análisis *a posteriori* del hecho artístico que contemple las lecturas sociológicas de su recepción. No obstante, Roberts se muestra escéptico frente a ese *renacer* de la crítica funcional:

Ni siquiera está claro que el análisis funcional sea la consecuencia necesaria del abandono de la estética normativa, si su objetivo es simplemente acumular especificaciones históricas de los efectos sociales del arte en los marcos institucionales existentes, ya que estos marcos dados históricamente ya determinan en la concepción de Bürger la producción y recepción de obras de arte. La metanorma prioritaria y previa de la institución sustituye a las normas estéticas. El análisis funcional no parece ser la manera de salir del *impasse*, que Bürger define [...] como la alternativa abstracta de o bien revivir el proyecto vanguardista de reunificar el arte y la práctica humana o bien confirmar la institución hegemónica del arte⁵⁴⁴

En su trabajo, Roberts compara la novela de Peter Weiss *La estética de la resistencia*⁵⁴⁵ -que Bürger analiza como obra ejemplar para su estudio funciona-, con *El Quijote*. Ambas, dice, son paradigmáticas porque plantean el debate en torno a la recepción de las obras de arte. Roberts señala que la cuestión esencial de la problemática postmoderna es la manera en que la autocritica del arte forma parte de obra de arte contemporánea. Este punto nos remite al giro hermenéutico y al giro retórico que ya hemos tratado anteriormente como esencia de la mirada crítica del siglo XX. Precisamente esta reflexividad, según señala Roberts, ha sido pasada por alto por Bürger:

⁵⁴⁴ David Roberts, “Marat/Sade, o el espíritu de la postmodernidad a partir del espíritu de la vanguardia” en Josep Picó, *Modernidad y postmodernidad*. Op. cit., p. 167.

⁵⁴⁵ “Esta novela-ensayo, esta narración gigantesca y tumultuosa que desborda toda escenografía al uso es la historia de una gran epopeya, la epopeya de un proletariado que emerge con fuerza desde la solidaridad y el internacionalismo para cambiar la base del mundo. El primer tomo de la *Estética* (1975) tiene como escenario a España. El narrador es un joven obrero que a mediados de los años treinta se marcha a España a luchar en las filas de las Brigadas Internacionales. La lucha fratricida entre anarquistas, socialistas y comunistas lleva al narrador a esbozar la tesis de que la necesaria unidad en cualquier proceso emancipador sólo puede darse en la conciencia estética. El arte se convierte así en el medio en el que el ser humano supera las contradicciones. En el segundo tomo (1978) el narrador se encuentra en París a comienzos de 1938 trabajando en un comité de ayuda a los refugiados y realizando estudios sobre historia del arte en el Museo del Louvre. En el tercer tomo (1982) se narra cómo van siendo torturados, asesinados o deshechos moral y físicamente los luchadores cada vez más obstinados y decididos contra el fascismo. [...] No es que el estilo logre ni busque la elegancia o la seducción. Al contrario, una seriedad sin concesiones no puede sino transmitir la huella del sufrimiento y el desgarró” (José Luis Sagüés, “La función del arte en *La estética de la resistencia* de Peter Weiss” en *Revista de filología alemana* 2000, 8. Pág. 204.)

La función de la parodia puede definirse como la crítica de la representación de la vida en la literatura y como la autoconsciencia *inmanente* de la literatura como institución, porque la parodia debe poner necesariamente en primer término y extrañar tanto las normas de producción como las normas de recepción. [...] Lo que es sorprendente es que la *Teoría de la vanguardia* de Bürger esté tan ciega al impulso paródico –el asalto a la obra autónoma y la provocación de las normas de recepción- en el Dadaísmo y el Surrealismo⁵⁴⁶

“El extrañamiento de la obra de arte emprendido por la parodia es dialéctico, porque implica la negación y la afirmación simultáneas del status específico del arte”, prosigue Roberts: la vanguardia se convierte en un valor contra el que la conciencia estilística de la no-identidad puede medir su autenticidad o inautenticidad. Roberts le discute a Bürger el hecho de convertir *La estética de la resistencia* en paradigma de esa práctica paródica en el seno de la obra, sin reconocer en ella el carácter retrospectivo que, según Roberts, está implícito en la obra de Weiss: *es un testamento y un proceso de Er-innerung*⁵⁴⁷ que encaja mejor con las teorías de Luckács y Marcuse que con la escisión vanguardista. Como alternativa, Roberts propone otra obra de Weiss más acorde con la problemática planteada, *Marat/Sade*:

Si *Endgame* de Beckett marca los límites de la estética de la modernidad de Adorno, entonces *Marat/Sade* representa la relación con la teoría de la vanguardia de Bürger, la obra paradigmática de la post-vanguardia (que no puede ser asimilada ni a la estética de Adorno ni a la de Lukács), al plantear la cuestión central de la *función* del arte en la sociedad burguesa desde la Revolución Francesa y la posibilidad de la autotranscendencia del arte⁵⁴⁸

Según Roberts, la obra teatral revela a la vez la *fusión* y la *suspensión* contradictoria propia de la voluntad vanguardista de abolir los límites entre arte y vida. Incluso dramatiza tres versiones distintas de los efectos sociales dentro de la institución teatral: *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat*⁵⁴⁹ representado por el grupo escénico del hospicio de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade, constituye un llamativo ejemplo de

⁵⁴⁶ David Roberts en Picó, Op. cit., p. 170.

⁵⁴⁷ El término se podría traducir como *memoria*.

⁵⁴⁸ David Roberts en Picó, Op cit., p. 171.

⁵⁴⁹ Peter Weiss. *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat. Drama en dos actos*. Barcelona. Grijalbo, 1969.

teatro dentro del teatro con un destacado protagonismo de la dimensión política *comprometida* de influencia brechtiana.

Algunos críticos han visto en esta obra la síntesis de varias corrientes teatrales modernas: *teatro épico*, *teatro del absurdo* e incluso *teatro de la crueldad* en la línea de Antonin Artaud. Todos “los mecanismos de extrañamiento multiplicados por la dramaturgia sádica” ponen en duda de forma continuada qué es lo que está dentro y qué lo que está fuera de la obra. Los niveles de ilusión y las tres unidades de la representación - tiempo, acción y lugar- se superponen y multiplican:

La dinámica de esta confrontación *representa* un análisis funcional, en el cual, por un lado, el arte dentro de la institución se revela como la obligada no-identidad del arte y la vida, es decir, una representación cuya función es transmutar la realidad de *puesta en escena* en la autonomía estética cerrada de la *obra*, mientras que por otro lado , el ineludible extrañamiento de la obra como ilusión estética llama la atención hacia la realidad de la representación, desenmascarando de ese modo la no-identidad (represiva) del arte y la vida como *conditio sine qua non* de la recepción –que a su vez provoca y excita en los internos (la audiencia primaria) el deseo de realizar violentamente la identidad del arte y la vida huyendo de la institución. La obra de la Revolución dentro de la institución vive, por tanto, gracias a su realización dual como obra (re-presentación, repetición) y puesta en escena (diferencia), de la tensión explosiva de la sublimación *estética* y la desublimación *revolucionaria*.⁵⁵⁰

El debate que se plantea en la obra entre Marat y Sade, entre los *diálogos filosóficos* y los *excesos corporales* respectivamente, constituye, en palabras de Roberts, una *representación dramática de dos posibilidades de la misma conciencia*⁵⁵¹, pues ambos están al margen de la ley e, históricamente, son condenados al aislamiento. Debemos ver entonces lo que tienen en común relegando a un segundo plano lo que les enfrenta: el lugar en que interfieren las ideas y la acción, la teoría y la práctica, la razón y el cuerpo.

Weiss está enfrentando las dos formas teatrales que más radicalmente pretenden romper la separación entre vida y arte: el teatro racionalista del extrañamiento didáctico y

⁵⁵⁰ David Roberts en Picó, Op. cit., pp. 174- 175.

⁵⁵¹ Ibid., p. 175.

el teatro de la locura. Ambos constituyen una crítica práctica de la representación autónoma y cerrada, y del teatro como institución: escapan del arte académico traspasando las fronteras entre ficción y realidad. Según Roberts, la obra de Weiss pone en evidencia *la intoxicación dionisiaca detrás de toda individuación apolínea*: las intenciones discursivas producto de la racionalidad se subordinan a la presencia del cuerpo y de la materialidad vital:

Marat/Sade vuelve a narrar *una historia inacabada*: es esta tensión de repetición histórica y diferencia viva lo que permite a Peter Weiss plantear la pregunta de los fines y el fin del arte en una confrontación dialéctica que va más allá de las alternativas abstractas del *impass* de Bürger.⁵⁵²

En opinión de Roberts, la obra de Weiss es un proyecto radical y radicalmente opuesto a la vanguardia porque pone en primer plano la puesta en escena y la ubicación espacial para que la predeterminación de los personajes, condicionados por su contexto histórico, no solo permita, sino que aliente la presencia de lo *aleatorio* en la obra.

Según Roberts, Weiss realiza un triple acto de elevada complejidad. En primer lugar es un acto de negación (*el arte no puede eludir la contención de la institución*); después es un acto de preservación (*el arte de la liberación y la liberación del arte siguen siendo el proyecto de una historia inacabada abierta por la Revolución Francesa*) y, finalmente, es un acto de suspensión (*la afirmación y la negación simultáneas del proyecto de la vanguardia abren una nueva vía dialéctica entre el arte y su institucionalización*):

El verdadero fin del arte sólo puede ser la utopía, sólo ella sería el fin real de la obra, la verdadera huida de la historia, el fin de las repeticiones de revuelta y represión. Es por esta razón que el fin utópico del arte sólo se puede expresar en el arte –y esto quiere decir dentro de la institución. Entre las alternativas de la destrucción de la institución –la desublimación del arte- y su reforzamiento –la *autonomía* reforzada del arte-, y más allá de ellas Peter Weiss mantiene la dialéctica en suspenso.⁵⁵³

⁵⁵² David Roberts en Picó, Op. cit., p. 179.

⁵⁵³ Ibid., p. 180.

La lectura que Roberts hace de *Marat/Sade* la convierte en una *mediación* dramática que objetiva el *status* contradictorio del arte. En ese mismo punto se localiza la incertidumbre esencial que caracteriza a la mirada posmoderna. La suspensión entre *representación y acabamiento*, entre *repetición y diferencia*, *racionalizada* en el teatro del extrañamiento y *encarnada* en el teatro de la crueldad solo puede percibirse a través la interferencia y la superposición, nunca de la ruptura, como expresó a su manera Ortega y Gasset, Maurice Blanchot o Juan Benet, en su ensayo *La inspiración y el estilo*:

Toda originalidad es por esencia relativa, una característica de la obra por la que se destaca dentro del campo donde se sitúa y que, por consiguiente, precisa de un conocimiento previo y lo más riguroso posible de esa muchedumbre entre la que debe situarse y en la que debe destacar.⁵⁵⁴

Roberts contempla la obra de Peter Weiss como la síntesis paradigmática entre la obra *racionalista* de Brecht y la obra *cruel* de Artaud. No obstante, la de Weiss *no permite ni la resolución ni la integración, porque su objeto es la historia inacabada y esta historia no tiene sujeto*.⁵⁵⁵ Cualquier categoría estética tradicional se disuelve bajo el signo de la contradicción: la unidad de la obra, la identidad del sujeto, la ilusión que se presenta como su propia negación, y la recepción, condicionada por un sentimiento de repulsión y de atracción simultáneos. La conclusión de Roberts: “El fracaso de la vanguardia al anular la distancia entre el arte y la vida no sólo apunta a la significación de la *institución*, sino también a la necesidad de revisar las categorías sintéticas de la estética tradicional en busca de la obra paradigmática de la conciencia postmoderna⁵⁵⁶”.

Como ya sucedió en la vanguardia, así sucede en la posmodernidad: la gratuidad rupturista conduce a un callejón sin salida. La empresa poética o literaria requiere la existencia de un fin que le dé sentido, un fin que, aunque sea utópico, es veraz. Y es éste el que -como sabemos- encarna o legitima la paradoja misma -la correspondencia absoluta entre el mapa del Imperio que levantaron los Cartógrafos del cuento de Borges y el mismo

⁵⁵⁴ Benet, *La inspiración y el estilo*. Op cit., pp, 42-43.

⁵⁵⁵ David Roberts en Picó, Op. cit., p. 183.

⁵⁵⁶ Ibid., p. 186.

Imperio que pretendieron representar puntualmente⁵⁵⁷ - y el que explica que el arte conozca manifestaciones extremadas entre la *nada* y la *abundancia* y que podamos concebir que *todo* sea sinónimo de *nada*. En este momento, regresemos a Habermas para subrayar la fallida *muerte del arte*:

Estos experimentos han servido para revivir e iluminar con más intensidad precisamente aquellas estructuras del arte que se proponían disolver. [...] El intento radical de negar el arte ha terminado irónicamente por ceder, debido exactamente a esas categorías a través de las cuales la estética de la Ilustración ha circunscrito el dominio de su objeto.⁵⁵⁸

Prosigamos atendiendo a otras importantes consideraciones teóricas que también contribuyen a perfilar el marco posmoderno en el que germina la obra de Guillermo Carnero. En su artículo “Dialéctica de modernidad y postmodernidad”, Albrecht Wellmer examina de qué modo dialogan ambos movimientos atendiendo a las interpretaciones de Adorno, Habermas, Lyotard, Castoriadis y Wittgenstein. Wellmer analiza tres formas de crítica de la razón. En primer lugar, la crítica *psicológica desenmascaradora del sujeto*, que es de raíz nietzscheniana y que se relaciona con la impotencia *fáctica* del yo que descubre *lo otro en sí mismo*. Este planteamiento señala la ingenuidad implícita en las pretensiones de unidad y autotransparencia de un sujeto *descentrado*, que deviene el *punto de encuentro de [múltiples] fuerzas psíquicas y sociales* y se convierte, por lo tanto, en un complejo *escenario de una cadena de conflictos*.

En segundo lugar, Wellmer analiza la *crítica filosófico-psicológico-sociológica de la razón instrumental* que asocia con la obra *Dialéctica de la Ilustración*⁵⁵⁹. En ella, Horkheimer y Adorno interpretan la *trinidad epistemológica*, es decir, las relaciones que se establecen entre sujeto, objeto y concepto, como una *relación de opresión y sujeción en que la instancia opresiva que representa el sujeto se convierte al mismo tiempo en víctima*

⁵⁵⁷ Me remito nuevamente al texto “Del Rigor de la Ciencia” de Jorge Luis Borges, incluido en *El hacedor*.

⁵⁵⁸ Jürgen Habermas, “La modernidad, un proyecto incompleto” en *La posmodernidad*, Kairós editores. Barcelona 1895, pág. 30. También en “Modernidad versus postmodernidad” en Picó, Op. cit., pp. 96-97.

⁵⁵⁹ Horkheimer y Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Teoría romántica y tradición crítica*. Barral Editores, Barcelona, 1975.

*sometida*⁵⁶⁰. La existencia de un *sí mismo* unitario se entiende como medio de autoconservación y dominio de lo externo al sujeto. Su correlato, dice el crítico, es la *razón objetivante* y sistematizadora (totalizante) concebida como forma de dominación a la que está sujeta la disciplina de la historia, la cual vertebra la idea de progreso con que la Ilustración quiso iluminar el camino infinito de la razón y que, dice Wellmer, reforzó el <<totalitarismo>> de la razón en forma de una dialéctica de la historia que puso en evidencia el terror estalinista. “La crítica de esta razón que opera en términos de la identidad es, por tanto, al mismo tiempo una crítica de la razón *legitimante*. En el carácter cerrado de los sistemas filosóficos se expresa el deseo de seguridad y dominación que caracteriza al <<pensamiento identificante>>. Un deseo que se aproxima al delirio.”⁵⁶¹

La tercera y última crítica es la de la *razón autotransparente* y del *sujeto como fundador de sentido*, es decir una crítica de la palabra desde la filosofía del lenguaje. La crisis de la referencialidad y la consecuente inutilidad de las apreciaciones dicotómicas entre realidad y apariencia, entre veracidad y mentira, entre diálogo y violencia, entre autonomía y heteronomía. Todas ellas se resuelven en lo que Wittgenstein denomina *mundo instituido de sentido*. Frente a las miradas apocalípticas que hablan del fin de la razón y de la muerte del arte, revive la razón constructiva, que, antaño apagada por las luces arrogantes de la Ilustración que conducen inevitablemente a la aporía⁵⁶², ahora ha resucitado de sus cenizas. Así pues, frente a las concepciones que parten del principio de la lógica de la identidad, es decir, tanto frente a quienes hablan de “descentración psicológica” para explicar la posmodernidad y señalan el retorno de un subjetivismo extremo y destructor de la noción de verdad, como frente a aquéllos que en el seno del racionalismo tradicional apelan a la pureza de la realidad y a legitimaciones últimas,

⁵⁶⁰ Albrecht Wellmer, “Dialéctica de modernidad y postmodernidad”, Picó, Op. cit., p. 119.

⁵⁶¹ Albrecht Wellmer en Picó., Op cit., p. 120.

⁵⁶² Juan José Lanz afirma: “La distinción operativa entre metalenguaje y lenguaje-objeto resulta falsificadora (todo metalenguaje es aporético, tal como señaló Wittgenstein repetidas veces en el *Tractatus lógico-philosophicus*), como la distinción entre poema y metapoema, que se deriva de ella, pues, en el primer caso, solo existe lenguaje y, en el segundo, solo poema”. Lanz se sirve también, entonces, de la reflexión de Jenaro Talens (“La coartada metapoética” en *Ínsula*. Núm. 512-513, Agosto-Septiembre de 1989. Pág. 55-57) para concluir con que *más allá de las palabras sólo hay palabras* (Lanz, *Nuevos y novísimos*. Op. cit., pp. 45-46).

Wittgenstein⁵⁶³ señala a través de la crítica de la filosofía del lenguaje el mundo “instituido de sentido” que se construye a sí mismo en la medida en la que se dice a sí mismo y que convierte el acto del lenguaje en algo que es esencialmente un acto de uso de las palabras⁵⁶⁴.

En sus conclusiones, Wellmer afirma que el posmodernismo, más que una afirmación es una búsqueda; en mi opinión, una búsqueda no tan alejada del principio de progreso que trató de institucionalizar la Ilustración, ni de la voluntad experimental tan propia de las poéticas subjetivistas. Creo que su conclusión nace precisamente de la conjunción de esas dos corrientes interpretadas en el sentido más conciliador que se corresponde con la idea de la poética que plantea De Man, un ideal utópico de correspondencia absoluta y de índole fenomenológica entre *imágenes* y *presencias naturales*:

El postmodernismo, empero, en la medida en que sea algo más que una moda, una expresión de regresión o una nueva ideología, cabe entenderlo como una búsqueda, como una tentativa de registrar las huellas del cambio y de permitir que aparezca con más nitidez el perfil de ese proyecto.⁵⁶⁵

Como sucede en la poesía de Guillermo Carnero, la actitud profundamente escéptica permite huir de cualquier tentación apocalíptica. En el marco escéptico que caracteriza la

⁵⁶³ Tengamos presente que Guillermo Carnero abre su poemario *El azar objetivo* de 1975 citando a Wittgenstein: *mis dudas constituyen un sistema*. La cita procede, como indican las notas a nuestra edición de los poemas de Carnero (*Dibujo*, 257), del ensayo *Sobre la certidumbre* que constituyó uno de los textos preliminares de su *Tractatus lógico-philosophicus*. Se trata de uno de los tres únicos textos que se conservan de este periodo en que el filósofo estuvo internado en el campo de concentración de Monte Cassino como prisionero de guerra entre 1914 y 1916.

⁵⁶⁴ Wellmer explica del siguiente modo esta apreciación wittgensteniana del acto de uso de las palabras: “Lo que se presupone aquí es la vigencia de una regla que no se funda en otra cosa sino en la práctica de su propia aplicación a una clase de casos abierta en principio, de forma que la relación significativa es una encarnación de esta práctica y no una relación entre dos relata en cierto modo ya dados con independencia el uno del otro. Castoriadis explica esto de la siguiente forma: esa relación a la que podemos llamar significativa en contraposición con una relación objetiva o real no puede ser pensada sin el esquema operacional de la regla, y está conectada con este esquema a través de una relación de implicaciones circulares: x ha de usarse para significar y y no z; y ha de significarse por x y no por t. Este ha de ser un *factum* puro; romperlo no tiene consecuencias lógicamente contradictorias [...]. Este *ha de* no puede fundarse en nada sino en sí mismo”. (Albrecht Wellmer en Picó, Op cit., pp. 125-126).

⁵⁶⁵ Ibid., p. 138.

mirada posmoderna, el ejercicio del arte es una actividad de búsqueda, de conocimiento, en que la duda es la motivación originaria en la que anudan verdad y forma e incertidumbre y sentido. El artista sabe que su quehacer es una búsqueda sin fin, un caminar injustificado o plenamente justificado (da lo mismo) hacia no se sabe dónde. Escéptico y desconfiado, sabe también que la certidumbre es justamente un indicio de la muerte:

Lo que Kant dice de la función legisladora del genio se convierte en un equivalente del principio de la progresiva negación de la *representación*: Un escritor o artista postmodernista está en la misma situación que un filósofo: el texto que está escribiendo, la obra que está realizando, no están en un principio gobernadas por algo ya existente ni pueden ser juzgadas conforme la medida de un juicio determinante, al modo en que sólo categorías conocidas se aplican a un texto o a una obra. Tales reglas y categorías son más bien lo que el texto y la obra están buscando. Los artistas y escritores, por tanto, trabajan sin reglas, trabajan en orden a establecer reglas de lo que habrá de ser producido.⁵⁶⁶

Wellmer relaciona la pérdida de la referencialidad con la inocuidad de cualquier regla preestablecida aunque, por supuesto, no hemos de leerla como indicio de un apocalíptico fin de la objetividad. El arte está íntimamente ligado a la búsqueda de la verdad y es precisamente esa búsqueda lo que lo convierte en un valioso modo de acecho a la realidad pues, aunque no pueda ser nombrada, podrá sugerirse y convertirse en legítimo objeto de la interpretación. Lo que no puede decirse es lo que da sentido a la práctica poética, lo que sólo se sugiere y es objeto de la inteligencia lectora:

Más arriba indiqué la importancia de la reflexión de Wittgenstein sobre el lenguaje para la rehabilitación filosófica de la razón y del sujeto. Esta rehabilitación, cabría decir, estriba en la radicalización del escepticismo, el cual, en forma radicalizada serviría como antídoto a la destrucción escéptica de la razón, el fundamentalismo de las razones últimas y el utopismo de las soluciones definitivas, localiza simultáneamente a la razón en una trama de juegos de lenguaje cambiantes, sin principio ni final y sin certezas últimas, pero también sin límites fijos y sin transiciones cerradas de una vez por todas. La *localización* de la razón en tales términos significa al mismo tiempo la demostración de que no existen límites a

⁵⁶⁶ Albrecht Wellmer en Picó, Op. cit., p. 114. Wellmer cita a Lyotard en “Beantwortung de Frage: Was ist postmodern?” (*Tumult*, 4. Pág. 142).

priori a la argumentación racional y que las facultades, en el sentido kantiano, no están separadas entre sí por un abismo, como Lyotard ha objetado a Habermas.⁵⁶⁷

Reparemos en que Wellmer identifica en el texto la *radicalización del escepticismo* con la aceptación de lo que es inextricable y que sólo puede captarse a través de una mirada parcial, pero, con ello, no debemos renunciar al concepto de verdad sino simplemente constatar la complejidad que lo esencializa: ata secretamente a todos y cada uno de los fenómenos, sean o no objeto de nuestra observación. El escepticismo llevado al extremo responde a una razón humilde y, aunque parezca paradójico, asimila el orden al desorden. Reparemos además en la última reflexión del fragmento que se refiere a la necesaria interdisciplinariedad de toda indagación racional, pues los caminos por los que transita el pensamiento verdaderamente fiel a la coherencia y a la duda son impredecibles.

El esqueleto que vertebra el pensamiento y la experiencia del arte y la de la vida, es un único despliegue que anuda no sabemos qué pensamientos ni de qué manera. Por eso Wellmer menciona a Lyotard, quien objetó a Habermas el hecho de considerar las facultades humanas como si fuesen independientes entre sí. Así pues, en el sentido kantiano, como dice Wellmer, la aprehensión del mundo ha de contar con la ausencia de limitaciones. Sin embargo, ha de hacerlo con la consciente necesidad de una vocación sistemática y, a la vez, de su naturaleza simplificadora. El culto literario a la duda o la poética de la incertidumbre ha de ubicarse dentro de este marco epistemológico.

Atendamos ahora a una reflexión de Josep Picó, el antólogo de los ensayos que constituyen *Modernidad y postmodernidad*:

[Wellmer] expresa así el sentir generalizado de que los modelos preestablecidos del análisis cultural son radicalmente defectuosos, de que algo está ocurriendo, algo se mueve hacia alguna parte, y ese algo se puede traducir como *una especie de conciencia en busca de contenido*.⁵⁶⁸

⁵⁶⁷ Picó, Op. cit., p. 137.

⁵⁶⁸ Ibid., p. 14.

Como los seis personajes de Luigi Pirandello⁵⁶⁹, Picó constata la existencia de una conciencia, es decir de una forma de pensamiento, que precede al sentido y cuya naturaleza es tan verdadera como algebraica.

Acerquémonos a lo hispánico de la mano de Ramón Pérez Parejo, cuya tesis doctoral examina la práctica metapoética en la poesía española comprendida entre la generación de los poetas del cincuenta y la de los novísimos, un trecho en el que tiene lugar, a mi parecer, la configuración progresiva de una idea de la poética que esencializa el culto a la forma y al mismo tiempo, como es lógico, el culto a la duda. En el fragmento que cito a continuación, Pérez Parejo hace hincapié en esa crítica del lenguaje de la que hemos venido hablando en este apartado y que es esencial, también según el crítico, en el sentir posmoderno:

La crítica del lenguaje está ligada al discurso de la postmodernidad. Pese a que este término es uno de los más debatidos en la discusión estética, filosófica y sociológica desde finales de los años setenta, sus diferentes corrientes coinciden en señalar que deriva de la experiencia central de la muerte de la razón y del fracaso del proyecto de la modernidad tras la Ilustración. La razón, unida al logos, al lenguaje –pues al menos en Occidente se supone no hay razón más allá de él-, se ha visto incapaz de abordar satisfactoriamente los grandes problemas ontológicos. Consecuentemente, ha mirado hacia ese lenguaje señalando sus carencias, responsabilizándole de su falta de proyección para expresar el mobiliario del mundo y el interior del sujeto.⁵⁷⁰

La incapacidad de resolver los grandes problemas ontológicos explica, según Pérez Parejo, el sentimiento de pérdida que impregna la poesía española. Esa pérdida da sentido al principio de búsqueda que invalida el significado inmediato del arte (por decirlo de algún modo), como sucede en cualquier ejercicio de aprehensión del mundo. En su estudio *Metapoesía y crítica del lenguaje*, Pérez Parejo centra esa pérdida originaria en la idea de

⁵⁶⁹ Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de autor* en el libro *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1992.

⁵⁷⁰ Ramón Pérez Parejo, *Metapoesía y crítica del lenguaje*. (De la generación del 50 a los novísimos), Universidad de Extremadura. Servicio de publicaciones. Cáceres, 2002. Pág. 15.

la disolución interior del sujeto y, consecuentemente, en su imposibilidad de decirse a sí mismo, lo que le aboca a la práctica metaliteraria.

Luis Martín-Estudillo subraya el hecho de que ese esencial escepticismo no constituye una negación de la certeza, sino más bien una continua afirmación de aquello que se ha mantenido al margen del discurso de la razón: un infatigable deseo de iluminar lo que ha sido abandonado en el desierto de la incertidumbre. Recordemos aquí el estudio de Guillermo Carnero que lleva por título *La cara oscura del siglo de las luces*⁵⁷¹, en el que el poeta se propone iluminar todo lo que el canon ilustrado parecía haber condenado al mundo de las sombras. Pero leamos antes a Estudillo:

Las luces de la certeza se apagan dejando paso a las sombras de la incertidumbre, pero éstas no determinan una ceguera del entendimiento, sino que engendran contrastes capaces de subrayar presencias antes ignoradas o dejadas de lado. Como sugiere Francisco Jarauta, *en la medida que el hombre contemporáneo abdica de ciertas ilusiones epistemológicas y recorre la línea de sombra del escepticismo se ve obligado a derivar una parte importante de su experiencia hacia esa nueva forma de representación tan próxima de las formas barrocas.*⁵⁷²

Esa nueva mirada artística a la que alude Martín-Estudillo es la *nueva representación* esencialmente iluminadora de lo desconocido y, por lo tanto, la *ceguera del entendimiento* no significa una negación sino más bien un acto de afirmación ante lo que escapa de la mirada positivista –por muy titubeante que sea–.

Juan José Lanz, en *La llama en el laberinto* (título con que el autor subraya la esencial incertidumbre que caracteriza la mirada posmoderna y metaforiza la conciencia de lo incierto mediante la misma imagen de la luz escrutadora), alude al renacimiento de la tradición en las voces de los poetas novísimos. Una revalorización culturalista de la tradición que se erige como forma abstracta en busca de contenido:

⁵⁷¹ Carnero, *La cara oscura*. Op. cit.

⁵⁷² Martín-Estudillo. Op. cit., p. 34. Cita a Francisco Jarauta en “La experiencia barroca” (Francisco Jarauta y Christine Buci-Glucksmann, *Barroco y neobarroco*. Cuadernos del Círculo, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Madrid, 1993. Pág. 70).

Para 1970 se empezaban a detectar los primeros síntomas de un cambio en la perspectiva generacional, un cambio que comenzaba a sustituir la idea de *ruptura*, dominante en años anteriores, por una búsqueda de la tradición entendida como elemento de singularización –en pro de la voz de cada poeta- y como elemento de innovación.⁵⁷³

El propio Guillermo Carnero, a propósito de la poética culturalista, sintetiza en tres puntos cuáles son los rasgos esenciales de lo que encubre ese marbete demasiado cómodo quizás y al que tantas veces recurrimos los filólogos. Según Carnero, “culturalismo” supone, en primer lugar, la posesión pública y pacífica de la cultura, dando por supuesta la equivalencia entre la experiencia de la vida y la del arte. En segundo término, supone el destierro de cualquier finalidad extraliteraria y prejuicio estético que limite el acto creativo y, por último, señala el abandono de cualquier lirismo amanerado de herencia romántica. Para Carnero, el legítimo precursor de esta sensibilidad poética, de la que se siente partícipe como crítico y como poeta, en el ámbito de la literatura castellana es Luis Cernuda. Y en este punto llegan estas palabras esclarecedoras sobre el poema:

Un poema auténtico surge en su integridad en intuitiva colaboración con los diversos saberes que el poeta posee: la máquina pasa de no existir a revelarse íntegra y en funcionamiento. La crítica puede desmontarla y a catalogar piezas y funciones, pero fracasa si su destinatario no logra percibirla, en una décima de segundo, armada y en movimiento.⁵⁷⁴

Carnero concibe el poema, la literatura, el arte, como un artificio en movimiento y subraya su valor como acto. El poema constituye un mecanismo que requiere de la interpretación, del ejercicio coherente de la lectura en íntima colaboración con el saber y el conocimiento: el poema que va a ser experimentado es una forma en busca de su contenido. De este modo, la inmovilidad, el equilibrio, son signos de muerte y, su reverso, la búsqueda insatisfecha de sentido, es lo que da sentido a la escritura.

⁵⁷³ Lanz, *La llama en el laberinto*. Op. cit., p. 58.

⁵⁷⁴ Guillermo Carnero, “Culturalismo y poesía “novísima”. Un poema de Pedro Gimferrer: “Cascabeles”, de *Arde el mar* (1966)” en Ciplijauskaité. Op. cit., p. 23.

Domingo Ródenas, en el volumen de historia de la literatura española, hace referencia a ese camino hacia la certidumbre como un si de un camino hacia la muerte se tratara, remitiéndose precisamente a la obra de Guillermo Carnero:

En muchas reseñas que se le dedicaron (algunas de correligionarios como Ana María Moix o Vicente Molina Foix) se destacó el carácter culto, esteticista y decadente de esa poesía, su definitiva ruptura con el realismo y la poesía social, la unión muy *fin de siècle* de la suntuosidad y de la muerte, el preciso trabajo del lenguaje. En efecto, el libro componía un lujoso sendero, flanqueado de alusiones musicales y pictóricas, hacia la muerte, iniciado en ‘Ávila’ (*un cuerpo demasiado hermoso para haber vivido / muerto en la piedra*) y sólo coronado en la versión definitiva de 1979 (incluida en la compilación *Ensayo para una teoría de la visión*, a la que volveremos) con el conclusivo ‘El embarco para Cytrea’, inspirado en un cuadro de Watteau en el que el pintor parece despedirse de la isla de Venus⁵⁷⁵

La belleza y la muerte, siempre de la mano en la poesía de Guillermo Carnero. Ese camino emprendido incansablemente por el yo poético, como muy bien caracteriza Ródenas, es un viaje suntuoso y decadente que solo puede conducir a la certidumbre retadora de la muerte, un camino que el yo poético recorre lento y satisfecho sin dejarse engañar nunca por los tules y los dorados a los que se abandona: la belleza es siempre demasiado hermosa como para haberla vivido⁵⁷⁶.

Como venimos diciendo, el camino que emprende el poeta también es el camino que emprende el filósofo, ambos embarcados en la misma empresa de búsqueda. Ambos, al acecho sin ceñirse a las reglas -o sin abandonarse a ellas- sino al contrario: fundándolas. Subrayemos sin embargo aquí algo que hemos planteado anteriormente a propósito de ciertas consignas relativistas -derivadas todas ellas de una comprensión ingenua de lo que plantea el posestructuralismo-: el lenguaje es pensamiento y el pensamiento nace y crece necesariamente de y desde un acto de fe que se efectúa con resignación pero que puede proyectarse hacia el infinito en la medida en que se es consciente de la provisionalidad de

⁵⁷⁵ Ródenas. Op cit., p. 586. Atribuyo estas palabras a Domingo Ródenas a instancias de Jordi Gracia según lo que se ha explicado anteriormente.

⁵⁷⁶ Me remito a los versos de “Ávila” al que se refiere también Ródenas en el texto citado y que se han comentado aquí.

su centro. Este centro -una premisa ínfima y genuina- está sujeta del mismo modo al movimiento en que deriva el mismo ejercicio del pensamiento. El filósofo -o el artista, da lo mismo- se convierte en fundador o en creador en la medida en que es conocedor de las reglas (o de todo lo pretérito que esté a su alcance) y en que las cuestiona con la honradez o la coherencia con que ejerce la razón. Así, zarpando desde una certidumbre siempre provisoria, logra encadenar sus ideas -fundarlas o refundarlas- dirigiéndose hacia un horizonte escéptico que nada tiene de redentor, sino que es simplemente una dirección hacia lo nunca transitado.

En este sentido, Jordi Gracia nos remite muy elocuentemente, en su artículo dedicado a Fernando Savater, a ese controvertido camino escéptico que más que certidumbres hila incertidumbres -dada su provisoriedad afín a la espiral-. Gracia, tras referirse a ese *placer de vivir como fin moral* que caracteriza la empresa filosófica de Savater (vinculado a Borges), reflexiona:

El método infalible [el del filósofo] fue entonces, mucho más que ahora, escribir a la contra, pensar en pugna con otros, y saberse menos defendiendo algo que desengañando a alguien de algo. La certidumbre será así el estado transitorio que se conquista tras un equívoco desmontado, para ir rebajando la candidez de los ilusos, aunque sea sólo para volver a enfrentarse a un nuevo equívoco porque no hay epifanía alguna salvadora ni redentora de una sola vez.⁵⁷⁷

De un modo análogo, Guillermo Carnero certifica poéticamente ese fracaso -paradójico- una y otra vez. En “Música para fuegos de artificio” ilustrando esa actitud que convierte el poema en una forma escéptica de interpelar la realidad honda de las cosas pero que se sabe, sin embargo, fracasada de antemano:

La emoción de enunciar un orden justo
cedía realidad al sonido y al tacto,
y quedaba en los labios la certeza
de conocer en el sabor y el nombre.

⁵⁷⁷ Jordi Gracia en “Fernando Savater, o el juicio jubiloso” en Bou y Pittarello. Op. cit., p. 231.

Pero la certidumbre de una mirada limpia
es un ingenuidad no perdurable,
y el viento arrastra en ráfagas de crespones y agujas
el vicio de creer envuelto en polvo. (*Dibujo*, 295)

El fracaso constituye la cúspide del éxito: el poeta seguirá indagando sin interrupción. El Carnero crítico encuentra la vibración de ese mismo afán de búsqueda, como la esencia de la vida y del conocimiento, resonando en un conocido verso de Vicente Aleixandre del poemario “Los Amantes viejos” en *Diálogos del conocimiento*⁵⁷⁸:

Conocer es amar. Saber, morir⁵⁷⁹

Veamos otro texto ejemplar en este mismo sentido. En “Las oréades por Bourguereau” de *Verano inglés*, Carnero poetiza de nuevo la esencial inestabilidad del conocimiento verdadero. Añadamos aquí que tan solo el hedonismo resultará como antídoto ante la frustración en que muere todo pensamiento y que esta idea será central en los poemarios posteriores a *Divisibilidad indefinida*, como trataremos minuciosamente más adelante. Contentémonos ahora con la lectura de estos pocos versos en que el yo poético es consciente de que de lo único bello que siente poseer es el cuerpo de su amada:

Los libros, el sextante y el compás sobre el mapa,
los astrolabios de latón lustroso,
no son más que trofeos de la muerte:
ella es la ruta del conocimiento,

diálogo en ardor de inteligencia
que pierde sus aristas de delirio metálico
y recibe la idea en la voz de la carne,

⁵⁷⁸ Vicente Aleixandre. *Diálogos del conocimiento*. Madrid. Cátedra, 1974.

⁵⁷⁹ El verso de Vicente Aleixandre procede del poema “Los amantes viejos”, de *Diálogos para el conocimiento*. Este verso remite a una preocupación propia de Guillermo Carnero, quien dedicó un estudio a la distinción semántica sobre los verbos *saber* y *conocer* en la obra última de Aleixandre (Guillermo Carnero, “Conocer y saber en *Poemas de la consumación* y *Diálogos del conocimiento* de Vicente Aleixandre” en *Las armas abisinias*. Op cit., pp. 228-236).

leída en el reposo de un encendido espejo

extático en el giro de los pies diminutos,
el ondular aéreo de las manos de niña,
el milagro de sangre y curvatura,
ecuación transparente del don de la belleza (*Verano*, 37)

Me parece interesante concluir este apartado relativo a la materialización de la incertidumbre en la obra de Carnero citando un texto de C. Christie sobre la naturaleza problemática de la representación que, siguiendo la línea posmoderna de Wellmer siguiendo a Wittgenstein, se resuelve como acción verbal:

To say that the word cannot speak transparently of the world, or that the world cannot be known through the word, appears to be at odds with any claim that the world and the word, or fact and fiction, the real and the unreal, cannot be clearly divided. But it is *because* they cannot be definitively divided that there can be no conscious or linguistic unity, no meeting of subject and object, no coincidence of spirit and matter. In order to believe that the truth has been told, or that a part of reality is known, this reality must be perceived as having been previously unknown or false. Truth is only true because it can be seen not to be untrue, unity is only unity as opposed to a previous division. In other words, a perfect match or identity can only be recognized when the original –the experience, the world, the object- is already known. In order to recognize the experience in the word as identical to the original experience it must be possible not only to be able to recognize other words as false in relation to the original experience, but also to be able to recognize the original experience as false in relation to the other words –when the *false* words are spoken, or written, the difference between them and the experience must be recognizable for them to be recognized as false. [...] The only explanation possible for recognizing words as fitting the experience is that the experience itself was determined by language⁵⁸⁰

La desconfianza en el poder de la palabra se articula en las problemáticas relaciones entre sujeto y objeto, entre poesía y experiencia o entre ficción y verdad. De este modo, a una experiencia relatada solo puede oponérsele otro relato de esa misma experiencia. Y es

⁵⁸⁰ Christie. Op. cit., p. 10.

que su verdad no depende de la experiencia, del mundo, del yo poético, sino de la experiencia de otro discurso constituido únicamente por palabras.

El descrédito ideológico y la desmitificación del artista

Al investigar el desarrollo del historicismo hallé que el peligroso hábito de profetizar histórico, tan difundido entre nuestros rectores intelectuales, llena diversas funciones. Siempre resulta lisonjero pertenecer al círculo íntimo de los iniciados y poseer la insólita facultad de predecir el curso de la historia. Además, existe la tradición de que los guías intelectuales se hallan dotados de dichas facultades, y el no poseerlas puede conducir a perder el rango. Por otro lado, el peligro de ser desenmascarado como charlatán es muy reducido, puesto que siempre estarán en condiciones de argüir que es posible efectuar predicciones de menor alcance; y los límites entre éstas y los oráculos no son rígidos.⁵⁸¹

Karl R. Popper⁵⁸²

Hemos visto hasta aquí cómo la referencialidad del lenguaje pierde su legitimidad en las poéticas posmodernas. Si el lenguaje deja de ser portador de un sentido moral o político, queda en puesta en entredicho la finalidad de las poéticas sociales: la intervención en el mundo en función de principios morales y la voluntad de cambiar la sociedad en virtud de determinadas posturas ideológicas. Y es que las nuevas concepciones poéticas se

⁵⁸¹ Karl. R. Popper en *La sociedad abierta y sus enemigos*. Paidós, Barcelona, 2006. Pág. 18.

⁵⁸² Karl R. Popper (Viena, 1902- Londres, 1994), teórico de la ciencia y filósofo de origen vienés, suele inscribirse dentro del racionalismo crítico basado en el criterio de la *falsación*. En *La lógica de la investigación científica* (Tecnos, Madrid. 2008, 1962.) Popper explica ese concepto según el cual la ciencia no avanza confirmando sino, precisamente, descartando proposiciones. De un modo coherente, Popper considera que una proposición puede llamarse científica en la medida en que sea ésta refutable.

construyen, en primer lugar, sobre el descrédito de todo aquello que se fundamenta sobre pilares ideológicos y sobre la certidumbre de que puede que sea ilusa la ambición orgánica del saber y la de que, por lo tanto, las explicaciones ontológicas del mundo se han desvanecido. Esta nueva sensibilidad afecta a la figura del intelectual⁵⁸³ que, desde comienzos de siglo, se había erigido en maestro del sentir colectivo. Guillermo Carnero dedica un ensayo, antologizado en *Las armas abisinias* a la desconfianza en la figura del intelectual. En él, indica:

Si la función social del intelectual es específica, éste se halla frente al riesgo de dejar de serlo a fuerza de querer serlo. Es decir, que hay un posible vicio por exceso del intelectual, cuando se emplea en cumplir su función social olvidando que es, fundamentalmente, un escritor, y se convierte en un hombre político. Al intelectual le acecha otro vicio contrario, un vicio por defecto. Consiste en que, a fuerza de potenciar su naturaleza de escritor, cultivándola por derroteros minoritarios o peregrinos, se ocupe de cuestiones que socialmente no tienen eco, o se exprese en un lenguaje inaccesible a la mayoría. Deberá

⁵⁸³ El término “intelectual” nació cuando el novelista Emile Zola publicó el opúsculo *Yo acuso* (publicado en el diario *L'Aurore*, el 13 de enero de 1898) para defender al militar Alfred Dreyfus, acusado en consejo de guerra meramente por ser judío. Se inaugura así la tendencia de que ciertos escritores, profesores y demás gentes cultas defiendan causas políticas y sociales que puedan afectar a la sociedad. El término *intelectual*, desde entonces, se ha ido difuminando y perdiendo. Fernando Savater desmitifica el término en su *Diccionario filosófico* (Planeta, Barcelona, 1995), lugar en el que para definir “intelectual” se remite no sólo a Voltaire, que considera como *intelectual antiestúpido por excelencia*, sino también a la palabra “estupidez”. Y es que cuando el lector acude a esta última entrada, encuentra una explicación crítica sobre la labor de los intelectuales en la que destaca un sentido elogio a Albert Camus quien, ante la pregunta de qué hizo para oponerse a *los terribles males del mundo*, contestó: *para empezar, no agravarlos*. No puedo evitar anotar aquí algunas de las ideas al respecto que Jordi Gracia expone en su “panfleto” *El intelectual melancólico*. A la problemática acerca del qué ha de esperarse de esa figura pública (si es que hay algo que haya de exigírsele) se le añade la incapacidad de algunos de ellos de aceptar con serenidad su jubilación (si es que haya que jubilarse del oficio de intelectual) sin arremeter contra todo lo que venga del presente, ese presente al que el intelectual melancólico cree no pertenecer. ¿Es que acaso el presente ha de pertenecerle a él? “Casi siempre el melancólico de hoy fue el progresista ilustrado y burgués de la Europa del sesentay ocho. Fue un joven iconoclasta y hoy es un adulto resentido por el fracaso de su utopía menor pero sobre todo porque el cambio social ha tomado una dirección para la que no tiene mapa ni brújula.” (Jordi Gracia, *El intelectual melancólico*. Anagrama, Barcelona, 2011. Pág.35). Además, el melancólico, dice Gracia, “parece creer que hoy la mala preparación, la indolencia crítica, la pasividad intelectual o la mera inercia cultural son superiores a etapas anteriores, cuando de hecho semejante visión es manifiestamente sectaria, parcial y poco atenta a la diversidad de cosas que entrega el presente y cuya evaluación requiere sobredosis de paciente ponderación. Pero el prestigio de la melancolía sigue siendo incombustible frente a la ecuanimidad analítica y la generosidad intelectual” (Ibid. 44-45).

haber, entre ambos vicios, una actitud intermedia correcta, entre el elitismo y el olvido de la exigencia creativa. En ella habrá de residir el verdadero papel del intelectual.⁵⁸⁴

La desconfianza que la figura del intelectual despierta en Carnero es evidente (el intelectual, dice, *se halla a riesgo de dejar de serlo a fuerza de querer serlo*). Sin embargo, sitúa muy acertadamente a esta figura entre dos extremos que desnaturalizan y condicionan su verdadera función social: el hombre escritor y el hombre político. El exceso y el defecto degradan entonces, como muy bien explica Carnero, su categoría como intelectual. Dejando a un lado la imagen del intelectual como supuesto agitador del sentir colectivo, esta figura alienta otra problemática mucho más profunda, ante la que Guillermo Carnero será mucho más rotundo en su crítica: la falsa idea de que la poesía puede ser una herramienta de transmisión ideológica.

El premio Nobel de 1990, Octavio Paz, quien junto con Oliviero Girondo, José Lezama Lima y el modernista Rubén Darío, fue uno de los autores hispanoamericanos más admirados por la generación *novísima*, con fecha del 11 de junio de 1977, le escribe a Pere Gimferrer una extensa carta en la que le habla de forma muy dura sobre el problema ideológico⁵⁸⁵. Tras haberse detenido a comentar cuestiones relativas a la inminente publicación de sus obras completas y a considerar el posible título de dicho volumen en Seix Barral⁵⁸⁶, Paz manifiesta que, a su entender, “los españoles viven en una suerte de delirio. Lo conozco y conozco sus poderes”, manifiesta. “Es un estado contagioso, inspira los actos y las ideas más generosas pero, más frecuentemente, mueve a los fanáticos, a los criminales y a los tiranos. Es la ilusión política, la droga del siglo XX” concluye Paz. Es una lección inmortal de la historia el que son las ideas más nobles las que han originado la barbarie más aterradora. Las mayores atrocidades de la historia se han cometido en nombre de idílicas quimeras que, traicionando la razón y su legítimo poder contingente, nacen de un equívoco esencial: el que constituye la confusión existente entre la naturaleza del mundo y los dictados de una visión particular de cómo han de ser las cosas en el mundo: el alarmante destierro de la descripción en favor de la prescripción. Paz arremete, en su carta,

⁵⁸⁴ Carnero, *Las armas abisinias*. Op. cit., pp. 16-17.

⁵⁸⁵ Octavio Paz, *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer 1966-1997*. Seix Barral, Barcelona, 1999. Pág. 151-155.

⁵⁸⁶ Octavio Paz le propone con autoirónica condescendencia a Gimferrer, como título alternativo a *Obra poética 1935-1975*, el de *Legajo*.

contra los intelectuales: “el único remedio contra su embriaguez homicida [la del poder] es la lucidez, la crítica –pero en España, como en el resto de Occidente y en la América Latina, aquellos que por profesión y vocación deberían asumir la lucidez y la crítica, los intelectuales, han dimitido- y se han convertido en los teólogos y los sacristanes de los cultos oscuros”.

La voz crítica de Paz, frente a la figura descontrolada de los intelectuales, que iguala ideología y religión, encuentra eco en otros pensadores e historiadores coetáneos de prestigio. El politólogo de origen judío Isaiah Berlin, en uno de sus ensayos más conocidos, se refiere con contundencia a ese culto ideológico:

En una ocasión alguien comentó que, en los viejos tiempos, los hombres y las mujeres eran ofrecidos como sacrificio a una gran variedad de dioses. Esto ha sido sustituido, en la era moderna, por unos nuevos ídolos: los *-ismos*. En condiciones normales, causar dolor, matar o torturar son justamente condenados, pero si estas cosas se hacen no por el bien personal, sino en defensa de un *ismo* –socialismo, nacionalismo, fascismo, comunismo, fanatismo religioso o por el progreso o por el cumplimiento de las leyes de la historia-, entonces están justificadas.⁵⁸⁷

Berlin apela a la controvertida cuestión de si las ideas como fin político justifican los medios empleados para hacerlas realidad en este mundo. Se está refiriendo a cómo las utopías, con su halo de filantropía y llevadas a sus últimas consecuencias, han aplastado la civilización allá donde se han aplicado.

Karl Popper también se manifiesta a propósito de la misma cuestión. De orígenes también judíos y manifiestamente agnóstico, Popper rechazó el nacionalismo (fuese del signo que fuese), con lo que nunca comulgó con el sionismo y consideró un severo error la creación del Estado de Israel. En *La sociedad abierta y sus enemigos*, se muestra crítico con esa suerte de providencialismo ideológico, que le sirve para desarmar, una vez más, el pensamiento historicista (al que tan duramente critica en todas sus obras y que en *La miseria del historicismo* (...) define como “una aproximación a las ciencias sociales que asume que la predicción histórica es su objetivo principal, y que asume que su objetivo es

⁵⁸⁷ Isaiah Berlin, *El poder de las ideas*. Espasa Calpe, Madrid, 2000. Pág. 41.

alcanzable mediante el descubrimiento de los *ritmos*, o los *patrones*, las *leyes* o las *tendencias* que subyacen a la evolución de la historia”⁵⁸⁸).

En palabras de Popper, el historicismo se manifiesta “en una de sus formas más simples y antiguas, a saber, la doctrina del pueblo elegido. Se intenta con ella tornar comprensible la historia mediante una interpretación teísta, es decir, mediante el reconocimiento de Dios como autor de la comedia representada sobre el Escenario Histórico. La teoría del pueblo elegido supone, en particular, que Dios ha escogido a un pueblo para que se desempeñe como instrumento directo de Su voluntad, y también que este pueblo habrá de heredar la tierra”⁵⁸⁹. De esta idea del pueblo elegido, derivan la de la *clase elegida* que dará lugar al marxismo y la de la *raza elegida* que dará lugar al nazismo, según explica Popper en ese mismo volumen.

En el capítulo titulado “Esteticismo, perfeccionismo y utopismo”, Popper distingue entre *ingeniería utópica* e *ingeniería parcial o gradual* para deshacer el equívoco en el que se basan los programas ideológicos, sean del signo que sean: es imposible cambiar el curso de la historia a gran escala sin aceptar que el fin último justifica los medios (entre los que evidentemente se encuentra la violencia extrema). Popper se manifiesta crítico con la viabilidad de la construcción de un Estado Ideal por muchas razones. Una de las principales es que “sirviéndose para ello de un plano de la sociedad total, exige, por su carácter, el gobierno fuerte y centralizado de un corto número de personas, capaz, en consecuencia, de conducir fácilmente a la dictadura”⁵⁹⁰. Más adelante, pone de manifiesto la dificultad de realizar ese plan total dado que el curso mismo de la historia establece que las circunstancias sean en esencia cambiantes (incluso los mismos *ingenieros utópicos* pueden cambiar sus pareceres), así que, resuelve Popper: “El método de establecer, primero una meta política última y de comenzar luego a avanzar hacia ella, es fútil si admitimos que este objetivo puede alterarse considerablemente durante el proceso de su materialización. Así que en cualquier momento puede resultar que los pasos dados en su dirección, nos alejen de la consecución de un objetivo nuevo”⁵⁹¹.

⁵⁸⁸ Karl. R. Popper, *La miseria del historicismo*. Taurus ediciones, Madrid, 1961, pág 17.

⁵⁸⁹ .Popper en *La sociedad abierta*. Op cit., p. 24.

⁵⁹⁰ Ibid., p. 175.

⁵⁹¹ Ibid., p. 176.

Si volvemos sobre la carta de Octavio Paz, repararemos en cómo señala del mismo modo el isomorfismo que conforman religión e ideología. Paz apela a “la conexión de filialidad [que existe] entre el monoteísmo judeo-cristiano y el ateísmo marxista. Es la raíz de la intolerancia de ambas religiones. En general, todos los monoteísmos [...] son intolerantes y lo son también sus negaciones complementarias, los ateísmos modernos”⁵⁹². Paz da a entender que la afirmación de un culto es tan obtusa como su misma negación, argumento arraigado en una concepción epistemológica según la cual la naturaleza de lo verdadero pende de la naturaleza de lo falso y viceversa; la noción de belleza está apegada a la de la ausencia o la humanidad depende de la idea de la inhumanidad... y así, sucesivamente en una espiral sin fin de parejas dicotómicas. Pero prosigue Paz:

Otro parentesco entre comunismo y cristianismo (especialmente la vertiente romana de este último) es la confusión entre Estado e Ideología, originada en Constantino, y la alianza entre Ortodoxia y Burocracia (la Iglesia y el Partido). San Ignacio y Lenin pertenecen a la misma familia espiritual. No en balde Donne hizo de San Ignacio de Loyola el capitán general del Infierno⁵⁹³

Los vínculos que el texto establece entre dicha problemática y la historia son contundentes. Y, con ellos, Paz recela de la adopción de posturas ideológicas o religiosas radicales partiendo de esa controvertida identificación entre Estado e Ideología que es el objeto central de su pensamiento crítico. Así, tal y como en tiempos de Constantino, tras el Edicto de Milán de 313, se institucionalizó el cristianismo como religión del Imperio Romano, se instituye también en la antigua U.R.S.S. la *religión* comunista con el acceso al poder de Lenin. Paz se remite también a San Ignacio de Loyola que impulsó la Contrarreforma, siendo así determinante en la escisión del Cristianismo entre Católicos y Protestantes, por medio de una propaganda del miedo, con el fin de uniformizar la sociedad, de un modo análogo al que ejerció el leninismo. Por ello pertenecen, dice, a *la misma familia espiritual*. Paz apela entonces a John Donne⁵⁹⁴ quien compuso una despiadada sátira

⁵⁹² Paz, *Memorias y palabras*. Op. cit., pp. 154-155.

⁵⁹³ *Ibid.*, pp. 154-155.

⁵⁹⁴ John Donne (1572- 1631) fue un poeta metafísico inglés de los poetas metafísicos durante el reinado de Isabel I. Fue sacerdote anglicano y su obra poética abarca al mismo tiempo asuntos de gran intensidad emocional –sobre todo en su primera época en que se fue alejando del magisterio de Petrarca- y los poemas

sobre los jesuitas en la que San Ignacio de Loyola, su fundador, presenta su candidatura para lugarteniente del Diablo⁵⁹⁵. Prosigamos examinando la carta de Paz a Gimferrer en donde arremete contra la *doctrina* del materialismo histórico cuya paternidad atribuye entre otros a Hegel:

Los franceses empiezan a descubrir –aunque no lo citan- a Popper (*The open Society and its Enemies*: Platón, Hegel, Marx y sus descendientes). Pero Popper, a diferencia de los jóvenes *filósofos* franceses, no atacó nunca a Kant ni al admirable siglo XVIII. En el fondo, Francia padece una intoxicación – a destiempo- de hegelianismo y por eso sus intelectuales no pueden salir de un extravío sin caer en otro. Cuando niegan a Hegel, lo afirman. Para cortar por lo sano deberían usar el cuchillo de la filosofía anglosajona. Pero es difícil manejar ese cuchillo y podrían herirse a sí mismos. Lo peor es la influencia que ejercen en España y en Hispanoamérica. Nos hace falta un Hume (porque pedir un Kant sería mucho pedir...)⁵⁹⁶.

Octavio Paz toma partido, siguiendo a Kant, por una postura conciliadora que permita la integración de un modo de aprehensión del mundo empirista y racionalista a un tiempo. Por ese motivo se reconoce admirador del siglo XVIII, como nuestro poeta Guillermo Carnero, quien tanto en su obra poética, como en su labor crítica literaria, muestra en todo momento una estima y un respeto absolutos por el Siglo de las Luces y lo que éste significó para la cultura humana.

Retomemos a Isaiah Berlin, a propósito del engaño del que tantas veces se ha servido *esa voz del pueblo* encarnada en el intelectual o en el ideólogo:

religiosos. Para Donne “poesía significa abstracción, adentramiento del ser en la cárcel herméticamente cerrada del espíritu. Poesía cerebral, que prescinde del cuerpo y de la carne para apresar el mundo. Podría comparársela con un juego de sobras chinescas: vívidamente alumbradas por el fuego espiritual, desfilan en la conciencia del poeta, no representaciones reales, sino duras siluetas, que son el alma de las cosas, su indestructible esencia. La realidad, vista a través de los ojos de Donne, [...], se desentraña en puro pensamiento, y la vemos convertida en un abrasado jardín de Ideas” (Molho en su prólogo a *Poetas metafísicos*. Op. cit., p. 43).

⁵⁹⁵ “El cónclave de Ignacio” fue un texto publicado por John Donne en 1611 que constituye una crítica feroz al Catolicismo y una ardua defensa del anglicanismo.

⁵⁹⁶ Paz, *Memorias y palabras*. Op. cit., p. 154-155.

No existe déspota en el mundo que no pueda utilizar este método de argumentación para la más vil de las opresiones, en nombre de un yo ideal que pretende complacer a través de sus propios medios, quizá brutales y *prima facie* moralmente odiosos (*prima facie* solo para el yo empírico inferior). El *ingeniero de almas humanas*, utilizando la frase de Stalin, lo sabe todo; hace lo que hace no solo por dar lo mejor de sí mismo a su nación, sino en nombre de la propia nación, en nombre de lo que la nación haría por sí misma si hubiese alcanzado ese nivel de comprensión histórica. Ésta es la gran perversión a la que se ha prestado la noción positiva de libertad: lo que pretende la tiranía, venga ésta de un líder marxista, de un rey, de un dictador fascista, de la jerarquía de una iglesia, clase o estado autoritarios, es *liberar* ese yo aprisionado y verdadero que hay en el interior de los hombres para que pueda alcanzar el nivel de aquellos que dan las órdenes.⁵⁹⁷

Jordi Gracia, en las páginas finales de su ensayo *Hijos de la razón*, reflexiona acerca de la naturaleza de ese héroe que tantas y tantas veces se ha vindicado como redentor. Gracia relativiza su poder, lo caracteriza irónicamente como un héroe dibujado por la retórica ideológica y dibuja al verdadero como alguien alejado de toda doctrina y, sin embargo, cercano como nadie a los valores humanos más primigenios:

No ha habido conformidad sumisa con la realidad pero ha desaparecido el instinto de subvertirla o condenarla, porque nadie ignora tampoco que la única manera de cambiar algo es respetar el orden de la razón ilustrada que antepone lo humano a lo histórico, el derecho del individuo al derecho del poder. Lo que hace fiable o viable algún cambio histórico es la transformación interior del hombre, su mentalidad, un proceso de civilización. Los héroes posibles o son solo pulpa de papel, o están manchados de ambigüedad. Se puede jugar al papel de héroe mítico e impoluto, pero habrá algo de impostura, algo de la doble verdad del solitario que es francotirador valioso, pero también vive protegido por una retaguardia material que hoy no está dispuesto a jugarse. Y el héroe o es perdedor y muerte, o no es héroe. [...] No ha combatido contra lo que escapa a sus posibilidades de control y verificación, y a cambio lo ha hecho contra lo moral y contingente con el talante de un héroe civil, rebajado, como un imposible héroe democrático, con su mirada individual, suya, condenada a ser solo como ella misma es: hija de la razón que administra y cuida sus propios límites. La ambivalencia de lo heroico –su admirable libertad transgresora y su reprochable

⁵⁹⁷ Berlin, *El poder de las ideas*. Op. cit., pp. 45-46.

altivez insolidaria- ha tendido a resolverse en democracia entendiendo su función *rebajada* al territorio de lo real y racional. No porque sea el de lo recibido pasivamente, por inercia, sino porque es ése el único territorio donde el hombre puede intervenir para modificarlo con su propia mano, su propio esfuerzo o su propia literatura.⁵⁹⁸

Centrémonos ahora en el ámbito de la escritura. En el siglo XX, se ha vinculado estrechamente al escritor con esa figura controvertida que conocemos con el nombre de *intelectual*. Por lo tanto, nos encontramos ante la necesidad (y la dificultad) de dilucidar qué tiene el poeta de intelectual y qué tiene de escritor. Guillermo Carnero elude cualquier tensión postiza y se desmarca de cualquier posición extrema desde una actitud crítica contundente:

Afirmar que sólo el realismo de brocha gorda tiene sentido en un proceso de cambio social es reaccionario tanto en lo político como en lo específicamente artístico. Cultura para todos al más alto nivel: la clase obrera ya conoce sus motivaciones y sus fines sin necesidad de que los intelectuales vayan a predicarle sermones oligofrénicos.

El arte panfletario, si se lo concibe como actitud excluyente y exclusiva, no es más que un síntoma de mala conciencia burguesa; pueril y deficitario, tiende más a expulsar ciertos demonios de la conciencia del artista que a cooperar efectivamente en lo que debe ser construido.⁵⁹⁹

Reparemos en la expresión que usa Carnero para referirse al arte destinado a las masas: *de brocha gorda*. De esta manera subraya que la nula preocupación estética en las poéticas sociales más ideológicas. El arte se ha desnaturalizado, ajeno a la pincelada sutil, minuciosa, a la escrupulosa composición de los elementos con que se construye la forma del verdadero arte. Pretender una simple transmisión de mensajes, implica la persecución de un sentido unívoco y la destrucción de cualquier ambición artística. Si examinamos la cita desde un punto de vista político o social, convendremos en que la consideración del arte panfletario como un modo de autolavado de conciencia vergonzoso de la burguesía biempensante es altamente provocativa y políticamente incorrecta; pero, en ella, Carnero

⁵⁹⁸ Jordi Gracia, *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*. Edhasa, Barcelona, 2001. Pág. 275-276.

⁵⁹⁹ Guillermo Carnero, "Por un arte no autoritario", *Camp de l'Arpa* 33 (junio de 1976), págs. 39-40 y en Carnero, *Poéticas y entrevistas*. Op. cit., pp. 28-29.

pone en evidencia que, independientemente de las buenas intenciones que puedan motivarla a veces, esa actitud resulta pretenciosa e ingenuamente irrespetuosa con esas clases obreras a las que pretende *salvar* esa *voz comprometida* que se encarna en el intelectual. Esa voz abstracta de nada sirve a los más desfavorecidos pues no *coopera* con sus problemas *reales*.

Carnero cita a Brecht –“lo democrático es convertir el pequeño círculo de entendidos en un gran círculo de entendidos”- para contraponer su idea a la suya: la democratización mal entendida de la cultura es discriminatoria porque la igualdad de oportunidades, que ha de garantizar la democracia, no significa *ipso facto* que sea aprovechada por la totalidad de los ciudadanos del mismo modo. Entendemos, pues, que está en juego la debida comprensión de lo que es en esencia un sistema democrático, una forma que mide cuantitativamente las transacciones y las relaciones que se establecen en el seno de una sociedad tan compleja como inabarcable. La democracia no pretende establecer la cualidad de lo que mide ni debe determinar valores morales o de tipo ideológico. Lo que es en esencia de naturaleza individual y subjetiva (y con ello no me refiero, por supuesto, a la tópica expresión de que “todo es cuestión de gustos”) no le es propio al poder político y no se regula por medio de las mismas reglas. Por esa razón, es un error medir el arte según la cantidad de individuos que tienen acceso, y es discriminatorio, en el mal sentido de la palabra, no considerar el ejercicio de inteligibilidad que exige, jerarquiza y hace discutible su valía.

En otra reflexión de *Las armas abisinias*, Carnero destila su descontento con la literatura propagandística, con lo que tiene de simplista adecuar el arte a las pautas que marca una ideología y, más en concreto, a los dogmas del realismo socialista muy irónicamente *emanados de la ortodoxia comunista*:

Estos dogmas suponen en síntesis: que la lucha de clases ha de ser, en sus múltiples variedades, el tema obligado del arte; que la expresión artística ha de simplificarse todo lo necesario para que ese arte cumpla una función primordial de propaganda; y que los artistas han de someterse en su trabajo a las directrices y censura del Partido.⁶⁰⁰

⁶⁰⁰ Carnero, *Las armas abisinias*. Op. cit., p. 18.

En contraposición a ese uso convencional de los temas sociales, Carnero reivindica el individualismo como el único reducto en el que tiene sentido la existencia de un imperativo moral (e intelectual), único ámbito de conciencia donde se hace posible el cumplimiento de una auténtica labor social:

Expresando lo propiamente individual, intentando analizarlo, el poeta habrá cumplido sin proponérselo una función social, si los demás sienten esa expresión como respuesta a interrogantes suyos, conscientes o no.⁶⁰¹

En el mismo ensayo, Carnero cita un texto de Unamuno al que nos hemos referido en páginas anteriores a propósito de la poesía meditativa. Aquí, es relevante en cuanto a que subraya la necesidad de equilibrar pasión y pensamiento en relación ante la vivencia extrema en la que se deslegitiman los discursos ideológicos y ante la hipotética y tópica función social que se le presupone al escritor:

Piensa el sentimiento, siente el pensamiento;
que tus cantos tengan nidos en la tierra
y que cuando en vuelo a los cielos suban
tras las nubes no se pierdan.⁶⁰²

En su comentario, Carnero apela a que un buen escritor solo debe escribir cuando un impulso genuino lo anima y que en el arte verdaderamente comprometido “lo coyuntural está sentido *en eternidad*, cosa que hemos de aceptar como propia de quien se sentía autorizado a cambiar de opinión cuando se lo pedía el cuerpo, y dijo que, si bien tenía ideas, las ideas no lo tenían a él”⁶⁰³. La reflexión de Carnero es índice de un escepticismo que -lejos tanto de anular el concepto de verdad, convirtiéndolo en signo de una suerte de tiranía ideológica, como de validar cualquier relativismo absurdo- legitima el razonamiento y la provisionalidad con que la búsqueda de sentido se compromete consigo misma y con su razón de ser.

⁶⁰¹ Guillermo Carnero en Batlló (ed.), *Poetas españoles poscontemporáneos*. Barcelona, El Bardo, 1974, págs. 303-306 y en Carnero, *Poéticas y entrevistas*. Op. cit., p. 23.

⁶⁰² Miguel de Unamuno, “Credo poético” en *Poesías de 1907*, citado por Carnero en *Las armas abisinias*. Op. cit., p. 26.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 28.

Prosigamos viendo reflexiones acerca de asuntos más concretos. En “Situación de la poesía española en 1976”, conferencia pronunciada por Carnero en la Bienal de Venecia, he de destacar unas palabras del poeta crítico literario a propósito de las poéticas sociales y de la inclusión de Gabriel Celaya en la antología de Leopoldo de Luis que apareció en el año 1965⁶⁰⁴:

Creo que, si en Celaya no se da en ningún momento la posibilidad de un planteamiento crítico y materialista ni de la vida social ni tampoco del problema de la escritura, en algunos de los poetas que le acompañan en esa antología sí que está planteada esa problemática.⁶⁰⁵

En esa misma conferencia, Carnero presta atención también a José Ángel Valente, a José Agustín Goytisolo y a José Hierro, cuyas trayectorias le sirven para desmarcar su poesía de la obra de los *poetas bélicos que escriben con un fusil en la mano*⁶⁰⁶. En este mismo tenor, Carnero cita unas palabras de José Hierro:

La poesía social adolecía de un grave defecto: que nunca fue popular. [...] Se hizo una poesía conceptual, de brocha gorda, creyendo que el pueblo era incapaz de captar los matices más delicados. Se le subvaloró por desconocimiento. El poeta, en un acto de generosa renunciación, hablaba para débiles mentales.⁶⁰⁷

José Hierro se manifiesta en términos análogos a los empleados por Carnero en “Por un arte no autoritario” (también de 1976). Ambos comparten la idea de que en arte es esencial el poder connotativo de las palabras y la consiguiente exigencia interpretativa.

⁶⁰⁴ Leopoldo de Luis, *Poesía social. Antología.*, Barcelona, Júcar, 1982. Existe una edición posterior ampliada de 1969 que es la siguiente: *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*. Biblioteca nueva, Madrid, 2000.

⁶⁰⁵ Guillermo Carnero, “Situación de la poesía española en 1976”, Conferencia en la Bienal de Venecia, 7 de octubre de 1976 y en Carnero, *Poéticas y entrevistas*. Op. cit., p. 33.

⁶⁰⁶ Guillermo Carnero, “Situación de la poesía española en 1976”, Conferencia en la Bienal de Venecia, 7 de octubre de 1976 y en Carnero, *Poéticas y entrevistas*. Op. cit., p. 32.

⁶⁰⁷ Ibid., p. 33. Carnero emparenta estas palabras con las siguientes de Lenin: “Los obreros leen y quieren leer todo lo que se escribe, y solamente algunos -¡compadezcámoslos!- intelectuales piensan que basta con hablar a los obreros de la vida de las fábricas, y dar vueltas a las cosas que saben ya hace muchísimo tiempo” (Ibid. Págs. 33-34).

Antes de adentrarnos en algunos de los textos poéticos de Guillermo Carnero que mejor reflejan esa actitud descreída ante las certidumbres de tipo ideológico, consideremos un instante la posición al respecto de uno de sus compañeros de generación. La hispanista Laura Silvestri estudia con mucho interés la obra de Félix de Azúa, al que ya nos hemos referido en capítulos anteriores a propósito de su esencial *escepticismo sobre las posibilidades que tiene la poesía de cambiar el mundo*⁶⁰⁸ según él mismo manifiesta en su “Poética” incluida en *Nueve novísimos*. En su artículo “Félix de Azúa o el estupor de la revelación” leemos a propósito del espejismo ideológico que tan claramente identifica en la España de la Transición:

En su aparente uniformidad, el socialismo ha sido una especie de ejército al que se han enganchado todos los antifranquistas. Y el error ha sido precisamente éste: el de combatir la ideología de la dictadura con otra ideología. De ahí que la Transición no haya provocado ningún cambio sustancial en el sistema.⁶⁰⁹

En su recopilación de artículos periodísticos *Salidas de tono*, Azúa reconoce que “en algún momento creímos poder cambiar el argumento de la obra, pero ahora [dice] ya sabemos que envejecer, morir, es el único argumento de la obra. Y no es mal argumento”⁶¹⁰. El Félix de Azúa novelista, en *Cambio de bandera*, construye un relato con el nacionalismo como telón de fondo, en el que leemos: “para el logos existe la lucha o el olvido de la causa de lucha. Así, dando todo por sentado, excluye la oposición y se hace universal o concensual”⁶¹¹. La novela se plantea como una larga carta de un hombre que cree ser un patriota en el País Vasco de 1937. Para averiguar hasta dónde alcanza su amor por la patria, se enfrentará a peligrosos estetas -uno de la guerra y el otro de la técnica- a un gudari extremista, a una novia navarra y a un abogado falangista. Pero por encima de todos estos enfrentamientos deberá de luchar contra sí mismo. En el marco de las reflexiones que este debate exige, escribe: “la guerra es perpetua [...] todo es guerra o preparación para la guerra porque no luchamos hombres contra hombres [...] sino ideas contra ideas”⁶¹².

⁶⁰⁸ Castellet, *Nueve novísimos*. Op. cit., p. 109.

⁶⁰⁹ Laura Silvestri, “Félix de Azúa o el estupor de la revelación”, Bou y Pittarello. Op. cit., p. 141.

⁶¹⁰ Félix de Azúa, *Salidas de tono. Cincuenta reflexiones de un ciudadano*. Anagrama, Barcelona, 1996. Pág. 9.

⁶¹¹ Laura Silvestri en “Félix de Azúa o el estupor de la revelación”, Bou y Pittarello. Op. cit., p. 141.

⁶¹² Félix de Azúa, *Cambio de bandera*. Anagrama, Barcelona, 1991. Pág. 147.

Abramos, sin embargo, un paréntesis con tal de relativizar esa tendencia formalista enfrentada a las poéticas sociales, mirando más allá del sesentay ocho. Lejos de simplificaciones, “clausurados el evasiónismo artístico y la presunta indiferencia ética que singularizaron a las poéticas novísimas, no resulta[rá] difícil detectar, a lo largo de los años ochenta y noventa, la creciente presencia y el renovado prestigio de una concepción de la escritura como posicionamiento moral ante la realidad,” pone de manifiesto Araceli Iravedra al estudiar la poesía posterior a la eclosión novísima. En su estudio acerca de las nuevas poéticas del compromiso, que aleja convenientemente de los corsés con que se definen la “poesía social”, la “poesía comprometida” o la “poesía política” concebidas en el ámbito mediosecular, Iravedra subraya el fenómeno de una *desustancialización política* acorde con el auge experimentalista y la voluntad formalista pero, sobre todo, con la cultura de la transición (y apela a Juan Carlos Rodríguez⁶¹³). Según nuestro propósito, hemos de subrayar que la hispanista aclara que “la renuncia a las utopías sociales, y el intento consiguiente de reconquista del ámbito privado, no se relacionan necesariamente con el conformismo ni con un desconocimiento de la realidad pública.” De un modo análogo y según indica también Iravedra, Juan José Lanz ha reflexionado en relación al quehacer poético “tras el fracaso de los sueños del mayo del 68”. Así, desterrado el pensamiento ideológico como lenguaje y la movilización colectiva como motivación poética, le otorga al quehacer poético un margen de libertad en el ámbito estricto de lo privado. “La renuncia a las utopías sociales se efectuaba entonces en nombre de la aspiración más modesta a la confirmación de las libertades individuales, a la salvaguarda de un rostro propio frente a las dinámicas de homologación”⁶¹⁴, en la conciencia [...] de que “sólo transformando el ámbito del comportamiento privado se lograr[ía] la transformación del sistema”⁶¹⁵, escribe Iravedra al respecto.

Pero regresemos a nuestro asunto y al tiempo de los novísimos. Tras nuestro repaso de las posturas artísticas de tipo ideológico, la problemática acaba desembocando, como

⁶¹³ Juan Carlos Rodríguez, *Dichos y escritos (sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*. Hiperión, Madrid, 1999. Pág. 265.

⁶¹⁴ Araceli Iravedra, *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (1980-2005)*. UNED, Madrid, 2010. Pág. 17.

⁶¹⁵ Juan José Lanz, “La generación del ochenta. Límites históricos y socio-culturales.” *La Página* 25-26, 1996. Pág. 28.

hemos visto, en el ámbito de la práctica poética, en la cuestión de si quien escribe poesía ha de abrigar un deber moral como paladín de posibles cambios sociales. Nos encontramos ante la controversia que interroga qué tiene un poeta de intelectual (en el sentido más tradicional) y qué tiene de escritor. Evidentemente, la resolución de esta problemática a la luz de la poética novísima, esteticista y culturalista por excelencia, y especialmente en Guillermo Carnero, tiende a desmentir (al menos programáticamente) la legitimidad de que un poeta, como tal (un malabarista de las palabras), pueda ser considerado, de algún modo siquiera aproximado, garante de una ideología, sea esta del signo que sea.

El sentir posmoderno se arraiga en el cuestionamiento del saber positivista (nada es ya venerable y todo es susceptible de una revisión sea o no demoledora) y en una concepción del arte como forma en busca perpetua de su sentido: desde esta perspectiva, comprendemos que la figura del artista, por mucho que pueda exhibir su erudición y su maestría a la hora de construir versos, es objeto de una clara desmitificación. Ya no *ilumina* la oscuridad en la que vive la mayoría, sino que la *signa*, la corrobora. En el poema “El estudio del artista” escribe Carnero:

una llama de vela mortecina
signa la oscuridad más que ilumina
y descubre el temor y la torpeza. (*Dibujo*, 303)

Grosso modo, la figura del artista se ha vinculado tradicionalmente con un talante elitista de herencia romántica, adoptando los rasgos esenciales del *genio* que nació, con sus vaivenes emocionales y sus contradicciones, para protagonizar los mayores dramas vitales de la literatura europea. El artista como individuo, entonces, ha sido elegido para ser guía espiritual de las muchedumbres, y a la vez, como representación de la extrema marginalidad (fruto de un arraigado sentimiento de incompreensión) encarnado en el prototipo de la *bohemia* o del poeta *solipsista*. Sin embargo, ambas presunciones parten del supuesto de que tanto el genio como el bohemio conocen una verdad que desconoce la mayoría. Así, mientras que el genio pretende hacer extensiva su verdad a la mayoría, el bohemio vive la angustia de la incompreensión presuponiendo la inexistencia de un interlocutor competente. A ambos casos, simplificando, se les atribuye la pertenencia a una

minoría *selecta* y elitista. Sin embargo, cuando el artista -o la idea que tenemos de él- se integra en lo que conocemos como *cultura de masas*, se apaga ese aura que ahora se presiente lastre y la nada se hace protagonista del drama inacabado que, por definición, constituye el sentido del arte en el siglo XX. Según lo dicho, el artista ya no es un genio tocado por la mano de un dios, sino que es solo dueño de *unas cuantas palabras*, nacidas más de su paciencia que de una inspiración sobrenatural:

y a la noche cerrada
unas cuantas palabras que prudente
conseguí, menos sabio que paciente,
traigo como remedio de la nada. (*Dibujo*, 297)

El artista no pretende ya más interferir en el curso de las cosas de manera premeditada. Esta decisión se relaciona con la debida comprensión del arte, que eminentemente es forma, y con un principio más respetuoso que el que supone la preocupación social: el de la libertad de pensamiento. El poeta no presume ya más de poseer una verdad inamovible –un apriorismo anterior- previa al objeto artístico.

Hace tiempo habito este lugar
y lo contemplo inmóvil, aquietado e incólume:
ya no tomo por pasos o murmullos o risas
los ecos del caer de las gotas de agua. (*Dibujo*, 311)

Este fragmento, que procede del poema “Divisibilidad indefinida”, expresa la actitud escéptica ante las posibilidades que el artista tiene de interferir en el devenir del universo. Que nadie lo entienda, en absoluto, como una actitud *conformista*: es consecuencia de una posición coherente con la propia apreciación del mundo como algo inaprehensible. La constatación de la complejidad de las cosas y el respeto por la alteridad se refleja en la mirada humilde del yo poético, una mirada según la que los movimientos -todos ellos ínfimos o caleidoscópicos poéticamente hablando- son gotas de agua que se superponen de un modo indescifrable. La imagen subraya ese sentimiento de impotencia abnegada pero maravillada a un tiempo ante la imposibilidad de pautar o delimitar su lento sucederse.

Reparemos, además, en que el ritmo con que eso sucede, no está condicionado por *pasos* voluntarios o por una iniciativa particular subjetiva (*risas*): *incólume*, el poeta, no cuenta con un principio en qué apoyarse, solo contempla los *ecos* que ya no son más que ecos de origen desconocido.

Así, la desmitificación del artista implica, lógicamente, la desmitificación del objeto artístico, que deviene algo concreto y temporal. Sin embargo, eso no significa que el artista no tome parte, de algún modo y por muy sutilmente que sea, de algo de mayor alcance que podemos denominar arte y que, por definición, puede cotejarse con la noción de verdad. Poeta y filósofo emprenden un mismo camino, entonces, y poesía y verdad se hermanan en cuanto que constituyen una forma de acecho a lo desconocido.

Asimismo, el reconocimiento particular de la belleza estética (el último fin de la poesía) exige la existencia de una noción de belleza que trascienda tiempo y espacio. Lo artístico emerge de la imposibilidad de aclarar la relación enigmática que se establece entre lo que existe en la memoria y el punto exacto señalado por coordenadas espaciotemporales que obviamos: adquiere por lo tanto una naturaleza intemporal que aparecerá representada en la obra de Guillermo Carnero reiteradamente a través de la presencia de notas musicales, de procedimientos sinestésicos o, simplemente, a través de evanescencias que se escapan de la lógica que imponen los sentidos. Lo que canta el poeta estará presente doblemente como *Arte* (inmortal), a la vez que estará condenado como *arte* (un objeto mortal) y, así, participará siempre de dos tiempos de distinta naturaleza. En su poema “Catedral de Ávila”, Guillermo Carnero ofrece otro ejemplo memorable de discurso que minimiza la trascendencia del hecho artístico y subraya la condición mortal del arte y del artista:

Como al umbral de la capilla oscura
una reja detiene la mirada
y la dispersa luego, confinada
en los fraudes que finge la negrura

confundiendo volumen y figura
de la estatua yacente allí olvidada,

cuando mi mano se detenga helada
un anaquel será mi sepultura.

Será delgada losa la cubierta
y el tejuelo epitafio más piadoso,
y menor la esperanza de otra vida,

y en el silencio la palabra muerta
gozará del olvido y el reposo,
en figura y volumen confundidas. (*Dibujo*, 308)

El yo poético reflexiona acerca de la trascendencia del hecho artístico estableciendo un paralelismo entre el arte escultórico, un encomio del difunto Don Juan en la capilla de la catedral (que reelabora el que encontrábamos en el poema “Ávila”), y la escritura. Se trata de un poema de signo pesimista que minimiza el hecho artístico al convertirlo en un objeto *generador de olvido*, según manifiesta Ignacio Javier López en sus pertinentes anotaciones. “Catedral de Ávila”, “Ávila” y “Convento de Santo Tomé” constituyen una tríada de poemas ubicados en el mismo espacio. Ignacio Javier López, en sus notas a la edición del libro de Carnero que manejamos, comenta el primero de ellos destacando su visión negativa del hecho poético:

Éste encierra una visión negativa de la labor poética pues formula el poema, y el libro que lo recoge, como actos generadores de olvido: del mismo modo que la tumba anónima encierra la experiencia de la vida, hoy olvidada en la capilla oscura, el poema encierra la experiencia del poeta y queda en el libro que servirá igualmente de tumba.⁶¹⁶

El crítico remarca en sus notas el hecho de que Carnero exhibe aquí un distanciamiento con respecto a otros poetas que se remiten a los futuros lectores como cifra de alguna forma permanencia, citando como ejemplo a Luis Cernuda y su texto “A un poeta futuro”. Sí, es cierto que el poema da por finiquitada la vida de los versos del poeta en esa potente imagen de libro olvidado convertido en tumba (subrayando una vez más la equiparación culturalista entre vida y arte), pero no debemos de leer este fragmento

⁶¹⁶ Ignacio Javier López en sus notas a Carnero, *Dibujo*. Op. cit., p. 308.

independientemente del resto⁶¹⁷. López se muestra, en mi opinión, excesivamente apocalíptico y hace una lectura en exceso sociológica de las circunstancias que explican la muerte de la poesía encerrada en el libro: “en un mundo en el que la literatura se va convirtiendo en un saber prescindible o en un valor no estimado, la labor poética carece de destino al ir dirigida a un público que ya no lee”⁶¹⁸. En su lectura, se apoya, además, en Maurice Blanchot, cuando responde a la pregunta *¿Qué es un libro que no se lee?* con que en tal caso, ese libro nunca fue escrito. Desde mi punto de vista, esta literaturización, tan propia de Blanchot, no debería de asimilarse en absoluto a una cuestión socioliteraria, sino vincularse más bien con la más genuina problemática hermenéutica⁶¹⁹. Examinemos ahora la lectura que de este mismo poema hace el crítico Trevor J. Dadson, en la línea de la relación entre el quehacer del poeta y la caducidad de su palabra:

La losa de la tumba es la cubierta del libro, mientras que el epitafio que se lee en la losa es el tejuelo del volumen, donde se suele poner el nombre del autor y el título del libro.

⁶¹⁷ Tengamos en cuenta el más que significativo epígrafe que antepone Guillermo Carnero a la edición de *Dibujo de la muerte. Obra Poética* de 1998 y que aparece también en la de 2010 tomado del ensayo de Edmund Burke *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*: “Solo pido una gracia: que ninguna parte de este discurso sea juzgada en sí misma e independientemente del resto” (Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. I, 19., 1757). Como señala Ignacio Javier López, ya aparecía en las respectivas ediciones anteriores de *Ensayo de una teoría de la visión* de 1979 y de 1983.

⁶¹⁸ Ignacio Javier López en sus notas a Carnero, *Dibujo*. Op. cit., p. 309.

⁶¹⁹ Christie (en Christie. Op. cit., pp. 252-256), analiza también este texto comparándolo con “Razón de amor” de *Divisibilidad Indefinida* cuyo primer cuarteto dice así: *Vuela por el silencio la ternura / al regazo del oro fatigado / que abriga un cuerpo de mármol desmayado / ausente en el disfraz de su blancura*. La hispanista parte de la referencia a las manifestaciones de Guillermo Carnero según las que, en “Nueve preguntas a Guillermo Carnero (en torno a Ensayo de una teoría de la visión)” que se publicó en 1979 (Nueva Estafeta 9-10 (agosto-septiembre de 1979) recopilado en Carnero, *Poéticas y entrevistas*. Op. cit., pp. 169-179), el poeta asimilaba sus poemas a su propio epitafio. Christie se refiere a las claves místicas que se hacen evidentes en el caso de “Razón de amor” debido al epígrafe de San Juan de la Cruz, y establece un paralelismo entre los términos *negrura* y *blancura* por un lado y *disfraz* y *fraude* por otro, que aparecen respectivamente en el último verso del primer cuarteto de ambos sonetos. En ambos casos se remite al hecho de que existe algo escondido bajo las apariencias. Y prosigue Christie: “The symbols of gold [se remite al oro que cobija la estatua yacente en el sepulcro al que se refiere] and marble are opposed, the one symbolising immortality of the spirit, the other an eternity of corporeal form, the one warmth and eternal presence, the other the coldness and the authority of death as absence of spirit.” Sin embargo, el oro que aparece en “Razón de amor”, dice, subraya la pérdida de la fe tanto en términos cristianos como en lo relativo a la palabra pues, siendo el carácter maleable de este mineral lo que permite asimilar la transcendencia espiritual en el sentido cristiano a la de la poesía para Carnero, *gold is wearing away to reveal the white marble beneath figures* lo que simboliza, dice, una *gradual loss of faith, both in God and in poetry*.

La palabra está, como el cuerpo inerte en la tumba, muerta, que únicamente va a gozar ahora de olvido y reposo, donde figura y volumen se confundirán para siempre.⁶²⁰

Dadson y López leen este texto de un modo parecido en relación a la transcendencia del poema para el yo poético que reflexiona en estos versos. Ambos críticos identifican la tumba con el libro y los restos mortales del príncipe Don Juan, con los poemas. Pero hay que subrayar el hecho de que esta equiparación supone que los versos sean como la carne. Creo que es algo que siempre habremos de tener presente en Carnero y que, por lo tanto, habremos de leer estos versos a la luz de la mirada culturalista que funciona en una doble dirección, por mucho que en este texto el yo poético plantee su obra como si de un ataúd de papel se tratase. Así, el culturalismo supone la consideración de la mortalidad de los objetos (tanto la de los artísticos, como la de los vitales propiamente), pero a un tiempo exige la consciencia de que de algún modo el pasado pervive en el presente y de que existe la posibilidad de revivir esa *geografía de dormidos cadáveres de níquel que se nos ha concedido* a pesar de que éstos estén a un tiempo sujetos a los designios de los *imborrables cuchillos de luna* que trazan la anatomía y los contornos de este mundo⁶²¹.

Por lo tanto, ese objeto artístico no sólo es un legado del pasado sino que debe de poder proyectarse de algún modo hacia el futuro, aunque ello haya de producirse a través de un cauce indeterminado y, en modo alguno, según dicten leyes de filiación materialista. No podemos entonces negar la existencia de esa atemporalidad en el seno de lo que el yo poético ve renacer ante la obra de arte ajena. Para darnos cuenta de ello, regresemos, al texto que abre el singularísimo poemario *Dibujo de la muerte*, “Ávila”, que ya hemos comentado de la mano de Juan José Lanz o de Jaime Giordano a propósito del esteticismo y de la crisis de la referencialidad poética. Y es que en sus versos la piedra parece que se despliegue suntuosa como si se tratara de una vegetación palpitante⁶²². Fascinado, el yo

⁶²⁰ Dadson, *Breve esplendor*. Op. cit., p. 74.

⁶²¹ Me remito de nuevo a unos versos procedentes del texto “Plaza de Italia” y que transcribo a continuación: “Es tan sólo una geografía de dormidos cadáveres de níquel lo que se nos ha concedido. / Una anatomía trazada por imborrables cuchillos de luna.” (*Dibujo*, 145).

⁶²² Trevor J. Dadson hace una interesante interpretación acerca de la equiparación que hemos comentado de la mano del arte escultórico y la escritura a propósito de este poema: “El cincel de Fancelli se describe como *buril de pluma*, epíteto extraño si no fuera porque el escultor hace con el mármol lo que el poeta hace con la página en blanco y las palabras sin trabajar de una lengua: es decir, empezar con un material en un estado primario y convertirlo en algo de belleza y significado. [...] para el poeta el mármol es la imagen perfecta de

poético percibe el *golpeteo de un caballo en los lisos espejos de la noche* aunque reconozca que es imposible reconstruir la muerte (o la perennidad) de ese pasado en la piedra e *ir ensamblando antiguos inciensos y sudarios, medallones*. Veamos las connotaciones que la piedra contrae con la piel y con la sangre en los siguientes versos, en donde el yo poético se dirige al presunto lector:

También tú has recibido la oscura herencia de un inmenso dominio inaccesible
que no tiene principio ni fin ni esperanza en el tiempo.
Pero hoy algo renace en las pequeñas flores de óxido de las órbitas vacías,
levanta por entre los hacinamientos de escorias ecos y presencias de pájaros,
transcurre con un ligero temblor de alas por los delgados caminos de la sangre, despierta
amortiguadas voces al fondo de los cuerpos, inicia
los ahogados latidos de los fríos corazones de hierro. (*Dibujo*, 98)

Subrayemos que esa *herencia* es, según el yo poético, algo *que no tiene ni principio ni fin ni esperanza en el tiempo*, con lo que podemos muy bien vincularlo con el devenir inmemorial del arte. Además, reparemos en que esos objetos que reviven despiertan *ecos, voces, presencias, latidos y temblores de alas*.

Citemos ahora, para equilibrar esa visión negativa de la trascendencia del arte a propósito del texto “Catedral de Ávila”, los versos tan mitigadamente esperanzadores de *Espejo de gran niebla* a propósito de cómo el yo poético entiende el significado literario. El sentido, esencia impredecible, permanece enquistado a la espera de que el lector explore perseverante las palabras del poema:

[...] se pierde
como espejo de agua entre las manos
esperando existir al ser leído
en la distancia inmóvil de algún sueño (*Espejo*, 17)

su arte”. Más adelante el crítico equipara las volutas arquitectónicas con la rúbrica en la escritura (Dadson, *Breve esplendor*. Op. cit., pp. 96-97). Sin embargo, a pesar de que el epíteto señalado por Dadson es indicador indudablemente de dicha lectura metaliteraria, yo me inclino por leer el texto más bien como un modo de convertir a la piedra en sinonimia de la piel y viceversa.

También es ilustrativo de esta idea, por ejemplo, cómo se manifiesta el yo poético en el poemario *Cuatro noches romanas*, en el que yo poético dialoga con la muerte cuatro noches sucesivas. Un ser agonizante que nunca ha encontrado respuesta a sus preguntas, pero que nunca ha desistido de enmascarar su dolor con la belleza de las palabras, le suplica a la muerte, en la primera noche, “Campo d’fiori”, que *esquilme de una sola vez / cualquier lugar cargado de recuerdos* (*Noches*, 19). La muerte manifiesta, entonces, que el mal del hombre no es la destrucción que ella prodiga; el motivo del sufrimiento es la propia consciencia humana, la memoria. La respuesta del poeta es que esa muerte absoluta es inexistente y que las cosas desaparecen disgregándose en el infinito:

-Pero tú le concedes
la victoria, porque tu destrucción
es incompleta. Tienes a tu antojo
un entramado denso de lugares,
rostros, colores, músicas,
todo un castillo trémulo de naipes
que sabes acosar con débil soplo
pero que no aniquilas. [...]
[...]. Condenas todo acorde
de belleza, de paz y de armonía,
robándole fragmentos
para que de por sí se desmorone. (*Noches*, 18)

En los versos de “Galería de retratos”, poema que también hemos comentado, el yo poético sugiere que el arte permanece siempre de un modo latente -dormido como los *cadáveres de níquel* de “Plaza de Italia”- esperando un renacer junto con la mirada del poeta que por supuesto es al mismo tiempo espectador, cuyo tiempo parece fundirse *como una sangre tibia entre dos aguas* en ese otro tiempo inmemorial:

Todos estos recuerdos que renacen
venid conmigo, siento vuestra mano

húmeda como niebla, recorramos
las estancias sin luz desguarnecidas.
Abandonadme suaves vuestros dedos
y oscureced mis labios y mis ojos
para que sólo dancen en la noche,
como una sangre tibia entre dos aguas,
vuestros pálidos labios casi fríos.
Rodeen vuestros brazos este cuerpo
en el que habéis dormido mientras era
el mañana un calor anticipado. (*Dibujo*, 135)

El desdoblamiento temporal es consciente y constante en la obra de Guillermo Carnero. De igual manera, creo, la expresión artística es legítima en la medida en que se convierte en una expresión estética atemporal que se presenta ante el espectador mediante una temporalidad ambigua y parpadeante capaz de exhibir simultánea o alternativamente sus dos rostros.

El tiempo es, por un lado, la realidad vital -finita y definitiva (la muerte es su fin)- y, por otro, la realidad mítica, construida por la Memoria y el Arte. Ambos tiempos, sin embargo, están vinculados estrechamente -la vida se sostiene sobre la muerte: *la inmortalidad es patrimonio firme de lo muerto*⁶²³-. Debido a esta interrelación (todo lo muerto pasa a formar parte de la vida mítica de la Memoria), podemos comprender las siguientes observaciones de Ángel Luis Prieto de Paula. En primer lugar, el crítico alude al proceso por el que la vida se desgaja del tiempo y se convierte en arte:

La conversión de la vida en eslabón de cultura es un ejercicio de culturalización, y al cabo de desvitalización de lo vivido, porque, paradójicamente, sólo la desvitalización garantiza en algún grado la pervivencia.⁶²⁴

⁶²³ Verso que procede del poema “Jardín inglés” (*Dibujo*, 180).

⁶²⁴ Prieto de Paula, *Musa del 68*. Op. cit., p. 217. La cita responde a la voluntad de Antonio Colinas de ubicar “un segmento vital” en “el *locus* clásico, que enlaza al hombre del presente con los momentos que se suponen intensos del pasado” cuando analiza el poema “Sepulcro en Tarquinia” que, aún desplegando un suntuoso *utillaje retórico* y remitiéndose a un motivo arqueológico a la manera novísima, esconde un núcleo lírico que remite al fin trágico de una historia amorosa, asunto poco afín a los poemas de Carnero. Sin embargo, la consciencia y la voluntad de transmutar lo vital y perecedero en algo que permanece de algún modo en la esfera atemporal del arte constituye, creo, un común denominador en ambos poetas. En nota a pie

Esta observación, que procede de una lectura del poeta Antonio Colinas, responde perfectamente al sentir culturalista del arte ya tan comentado. Sin embargo, esta consideración no se contradice con el hecho de que, en Carnero, pueda aparecer también la circularidad del tiempo asociada a la vida puesto que se hace y se deshace sin sentido y sin fin a los ojos del poeta. Prieto de Paula reflexiona en este otro sentido, por ejemplo, en relación al poema “El altísimo Juan Sforza compone unos loores a su dama mientras César Borgia marcha sobre Pésaro” (del que citaré unos versos más adelante) y a la vez, su observación se relaciona con “El movimiento continuo”. De esta manera, se refiere al tiempo del arte como al tiempo de lo inerte y lo contrapone a la circularidad de la vida:

Frente a lo inerte artístico, la vida es un *movimiento continuo*, un dinamismo estéril, que se encarna en el símbolo de la circularidad viciosa: noria circense, recorrido que vuelve incansable sobre sí. Este movimiento no niega la acción, sino el sentido de la misma: el vaivén de los hechos humanos hace y deshace para expresar de esta manera el sinsentido.⁶²⁵

Según Prieto de Paula, en este texto, la muerte se vincula con el arte dado que representa la inmovilidad (la de la forma poemática), pero al mismo tiempo la vida se vincula con un movimiento inútil -quizá más engañoso todavía-: el de lo que incansablemente vuelve a su punto de partida. En otros textos, la asociación se adecúa mayormente y, creo que, de un modo más significativo, a la anterior lectura culturalista. Podemos recordar aquí lo que hemos comentado a propósito del fin de la referencialidad leyendo el poema “Puisque réalisme il y a” (*Dibujo*, 135): el yo poético que protagoniza la segunda parte del texto, decíamos, conoce que *gravitan las palabras* en una suerte de viaje circular que es el tiempo del arte (en una *rotunda hipótesis*) y que no admite superposición sobre la recta de la vida. En este caso, lo esférico responde al tiempo del arte, tal y como ocurre la mayor parte de las veces en el imaginario de Guillermo Carnero. Sin embargo, la circularidad y la linealidad temporal les corresponden doblemente tanto al arte como a la

de página, Prieto de Paula inserta una digresión comparando el texto que le ocupa con la *Égloga III* de Garcilaso, muy significativamente. Al final de ella reflexiona de nuevo en relación al tiempo del arte: “Al redimirse el autor de su dolencia personalista, hace de ella materia de arte y cultura. La inmediatez personal desaparece, pues, para dar a la historia sustancia de perennidad.”

⁶²⁵ Prieto de Paula, *Musa del 68*. Op. cit., p. 67.

vida y, en definitiva, estemos hablando de una única e infinita espiral. Y es que, al fin y al cabo, no se trata de oponer la vida al arte puesto que nos encontramos, precisamente, ante una poética culturalista: el arte y la vida son tanto piedra como piel sin distinción. Así, la naturaleza del tiempo se constela en función del punto de vista del que prendamos nuestra mirada: tanto desde el punto de vista que se ubica en la realidad material y fugitiva como desde el que se figura en la realidad mítica de la memoria -que no tiene por qué ser solo discurso- que condiciona y hace que lo presente sea exacta y puntualmente lo que es.⁶²⁶

Ahondemos acerca de esa doble comprensión del tiempo que nos permitirá comprender que en Guillermo Carnero *las porcelanas en los pedestales / y tantísimas luces y brocados* / [sirven] *para crear una ilusión de vida* (Dibujo, 132), mientras que a la vez participan de un tiempo mítico que tiene que ver con ese sentido que escapa de las manos y del tiempo del poeta. La muerte y la belleza se abrazan constantemente a lo largo de toda su obra y la caducidad es tema central de su preocupación estética. Sin embargo, es imprescindible que analicemos de qué modo puede el arte sentirse como una forma de trascendencia sobre la base de que es poco lo que tiene la palabra poética -la que puede bautizarse como *pura*- que la comprometa con la inmediatez histórica⁶²⁷.

⁶²⁶ Quizás estamos hablando justamente de aquellos puntos de vista que habíamos señalado en las últimas páginas de nuestra pequeña y particular “genealogía de la incertidumbre” por los que tenía sentido decir que el yo poético de Antonio Machado, errante, deseaba y suspiraba por la Luna desde de la Tierra mientras que el de Jorge Guillén, extático, admiraba su belleza redonda desde la Luna.

⁶²⁷ Lo dicho es relativo. No podemos legitimar en nuestro contexto el compromiso como postulado poético pero, evidentemente, es indiscutible que el poeta no puede segregarse ni de su tiempo, ni de sí mismo. Cuando Araceli Iravedra nos presenta su estudio *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (1980-2005)* en el “Estudio preliminar”, que ya hemos mencionado, nos remite a unas elocuentes palabras de Miguel Ángel García a propósito de ese natural engranaje que ata al escritor a su tiempo: “nadie se encuentra descomprometido (aunque diga no creer en el compromiso) puesto que nadie escribe desde el vacío sino desde un lleno histórico radical, desde un inconsciente ideológico sobre sí mismo, el mundo y la escritura” (Miguel Ángel García (*Voces del Extremo: poesía y capitalismo*. Moguer: Fundación Juan Ramón Jiménez, 2008. Pág. 18) citado por Araceli Iravedra en *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (1980-2005)*. UNED, Madrid, 2010. Pág. 18). Si bien reconoce “que el relativismo y la condición escéptica condescendientes con el pensamiento posmoderno no favorecen los entusiasmos excesivos ni colaboran en la formulación de afirmaciones rotundas en torno a las posibilidades de la poesía como instrumento útil al cuerpo social” (Ibid., 18), Iravedra trata en su ensayo de “considerar un conjunto de soportes teóricos, sustentadores de otros tantos modelos poéticos, que reconocen abiertamente su naturaleza *política* o, cuando menos, aceptan su articulación radical con la sociedad y la historia y la difuminación de los contornos entre lo privado y lo público.”

En este sentido, podemos hablar precisamente de una desmitificación en consonancia con el destierro de las poéticas sociales que tan apegadas están a la mirada historicista. Sin embargo, paralelamente, la palabra se mitifica en un sentido mucho más humilde: la indeterminación -inherente en el ejercicio interpretativo, entonces- le otorga a la poesía un valor atemporal que la hace partícipe de algo de mayor alcance sea o no cognoscible. El ejercicio culturalista es complejo y, -asombrosamente- mientras convierte el objeto artístico en un artefacto caduco y condenado a las inclemencias del tiempo -un amarillo cadmio que oscurece en silencio en una tela o una voz que se pierde entre los espejos centelleantes de un palacio-, tiene también el don de hacer eternos cada uno de los instantes pretéritos, haciéndolos latir en cada piedra y en cada verso -engendrando así la vida nuevamente-, proyectándolos de ese modo hacia el infinito. Teniendo presente lo dicho, han de leerse los sobrecogedores versos finales de “El tiempo sumergido”, la segunda parte de *Espejo de gran niebla*:

En su serenidad no hay voz posible:
la sumieron consigo sus ahogados,
y la devolverán cuando retornen
ascendiendo hacia luces y palabras,
astillando el cristal de la memoria
en la restitución del daño escrito. (*Espejo*, 28-29)

No existe una frontera entre los elementos vitales y los artísticos, no obstante, examinemos su paradójica doble naturaleza temporal. En el caso de los objetos artísticos, la inmovilidad de la forma es un signo de muerte y caducidad: la materia poética es por el tiempo; en cambio, el sentido se proyecta hacia la eternidad, pues cualquier interpretación navega por definición a la deriva. En el caso de los objetos vitales, la inmovilidad del sentido es signo de muerte. Todo pensamiento enquistado en un principio fijo, incapaz de cuestionarse continuamente, es propenso a convertirse en una tiranía de la razón. En este sentido, las ideologías devienen el mayor de los enemigos del pensamiento. La movilidad de la materia y de las formas, en cambio, son signo efímero de vida, dado que los cuerpos se transmutan incansablemente en el círculo de la existencia, pero acaban siendo signo de la muerte, pues el *yo* sabe de su inminente desintegración.

En la poesía de Guillermo Carnero, se percibe continuamente la existencia de ese lazo secreto que ata el tiempo de la vida y el tiempo del arte, como ilustran magistralmente los versos de “Primer día de verano en Wragby Hall”, poema que nos remite a la casa del personaje Clifford Chatterley de la novela de D.H.Lawrence *El amante de Lady Chatterley*, según muy bien aclaran las notas de Ignacio Javier López.

A pesar de que en los primeros versos el poeta aluda a *alguna cacería o Arcadia, entretejida / de pájaros y frutos*, [que] *despierta en los tapices / y en las puertas forradas de terciopelo*, indicando, una vez más, lo innegable de que el arte renace cuando una mirada le otorga sentido (aparte de su filiación culturalista, evidentemente), el texto nos recuerda que pesa una condena a muerte sobre todas las cosas bellas, enunciadas en un estilo neoclásico y refinado -que sin embargo aparece estética y muy significativamente entre luces y sombras de signo barroco-. Sin embargo, *la tarde gotea como el limo sobre las barbas de un dios / en las fuentes que invaden los lotos de la noche* -el discurrir del tiempo es en todo momento ralentizado- mientras *los arlequines de mármol abandonan sus ojos al crepúsculo* y los hombres, con sus levitas y sus corbatas de Bond Street, *charlan en el salón [...] de orquídeas o de falos*⁶²⁸:

Nada debe perturbar el decurso
de las horas. Tan sólo, en silencio, que alguien
renueve los marchitos ramos, y así hasta la muerte
sólo será una gota más en los alabastros,
sólo una nueva brizna sobre las alamedas,
así no será trueno sobre los oleajes,
así los emparrados recibirán inertes
un año y otro año el estéril augurio de la vida (*Dibujo*, 121)

Trevor Dadson, además de relacionarlo con la obra de Francisco Brines, vincula este texto con los relojes blandos de Salvador Dalí -a mi entender, con gran acierto- para caracterizar el discurrir paradójico del tiempo en Carnero. El tiempo gotea o se derrama

⁶²⁸ Ignacio Javier López indica la procedencia de estos versos: el capítulo IV de *El amante de Lady Chatterley*.

parsimonioso sobre los objetos, efecto que, tal y como destaca el crítico, logra Carnero sirviéndose del encabalgamiento. Más adelante, Dadson señala que el texto se cierra con “una premonición de la muerte en esta casa en *eterna penumbra*”⁶²⁹. A mi entender, esa premonición que, efectivamente, está presente -*el estéril augurio de la vida*-, encierra en sí misma una validez paradójica al hilo de lo que veníamos diciendo. Esa mirada poética que recorre las estancias de la casa entre murmullos -melancólica y maravillada-, es, a la fuerza, vivificadora y escéptica al mismo tiempo. El poeta, coherente con su racionalidad, no puede dejar de ver en la vida el sello de la muerte, y en la caducidad el designio de la vida.

Reparemos también en que a lo largo del texto aparecen recurrentes gerundios - *resonando, ondulando, agitando*- como si Carnero subrayase la naturaleza intemporal de ese encuentro entre el poeta y el pasado que late en los objetos. Al final del poema, aparece la otra cara del tiempo: el tiempo de naturaleza mítica en el que se desvanece cada una de las muertes particulares de las que nacerán un sinfín de nuevas realidades que nunca conoceremos. En el seno de la muerte, pues, permanece, en un vivir mítico, la memoria de todos los muertos y los marchitos ramos. Fijémonos en cómo marca la inminencia de la muerte el yo poético, con la presencia reiterativa del adverbio *solo* - *sólo será una gota más en los alabastros, / sólo una nueva brizna sobre las alamedas. El augurio de la vida*, la vida lineal finita, es estéril en el seno de ese gran círculo en el que desembocan como *gota* o *brizna* -significante e insignificante a la vez- todos los *ramos marchitos* que ya son pasado.

Sin embargo, es precisamente debido a la existencia de esa posibilidad de salvación o de esa muerte fenomenológica que el yo poético encuentra consuelo y es capaz de maravillarse ante lo que deja sedimentado el tiempo, mientras riman los relojes. Las máscaras que provee el arte, bellas y seductoras, son índice de la caducidad y velan la verdadera identidad de lo que logrará pervivir hasta el fin de los tiempos y que, como sabemos, motiva la escritura poética: la existencia de un halo de eternidad atado al sentido y, al mismo tiempo, a la incertidumbre que subyace bajo las apariencias. Prosigamos

⁶²⁹ Dadson, *Breve esplendor*. Op. cit., pp. 57-58.

viendo otro texto. En “Bacanales en Rímini para olvidar a Isotta” de *Dibujo de la muerte*, Carnero recrea esa vida caduca de las máscaras tan cara a la cosmovisión barroca:

El brillo de los mármoles labrados
no ocultará tu muerte. No seremos
dentro de poco ya, ni estos dorados
cortinajes, las vívidas hogueras,
el carmesí arrugado tras la danza
ni el líquido destello de las gemas
en los rubios cabellos, tras el baño.
Proclaman en el llano azul los fresnos
el baño de las ninfas. Un tropel
de centauros te cerca. Todos estos brillantes candeleros y telas
han de prevalecer sobre nosotros, quizá será la muerte
la única certeza que nos ha sido dado alzar sobre la tierra (*Dibujo*, 159)

En su análisis de estos versos, Ángel Luis Prieto de Paula apela a que en *Dibujo de la muerte*, la belleza como tema “se caracteriza por su inmovilidad”⁶³⁰. Las máscaras, el arte que oculta el vacío existencial humano, son caducas y constituyen un consuelo temporal y perecedero⁶³¹. El crítico propone, recordando el poema “Ávila” -*corazones de nácar, senos vagamente estériles, latir de la irisadas tibias [...], carne de los ángeles muertos en el mármol, flores de óxido y corazones de hierro-*, que “los elementos más decorativos del esteticismo aportan la idea de la inmovilidad, la permanencia, el fruto muerto destinado a perdurar. Con ellos se armonizan a veces términos de procedencia carnal, para expresar vitalizadamente esa belleza mineral”⁶³².

Efectivamente, la inmovilidad es siempre signo de la muerte en Carnero y, como sabe el poeta, el hombre es más perecedero todavía que sus máscaras. La única certeza,

⁶³⁰ Prieto de Paula, *Musa del 68*. Op. cit., pp. 65-67.

⁶³¹ Dice Prieto de Paula a propósito de la belleza en *Dibujo de la muerte*: “Ya sea en forma de grutesco en la piedra, ya sea mostrada como paralización del impulso, la plenitud estética no tiene, como en una función catártica o redentora –la belleza que salva de la muerte-, sino una modesta capacidad de concretar los afanes humanos en la obra de arte, más duradera que el hombre que la fabricó”. *Ibid.*, p. 65.

⁶³² Prieto de Paula, *Musa del 68*. Op. cit., p. 67.

sobre la tierra, es la de muerte y todo lo que nos perteneció -cortinajes, carmesí arrugado o gemas que remiten a la noción plural y múltiple del individuo- se desvanecerá escapando de nosotros. Sin embargo, al regresar al círculo de la Memoria, prevalecerá de forma incierta y mítica en nosotros –quizá, quién sabe- engarzándose a un sinsentido sinfín por mucho que no [sea] *verdad que las palabras* [conozcan] *el mundo* –pues son sólo bellas máscaras- y aunque callen [las palabras] *pacientes en la espera del buitre / cuya sombra se alarga al declinar el tiempo* (Verano, 49): del poema, casi sin querer, emergen o flotan sin rumbo *cadáveres y rosas* (Dibujo, 159)⁶³³.

El yo poético que dibuja Guillermo Carnero reconoce la existencia de esa posibilidad –remota e improbable si se quiere- de que sobrevivan al tiempo sus palabras -o a su tiempo- de la mano del lector o de los impredecibles *pliegues invisibles del aire*⁶³⁴. Reparemos en que la muerte flota, y en que ésta, aunque sea a la deriva, manifiesta algún modo de movimiento, a la postre paradójico signo de vida. La realidad artística, materializada en la obra de arte, no puede eternizarse porque como objeto pertenece también a la realidad material y sufre la erosión del tiempo. Sin embargo, Carnero deja que adivinemos que el arte también participa de ese tiempo mítico y de la belleza absoluta de la que participan todas y cada una de las cosas de este mundo.

En “El altísimo Juan Sforza compone unos loores a su dama mientras César Borgia marcha sobre Pésaro”, Carnero “plantea [de forma paradigmática] un proceso de sustitución de la vida real por otra cosa, dictada por la sensibilidad, la cultura y el arte: una metonimia”⁶³⁵ en los términos ya conocidos de Joaquín González Muela. El texto nace de una construcción mental y no tiene correlato en la realidad con cuadro alguno, lo cual no es obstáculo para valorarlo como ejemplo paradigmático del uso culturalista de personajes reales como correlato o portavoz las intuiciones del autor sino al contrario, tal y como

⁶³³ Otro texto que ilustra esa fragilidad aparece en *Fuente de Médicis*: “-Otra fue la lección que me enseñaste / en púrpura nevada o nieve roja: / la belleza absoluta de los cuerpos / jóvenes, casi niños, intocados / entre seda y cristal, mármol y oro. / Los encontré pintados, esculpidos / o en el fraude de un soplo de palabras; / y he cruzado mi tiempo hasta llegar / de nuevo a este jardín, con las manos vacías. /-No lo has perdido: nunca lo tuviste. / El tiempo que cruzaste no era el tuyo.” (*Fuente*, 26-27).

⁶³⁴ Me remito a la imagen literaria con que Leopoldo Alas “Clarín” en el magistral primer párrafo de *La Regenta* sugiere la existencia de un encadenamiento indescifrable entre los fenómenos que podríamos considerar fruto del azar o, indistintamente, del caos.

⁶³⁵ González Muela en King. Op. cit., p. 87.

señaló Francisco Brines, recién publicado *Dibujo de la muerte*. La ironía que desprende el título del poema es aguda, dada la condición de impotente que se le atribuye al personaje histórico protagonista del texto:

Eternamente jóvenes, esos cuerpos de niños o de diosas
no en el jardín, no expuestos
al fuego y a la nieve y al hierro de la lanza, sino cálidamente
abrigados aquí, en el delgado aroma del marfil, no devueltos
al ciclo, a la vorágine de lo que vive y muere. No en el aire
que sacude la pólvora, sino en esta penumbra,
entre rescoldo helado de rubíes. Máscaras no corrompen
el finísimo brillo de las carnes de mármol. Eternamente jóvenes,
eternamente vivos, eternamente vivos como el primer día, debajo de la máscara,
y ni fuego ni muerte ni curso de las horas
habitarán jamás este salón. (*Dibujo*, 154)

Juan José Lanz relaciona este texto con la voluntad –tan barroca- de colmar el vacío y lo considera como ejemplo simbólico de la voluntad del artista de pervivir inmortalizado en la “realidad superior” que constituye el arte. El crítico destaca la existencia de dos espacios en el poema (detectados tanto por Brines⁶³⁶ como por González Muela⁶³⁷): “el espacio exterior – vida real – muerte” y “el espacio interior – arte – inmortalidad.”⁶³⁸ Sin embargo, hemos de subrayar la existencia de otro componente: el de la materialidad del arte. El arte, son palabras, colores, formas, y por ello está sujeto al desgaste del tiempo. De este modo, cuando pretendemos escapar de la propia mortalidad de la vida acudimos sin remedio a otra existencia sentenciada. Así, en Carnero, la ambigüedad responderá siempre a la gran pregunta existencial: la condena habita siempre en el seno de la idea de la inmortalidad y viceversa.

José Olivio Jiménez, según cita y suscribe Ignacio Javier López, interpreta con acierto el texto relacionándolo con “la fatal asociación de una estética del lujo y de la

⁶³⁶ Francisco Brines, “Integración del título en el poema”, *Ínsula* nº 310 (septiembre), 1972. Pág. 4 y 7.

⁶³⁷ González Muela en King. Op. cit., pp. 80-87.

⁶³⁸ Lanz, *La musa metafísica*. Op. cit., p. 36.

muerte. Se trata de colmar luminosamente el gran hueco del existir”, sugiere el crítico. En el poema, el poder de la belleza estética que la poesía funda, los versos queridamente gongorinos, colman un vacío que, como sabemos, es signo de los tiempos. Olivio Jiménez destaca la capacidad de Carnero para “ensayar el alzamiento de una belleza absoluta que pueda exorcizar la asechanza del tiempo y de la muerte. Hay, incluso, momentos en que parece confiar en ese poder [la victoria sobre la caducidad]”. Sin embargo, sentencia: “irónico triunfo, en el que ni el poeta cree”⁶³⁹. A mi entender, esa constatación final es algo exagerada. La ironía está presente en el texto, eso es evidente, pero creo que precisamente en los últimos versos citados cuando el poema debe leerse en su desdoblamiento temporal: hay un tiempo de la caducidad siniestra acechando tras los muros protectores del salón, pero existe otro que habla sobre la supervivencia de las cosas perdidas en la eternidad, tanto las que le pertenecieron a la vida como las que son del dominio del arte. La belleza artística concreta, desmitificada, no resiste tampoco el paso del tiempo, y esa serenidad que se respira en torno a ese *mármol* resguardado *en la penumbra*, que comparte naturaleza con la *carne*, se desvanecerá. El arte y la vida son caducos en su forma pero, como sabemos, la materia ni se crea ni se destruye sino que se transforma. Arte y vida son igualmente parte de un paradójico existir inmortal.

Y aun otra lectura se superpone a ésta, partiendo de la idea de que la existencia física de las estatuas también es en la Memoria (no en la *memoria*) de la cultura. La eternidad se justifica por su emplazamiento mítico. No puedo evitar relacionar estos versos con otros procedentes de “A una urna griega” de John Keats, en los que alienta la misma esperanza que en el Carnero conmocionado por el reconocimiento de la belleza:

O attic shape! Fair attitude! With brede
Of marble men and maidens overwrought,
With forest branches and the trodden weed;
Thou, silent form, dost tease us out of thought
As doth eternity: Cold Pastoral!

⁶³⁹ José Olivio Jiménez, “Estética del lujo y de la muerte: sobre *Dibujo de la muerte* (1967) de Guillermo Carnero” en *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*. Rialp Editores, Madrid, 1998. Pág. 215-216.

When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain. In midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
"Beauty is truth, truth beauty, -that is all
Ye know on earth, and all ye need to know"⁶⁴⁰

En estos versos se alude al pensamiento como camino hacia el encuentro de la belleza, equiparada por Keats con el concepto de verdad como en la poesía de Carnero. Ese halo de eternidad que se respira, ese interior resguardado de los vaivenes de las estaciones que es el escenario del poema dedicado a Juan Sforza, no entra nunca en contradicción con "el rechazo de la consideración de la obra de arte como salvación de la vida"⁶⁴¹ en la inmediatez temporal que rodea el poeta: en todo caso, se trataría de una salvación provisional, temporal (en el objeto material). La única salvación es aquella en la que no perduran los nombres y que procede como *el perfume de las flores, que renacen y mueren en la sombra*. Todo lo íntegro está sujeto a la muerte desintegradora, sólo sobreviven las cosas como pequeñas piezas de un caleidoscopio. Lo unitario restará perdido en el *tiempo sumergido*, latente, hasta que una voz lo rescate, tal como sugieren estos versos fantasmagóricos:

Merodea sin paz como las almas
de los que no tuvieron sepultura;
como ahogados que saben
porque los mece la omisión del tiempo
pero no pueden ascender, ociosos
en el silencio de su reino mudo (*Espejo*, 24-15)

⁶⁴⁰ Transcribo la traducción: "¡Oh forma ática! ¡Bella actitud! Con guirnaldas / de marmóreos hombres y doncellas muy bien tallados, / con ramas de bosques y la hierba hollada; / tú, forma callada, nos tientes el pensamiento / de igual forma que la eternidad: ¡fría égloga! / Cuando la vejez desgaste esa generación, / tú seguirás en medio de otro dolor, / que no el nuestro, amiga del hombre, a quien dices: / la belleza es la verdad, la verdad belleza; esto es todo / lo que sabes de la tierra, y todo lo que saber necesitas" (John Keats, *Sonetos, Odas y otros poemas*. Editorial Visor, Madrid, 1982. Versión y notas de J. María Martín Triana. Pág. 54).

⁶⁴¹ Ignacio Javier López considera que éste es el motivo dominante en *Dibujo de la muerte* (Ignacio Javier López, "Metapoesía en Guillermo Carnero." *Zarza Rosa*, 5 (1985). Pág. 38.

“Reloj de autómatas” es una reflexión metapoética en la que el objeto artístico aparece minimizado, en coherencia con la desmitificación de que es objeto el artista. Ignacio Javier López nos remite en sus notas al soneto XIII de Garcilaso⁶⁴², de sabor ovidiano, con esos dos cuartetos referidos a Dafne y Apolo⁶⁴³. Aunque hermo­seado, el arte constituye una *impostura* porque simplifica y vela el referente caprichosamente en forma de máscara. Reparemos en que la aparición de la música como gran impostora que hace de las palabras arte, sugiere a la vez indeterminación, a la vez que, paradójicamente, se alía con la precisión de la forma:

Así el mundo cifrado en hermosura
ofrece musicada la impostura
para refugio de quien nada espera:

el latir de los flejes y espirales.
El calor de los jaspes y metales,
el consuelo del plano y de la esfera (*Dibujo*, 313)

La expresión artística es un continuo *latir de flejes y espirales* que nace de la emoción, el *calor de jaspes y metales*, y de la razón, que es un *consuelo del plano y de la esfera*, para construir algo en un espacio formal mediante la palabra. Notemos que los

⁶⁴² Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*. Ed. de Elías L. Rivers. Castalia, Madrid, 1990. Pág. 49.

⁶⁴³ Sin embargo, tengo la sensación de que este poema, y los elementos que en él se describen, deben proceder de alguna sala de exposición concreta y deben de remitirse quizás a representaciones escultóricas. El soneto de Garcilaso, que es eminentemente narrativo, no refleja el estatismo característico de la imagen que sugieren estos versos, en los que parece que el arte sea a la vez espectador y objeto de contemplación (con ello el fenómeno culturalista parece extremarse de un modo asombroso). Podría remitirse Guillermo Carnero, creo, a la Sala de Apolo y Dafne de la Galería Borghese de Roma que alberga la inigualable representación que del mito clásico hizo el Gian Lorenzo Bernini, puesto que en ella se encuentra también una representación de la diosa Venus y en la cúpula de la sala aparecen representadas alegorías de las estaciones. Además, junto con el grupo escultórico principal, dispuesto en el centro de la sala con tal de que el espectador pueda contemplarla desde todos los puntos de vista posibles, la estancia alberga representaciones pictóricas del mito de Dosso Dossi y de Giovanni Battista Marchetti. Anoto los cuartetos: “La cúpula redonda y azulada / resume en oro las constelaciones / y los emblemas de las estaciones / trenzan su alegoría confinada. // Apolo y Dafne miran figurada / la tierra con sus sierpes y leones; / el mar, con sus nereidas y tritones, / asiste a Venus tersa y acerada.”

términos *latir* y *calor* denotan vida de algún modo, a pesar de que al fin se trate de un simple ejercicio vacío, teatral y ficticio. Y sobre todo, démonos cuenta de que se trata de un consuelo nacido del pensamiento. Cerremos este apartado remitiéndonos a otros versos procedentes del texto “Museo naval de Venecia” en el que el yo poético reflexiona en los mismos términos acerca del quehacer poético. *Su lujo no rescata / el cálido concierto de los coros / y entre tantos aromas y tesoros / voló hecha humo la última sonata*, dice. Y sin embargo, en los tercetos, el poeta manifiesta:

Pero cuando descubra el viajero
tan espléndido y raro pudridero
de restos de tramoya y bambalina

dirá que no fue inútil el intento:
si se perdió la voz y el argumento
algo fue, pues dejó tanta ruina (*Dibujo*, 302)

El yo poético subraya, una vez más, que el esplendor que ofrece el arte no es más que un consuelo que disfraza el vacío del existir. Sin embargo, en estos versos, como en todos los de Guillermo Carnero, se percibe una mirada tenuemente esperanzadora que es índice de esa continuada y paradójica desmitificación del artista. El arte no nos salva pero quizá nos redime. Del naufragio del arte solo nos quedan las *ruinosas tramoyas* y *bambalinas* que, aunque no sean nunca capaces de transmitir la seguridad de un *argumento* o de una *voz* -la que ostentaban las poéticas sociales, sin ser conscientes de que destruían la esencia misma del arte-, nos dan la mano en la desolación. El significado no es propiedad ni del arte, ni del poeta, sino del lector, quien, en última instancia, no puede relegar su responsabilidad de alcanzar una interpretación, siempre cuestionable, por supuesto. El lector *viajero* no encuentra ya en el artista la representación de un redentor: la humildad con que el poeta emprende el acto de la escritura se percibe cuando el yo poético constata que se contenta con que *algo fue* el poema: un intento de antemano fracasado de colmar lo que, sin embargo, no podía ser llenado con *tanta ruina*⁶⁴⁴.

⁶⁴⁴ Señalemos que este texto recuerda a aquellos versos del poema “No volveré a ser joven” de Gil de Biedma que procede del poemario de 1968 *Poemas póstumos*: “Que la vida iba en serio / uno lo empieza a comprender más tarde / -como todos los jóvenes, yo vine / a llevarme la vida por delante. // Dejar huella quería / y marcharme entre aplausos / envejecer, morir, eran tan sólo / las dimensiones del teatro. // Pero ha

Y, sin embargo, aunque el arte perviva en forma de *ruina*, aunque el artista nada tenga que ver con las pretenciosas ideologías, aunque el poeta –por lo tanto- emprenda su camino consciente de su inminente fracaso, y aunque el sentido haya de perderse a la deriva, la literatura es indestructible.

En su naturaleza escrutadora se encuentra el secreto de su perennidad: la poesía se halla sin excepción en la mirada de todos los hombres y en el seno de todos los tiempos. “Cuando los críticos modernos piensan que están desmitificando la literatura” en nombre de premisas relativistas o de tópicos como el de que en cuestión de gustos todo vale, “son ellos los que están siendo desmitificados por ella. En el momento en que pretenden deshacerse de la literatura, aparece la literatura por todas partes; lo que llaman antropología, lingüística, psicoanálisis no es sino la literatura que reaparece, como la cabeza de Hidra, en el mismo lugar donde presuntamente había sido cercenada”⁶⁴⁵.

pasado el tiempo / y la verdad desagradable asoma: / envejecer, morir, / es el único argumento de la obra” (Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*. Seix Barral, Barcelona, 2001. Pág. 150).

⁶⁴⁵ Paul de Man citado por Hugo Rodríguez-Vecchini en “La visión ciega” que antepone a De Man, *Visión y ceguera*. Op. cit., p. XL.

La presencia de la razón en el poema. La duda como principio creador

Aimez donc la Raison [...]
C'est peu d'être Poëte, il faut être amoureux⁶⁴⁶

Boileau

La poesía como la cara oculta de la luna de la
filosofía.

La poesía como el verdadero rostro de la historia.
En el suelo, la máscara destrozada.⁶⁴⁷

Andrés Sánchez Robayna

Guillermo Carnero “is concerned with the role of language as a creator of experience rather than restorer of memory, and the allusions he makes go beyond poetry, examining

⁶⁴⁶ Epígrafe con que Guillermo Carnero abre su poemario *El sueño de Escipión*. Según indican las notas de Ignacio Javier López, estos versos proceden del *Art Poétique* de Boileau: El primero es el verso 37 del canto I (Aimez donc la raison: *que toujours vos écrits / empruntent d'elle seule et leur prix* [Amad, pues, la razón: *que todos vuestros escritos / se inspiren en ella sola, y sea ésta su lustre y su valor*]); el segundo, el verso 44 del canto II (*Mais, pour bien exprimer ces caprices heureux, / c'est peu d'être Poëte, il faut être amoureux* [*Pero, para expresar bien esos bellos caprichos / de poco vale ser poeta, es preciso estar enamorado*]); Boileau, *Oeuvres* (París, Flammarion, 1969) vol. II, Págs. 88 y 94. (*Dibujo*, 177).

⁶⁴⁷ Andrés Sánchez Robayna, *La inminencia*. FCE, Madrid, 1996. Pág. 44.

the great truth-claiming discourses of religion and science as well”⁶⁴⁸. La poesía plantea cuestiones a distancias de años luz de la simple recreación de la experiencia. La vida no tiene por qué ser fuente directa de la poesía y, por ello, un poema motivado por una experiencia amorosa nunca dará lugar en Carnero a ninguna cursilería folletinesca.

En este capítulo, comprobaremos cómo la razón predomina sobre la emoción, tanto en el objeto poemático como en la motivación del poeta, aunque ello no significa, en modo alguno, que la razón no pueda estimular las más sutiles y gratificantes de las emociones. Al contrario, veremos cómo en la poesía de Carnero, desterrados los tópicos literarios heredados del romanticismo, germina una emoción de otra índole: la que nace del ejercicio de la inteligencia y de la contemplación de la belleza.

La convicción de que el arte es eminentemente algo estético es tan esencial en la poesía de Carnero que incluso un poemario como *El sueño de Escipión*⁶⁴⁹ de 1971, nacido, según propia confesión del autor, de una dolorosa experiencia amorosa, está marcado por un discurso frío y deliberadamente aséptico. En sus versos, no encontramos nada semejante a los *quejidos*⁶⁵⁰ propios de una poética confesional. Hay, sin embargo, una constante y honda reflexión acerca de la palabra poética, en términos que muy remotamente podrían inducirnos a pensar en tal motivación: el libro es un manifiesto del necesario equilibrio en el poema entre la emoción y la razón, representadas muchas veces a través de elementos cálidos y fríos, respectivamente. “Erótica del marabú”⁶⁵¹ contiene el descarnado y valiente tema central del libro, según el autor ha indicado: “El motivo central del libro es la confesión de cuán decepcionado de mí mismo me sentía al haber huido de la realidad y haber adoptado la solución de escribir sobre ella en lugar de luchar por modificarla. El

⁶⁴⁸ Christie. Op. cit., p. 83. Más adelante leemos: “Carnero recognises the possibility that meaning is grounded in language, independently from both the objective world and the subjective user’s experience”.

⁶⁴⁹ Christie. Op. cit., pp. 175-214.

⁶⁵⁰ Carnero utiliza este término en José Luis Jover, “Nueve preguntas a Guillermo Carnero (en torno a *Ensayo de una teoría de la visión*)” en Nueva Estafeta 9-10 (agosto – septiembre de 1979). Pág. 151. Citado por Ignacio Javier López en *Dibujo*. Op. cit., p. 176.

⁶⁵¹ Transcribo el texto, tan cargado de ironía: “Mirad el marabú, el pájaro sagrado. / Escruta el devenir, busca marsupio / en la tragedia / degusta la carroña, picotea cucuyos, / cuando regresa al nido con el buche bien lleno / pliega las alas, ved el valioso plumón, / escruta el devenir, es el sagrado, / avizora los ojos de las muertas, / los deglute, no es un animal tierno / y sin embargo véla a la luz de su buche, / zancas de marabú, pico amarillo, / torpes inclinaciones olfatorias, / su digerir es una ontología, / plumas negruzcas, su plumonpoemas, / el valioso plumón para el a posteriori / y exhibiciones-de-las-damas” (*Dibujo*, 188).

tema central del libro es el reconocimiento de la mezquindad constitutiva del escritor, que utiliza la cochambre de su propia experiencia para convertirla en poemas estéticamente bellos”⁶⁵²

En sus notas sobre el poemario, y a propósito de “Elogio de Linneo”⁶⁵³, Bousoño nos propone un juego, que el propio poeta ha sugerido: sustituyamos en el texto la palabra *ciencia* por *poema*, experimento que puede hacerse extensivo, sin problema, a toda la obra de Carnero. ¿Resultado? Es evidente que poesía y verdad, literatura y ciencia, son para Carnero dos conceptos equivalentes.

En el poema “El sueño de Escipión”, que da nombre al poemario, según Carlos Bousoño, asoma “un acento que no dudamos en calificar de insólito: una extraña frialdad. En efecto: el poema se produce en un peculiarísimo tono de gran calma, donde no asoma sentimentalismo alguno, aunque sí una sensibilidad muy delicada y una clara inteligencia. La voz suprime todo calor y se hace cartesiana, precisa. Va diciendo las cosas una por una, repasándolas con disciplina y escrúpulo”⁶⁵⁴. Rastremos en el mismo poema, tan eminentemente culturalista, la fuerte tensión planteada entre razón y emoción:

Preguntando Laforgue por el ser del poema:

<<Ni moi ni mon art, Monsieur>>.

Lo que supone,
igual que sus sarcasmos sobre el claro de luna,
hace superflua la charla de Polonio,
exacto sobre el Príncipe (*Though this be madness
there is method in it*) (*Dibujo*, 210)

⁶⁵² Guillermo Carnero en Jover, “Nueve preguntas.” Op. cit., p. 151. También en las notas de Ignacio Javier López (*Dibujo*, 188).

⁶⁵³ Transcribo aquí el texto íntegro: “El poder de una ciencia / no es conocer el mundo: dar orden al espíritu. / Formular con tersura / el arte magna de su léxico / en orden de combate: el repertorio mágico / de la nomenclatura y las categorías, / su tribunal preciso, inapelable prosa / bella como una máquina de guerra. / Y recorrer con método / los desvaríos de su lógica; si de pájaros hablo, /prestar más atención a las aves zancudas” (*Dibujo*, 186).

⁶⁵⁴ Carlos Bousoño, “La poesía de Guillermo Carnero”, estudio preliminar de *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*. Editorial Hiperión, 1979. Pág. 63.

La referencia a Laforgue (1860-1887), el escritor simbolista francés⁶⁵⁵, nos remite de a la problemática esencial que vertebra el presente apartado (y el poemario homónimo, por supuesto): Carnero, según aclara en las notas a la edición, reescribe el primer verso del poema “Complainte des blackboulés” (traducido como “Lamentación de los derrotados”)⁶⁵⁶ para plantear el problema nada banal de qué tiene el poema de objeto escrito y qué tiene del sujeto que lo escribe. En su reflexión, Carnero parte de la anécdota contada por Cicerón en *El sueño* que narra “la profecía de gloria que se le hace a Escipión Africano el Menor, futuro conquistador de Cartago y de Numancia” y que le sirve al poeta para abordar el tema de la inmortalidad, “galardón otorgado a los seres nobles y honorables que se han sacrificado en el servicio de la patria” (*Dibujo*, 175). En paralelo, según indica Ignacio Javier López, *El sueño* versa sobre “la consecución del éxito y la virtud como resultado de dos causas alternativas: la Fortuna, o bien el Esfuerzo unido a la Constancia, tema al que Mozart dedicó la ópera *Il sogno di Scipione*, y que es la versión que interesa aquí al poeta, que entiende la inspiración como resultado de la fortuna y de la experiencia, viéndose el esfuerzo y la constancia reflejados en la técnica, en la conciencia del poeta y en la sabiduría artística” (*Dibujo*, 175).

En los versos iniciales antes citados, el yo poético, que suscribe la cita de Jules Laforgue, concibe el hecho artístico como una expresión situada tan lejos de la confesionalidad como del formalismo extremo y gratuito, que resulta al fin y al cabo totalmente inverosímil (el poeta no puede nunca escapar de sí mismo). Es inevitable referirse aquí a *Hamlet* de William Shakespeare. Carnero cita en el texto unas palabras de Polonio, padre de Ofelia y que en la obra muere asesinado por Hamlet, en relación con la sabiduría que encierra la locura⁶⁵⁷. Los dos versos citados en el texto, el de Laforgue y el

⁶⁵⁵ Jules Laforgue fue un simbolista uruguayo que murió de forma prematura en la Francia de finales del siglo XIX. Introdujo el verso libre en Francia y estuvo notablemente influido por el pesimismo schopenhaueriano. Su poesía es muchas veces críptica, irónica y extravagante: sus versos están plagados de interjecciones y exclamaciones. Su estilo no es entonces nada canónico y fue muy apreciado por los poetas vanguardistas del siglo XX.

⁶⁵⁶ Jules Laforgue, *Les Complaintes. L'imitation de Notre-Dame la Lune*. Lib. A. Colin, París, 1959. Pág. 87.

⁶⁵⁷ El aparte de Polonio se halla en la segunda escena del segundo acto. En el momento en que descubre al Príncipe leyendo un libro le pregunta por el asunto de éste, Hamlet responde: “Son calumnias, pues el satírico granuja dice aquí que los viejos tienen la barba cana, la cara llena de arrugas, los ojos segregando resina o savia de ciruelo, y que andan escasos de juicio y flojos de muslos. Todo lo cual, señor, aunque lo creo con firmeza y entereza, no me parece correcto escribirlo así. Vos mismo os volveríais de mi edad si pudierais andar para atrás como un cangrejo” (William Shakespeare, *Hamlet*. Traducción y edición de Ángel-Luis

de Polonio, tienen un valor complementario indiscutible. Con el primero, el yo poético sitúa la esencia del quehacer poético en un lugar equidistante entre el sujeto y el objeto; con el segundo, reivindica el método (o el estilo o el procedimiento) como reducto de la belleza estética, situada siempre en ese lugar intermedio entre la voluntad y el resultado⁶⁵⁸.

El yo poético alude también a Boris Vian: *à mort le pléonasme* (que toma Carnero de la obra *En avant la zizique et par ici les gros sous*, según indican las notas pertinentes). Más que la de Vian –polifacético y asiduo usufructador de heterónimos- el yo poético reconoce que la definición de Laforgue es más certera a la hora de señalar la esencia del arte. Estos primeros versos de “El sueño de Escipión” encierran ese principio recurrente por el que verdad y poesía se hermanan y, más que una certidumbre o el alcance de un ideal, que significa siempre el fin, constituyen una forma de acecho.

Avanzando en esta primera parte del poema, el yo poético apela al ejercicio interpretativo –*el arma del intérprete / es el oficio de aventajar la glosa*- y destina los siguientes versos al lector que habrá de otorgar sentido a sus palabras:

Así, pues, contemplando
algo convencional y en apariencia *plano*,
horizontal, yacente y en nada apelatorio
como una singular vinculación erótica,

Pujante. Espasa Calpe, Madrid, 1994. Pág. 106). Evidentemente, no podemos no relacionar esta locura que señala Polonio con el método crítico daliniano que pone énfasis en el carácter sistemático de la paranoia, alcanzada a través de la intensificación extrema del estudio fenomenológico del que habíamos hablado en páginas anteriores.

⁶⁵⁸ Laura Ferrari lee también el texto que nos ocupa como ejemplo paradigmático de la práctica autorreferencial en Carnero: “Los poemas de Carnero surgen, entonces, como un segundo lenguaje redundante, como una reduplicación de una experiencia estética ya plasmada en una obra artística previa. El referente del poema vuelve a ser un producto cultural; se crea así un circuito cerrado, un círculo de referencias indefinidas que no logra trascender los límites de un universo definido estéticamente. La vinculación con “lo real” parece, si no imposible, al menos no declaradamente necesaria. El carácter circular y, por ende, clausurado del discurso poético en Carnero se advierte claramente en el poema que da título al libro, “El sueño de Escipión” [...]. Desde el momento en que el signo no remite a nada fuera de sí mismo e, incluso, lo exterior al signo está puesto en duda, el poema vuelve a definirse como una ficción de segundo grado” (“Un espejo fragmentado: la práctica metapoética de Guillermo Carnero” en Laura Scarano et al., *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1996. Pág. 144.)

resultan por el arte múltiples lecturas
y no una previsible, con sus habituales
requerimientos: la común terneza,
la satiriasis, abstracción del tiempo,
antecedentes y consecuentes, como el anfiteatro,
sino una vasta gama por lo vario del signo,
siendo vivir un modo de escritura
secuencia del problema literario
de inescibir lo escrito.

À mort le pléonasme (Dibujo, 210)

El yo poético se refiere al texto como algo *convencional*, lo cual nos dirige de inmediato a pensar en la naturaleza del lenguaje en su estado bruto, por decirlo de algún modo, y *en apariencia* plano, con lo cual nos desengaña acerca de su presunta univocidad valiéndose de la imagen del texto como algo dimensionalmente carente de volumen⁶⁵⁹. El texto sin volumen deviene *horizontal y yacente*, vinculado de algún modo con la sensualidad de los cuerpos tendidos, que muy remotamente nos remiten a esa experiencia vital confesada por el poeta. Una experiencia, fosilizada en un guijarro ya sumergido en la memoria⁶⁶⁰, engendra el pulso –cuyo vencedor conocemos de antemano– que en este libro mantienen la razón y la pasión.

Esa experiencia amorosa, difuminada en la distancia, late lejos del poema a pesar de que el yo poético sostenga que es *en nada apelatorio*. Reparemos en los *habituales requerimientos* que exige un asunto poético de tal condición pero que el poeta esquivo: *terneza, satiriasis, abstracción del tiempo, antecedentes y consecuentes...* La actitud irónica del yo poético respecto a estos *quejidos* previsible en la expresión de un desengaño subraya la convicción central: vivir, en el caso del poeta, es un modo de escritura, siempre y cuando lo primero no se interponga en el proceso creador. El yo

⁶⁵⁹ La escritura es plana como lo es la memoria –una *planicie estéril muda en su limpieza*– tal como la dibuja el yo poético de *Espejo de gran niebla*: “los lugares [son] confusos al perderse / en la memoria plana como un álbum, / sin su espesor fugaz de muchas luces” (*Espejo*, 23-24).

⁶⁶⁰ La memoria como tiempo sumergido da título a la segunda parte del poemario *Espejo de gran niebla*: “El tiempo sumergido”. Las connotaciones que dicha metáfora ofrece son extremadamente sugerentes.

poético, lejos de histrionizar su vida mediante palabras, logra crear una nueva realidad extradiegética. *Inescribir lo escrito* es el paradójico problema literario al que se enfrenta ese yo poético descreído: mientras que el vivir se artificializa en escribir, lo escrito ha de ser vivido.

En estos versos, irrumpe de nuevo el tema metapoético por el que el acto de lectura se convierte en una nueva escritura del texto (recuérdese aquí a Maurice Blanchot). La primera parte acaba con la significativa repetición de la cita de Boris Vian, con el yo poético cuestionando su propio texto: *À mort le pléonasm*e sentencia el texto. Sin embargo, diría que aquí toma un sentido nuevo habiendo leído los últimos versos: si el lenguaje poético no es ya referencial, la redundancia deja de tener sentido.

La segunda parte del poema es igualmente crítica y, del mismo modo, analistas como Leopoldo Sánchez Torre⁶⁶¹, la interpretan como una muestra más del desenmascaramiento carneriano de la razón racionalista y el *modus operandi* científico mediante la ironía y la extremada desnaturalización poética de que es objeto el texto, construido como si fuese un riguroso tratado filológico. Sin embargo, aunque así sea -tal como ocurre en otros textos como “Discurso del método”, por ejemplo- el texto no deja de ser portador de principios poéticos válidos con que interpretar la obra del poeta.

De todos modos, esta actitud, que obliga al lector a emprender un sinnúmero de pesquisas bibliográficas y filológicas para otorgar un sentido coherente al texto -y que el editor ha contribuido a minimizar con su erudición- se hace mucho más patente en la parte tercera, en la que el yo poético cuestiona la ambición de la ciencia –*Grandeza del poema, la del héroe trágico; / un modo de atentar contra el método empírico / desde su misma entraña, como aquél poseído / ofendía la ley desde el sometimiento-*. También contribuye a ello la presencia indiscutible de la ironía, aunque se alíe con la declaración de principios poéticos mediante los que el yo poético reafirma una y otra vez su concepción esteticista y culturalista del arte:

Poema es una hipótesis sobre el amor escrito

⁶⁶¹ Sánchez Torre, *La poesía en el espejo del poema*. Op. cit.

por el mismo poema, y si la vida
es fuente del poema, como sabemos todos,
entre ambos modos de escritura
no hay corrección posible: como puede observarse
no nos movemos en un círculo
para gloria del arte, (*Dibujo*, 211)

Más adelante, me referiré a un texto mucho más explícito en este sentido⁶⁶², pero aquí nos encontramos también ante una clara inversión por la que se hace evidente que la razón precede a la emoción. Si existe un *amor escrito* y un amor real como centro de dos concepciones del arte antitéticas, aquí advertimos que el yo poético se muestra frío e impasible aun sabiendo el lector que, tras este libro, late un desengaño amoroso real: el amor no existe salvo si es escrito (aceptando que el lector tiene vedado, a causa de la propia naturaleza ambigua del lenguaje literario, el acceso a la realidad del hombre que se esconde tras la máscara del yo poético).

Carnero lo enfatiza con los versos irónicos *-y si la vida / es fuente del poema, como todos sabemos-* y subraya que no hay conciliación posible entre la formulación y la confesionalidad en el texto. Sin embargo, puesto que la vida *-no nos movemos-*, y su tiempo lineal finito, se opone al arte, dada su esencia racional y antiemocional *-ese círculo* [que solo existe como tiempo mítico] *para la gloria del arte-*, el poeta nos previene acerca de poner en práctica la conversión de un amor real en un amor escrito- fuera de la realidad poemática: es aberrante *la palabra en perjuicio de su tragedia íntima / lo mismo que su opuesto*. El yo poético ironiza sobre el artificio literario por el que tantas veces ha declarado haber cambiado su vida por *raso amarillo*, una afirmación verdadera y falsa al mismo tiempo.

A propósito de los versos siguientes, Christie manifiesta que la idea *that reality is the individual's perspective on life* procede de una larga tradición que ha convertido las metáforas de la mirada en metáforas del conocimiento:

⁶⁶² Me remitiré a los versos finales del texto "Le grand jeu" del poemario *Ensayo de una teoría de la visión* de 1977 (*Dibujo*, 279-281).

El poema procede de la realidad
por vía de violencia; realidad viene a ser
visualizar un caos desde la perspectiva
que el poeta preside en el punto de fuga (*Dibujo*, 211)

En mi opinión, sin embargo, ese relativismo no tiene nada que ver con la idea de la realidad que transmiten estos versos. Christie lee los versos como indicadores de la ausencia de límite en el número de maneras existentes de interpretar la realidad, adoptando una perspectiva en la que el caos suprime la misma idea del objeto y solo queda espacio para las innumerables subjetividades: “would be a cause for great rejoicing if it were not for the immensity of the moral questions it raises”⁶⁶³.

A mí me parece que hay otra posible lectura más acorde con la sensibilidad de Guillermo Carnero y, creo, más coherente con lo que se desprende de sus textos. Si este poema hemos de leerlo, como creo, en clave metapoética, y el que se distancia de esa realidad que ya no pretende nombrarse no es cualquiera sino el *poeta* –tal y como dice explícitamente el texto-, debemos olvidar el resto de los puntos de vista posibles que sugiere Christie.

Reparemos, además, en que la mirada que ejerce el poeta –que no tiene por qué asimilarse *ipso facto* con el conocimiento según la tradición metafórica a la que aludíamos- se desplaza hacia un punto muy concreto: el punto de fuga. Evidentemente, el punto de fuga como realidad exterior al cuadro (o a los elementos arquitectónicos que presuponen la imagen que sugiere el texto), es indeterminable e infinito, pero no lo es considerado desde el interior del propio cuadro en que sus líneas lo objetivan. Interpretemos, más bien, la relación que se establece entre el poema –el cuadro- y ese sujeto que se distancia de él, desde el interior del propio poema-cuadro, visualizando al poeta-pintor trazando las líneas que crea la ilusión de punto de fuga. El yo poético nos sugiere, en este sentido, que la lectura del poema nace del mismo poema y no de una realidad anterior. En ese contexto, la

⁶⁶³ Christie. Op. cit., p. 169.

presencia del término *caos* define esa realidad inaprehensible que atrapa la arquitectura del poema y dicta el distanciamiento de la voz poética⁶⁶⁴.

El poeta es el único dueño de la forma, del orden, pero no lo es de la materia, ni de su asunto, ni de su lectura, tesis afín a la que Mallarmé presagió en los versos: *qu'advientrait-il alors / de cette absence de mystère?*⁶⁶⁵.

En la tercera parte del poema, aparecen referencias a Pico della Mirandola, representativo del neoplatonismo florentino renacentista, y al distrito de Careggi de Florencia. Indirectamente, y según aclara una nota del autor, utiliza una cita de Marsilio Ficino traducida libremente, perteneciente a *Comentario al Banquete de Platón*. De entre todas, la reflexión que más nos interesa ahora nos conduce hacia la idea de belleza, una cuestión de *simetría* que solo puede gozarse a través de *la inteligencia, la vista y el oído*, y esa culminación fascinante que señala, como una máxima perfecta, al yo poético: *No hay belleza en un dios*. Carnero retoma al final la idea inicial del poema: la interrogación acerca de la esencia de la literatura:

Y procediendo por analogía,
que es el modo de ser de este parágrafo,
resulta (véase el resto del poema):

Et vous et votre art, Monsieur. No hay belleza en un dios (*Dibujo*, 212)

⁶⁶⁴ Otras veces, en cambio, el yo poético se mostrará todavía más escéptico y no se reconocerá propietario, ni siquiera, de esa forma que encierra el poema. Sin embargo, ese distanciamiento del poeta con respecto a su propia obra, como sabemos, es altamente significativo y coherente con la poética novísima: el poema no es más que un objeto arrojado a la deriva. Pero leamos ese yo poético desesperanzado que procede de *Espejo de gran niebla*: “Qué poca realidad / cuántas formas distintas de no ver / para llegar al fin al gran engaño: / un puñado de líneas que se cruzan / sin brillo y sin color en la memoria.” Reparemos en que el poeta sigue asimilando escritura y memoria, y advirtamos el hecho de que son precisamente el *brillo* y el *color* lo que otorgan belleza a la poesía. Y leamos estos otros versos, escritos en la misma clave, procedentes del mismo poema inicial: “Su geometría / no resplandece como en la luz griega / el torso cenital de un dios desnudo; / sus doce aristas urden el vacío / en la expansión de cuatro diagonales / calcinadas, un signo de extrañeza / en la luz que no viene desde el cielo / y no trae ofrenda complacida / de realidad, el don de los sentidos / que no sabemos retener (*Espejo*, 16).

⁶⁶⁵ La traducción correspondiente la anota Ignacio Javier López: *¿Qué resultaría entonces de tal falta de misterio?* (*Dibujo*, 213). Añade el crítico información relativa a su procedencia, el ensayo de 1862 *L' Art pour tous*, en el que, dice, Mallarmé cuestiona la legitimidad de un arte mayoritario y concebido como eminentemente comunicativo.

El yo poético se interroga sobre su propio mecanismo interno y sobre el que hace funcionar al poema. Carnero ironiza sobre su propia condición, sí, pero ello no nos disuade de leer debidamente la sobrecogedora declaración final con que se cierra el texto de una forma asombrosa. La escritura como proceso, el juego parentético, el uso de la cursiva: el texto pone al descubierto las tramoyas de su artificio y desvela con esa belleza de sutileza que son múltiples las voces y los tiempos los que se dan cita en el texto⁶⁶⁶.

Vous et votre art, Mesier aparece en cursiva y sin embargo no es propiamente una citación: Carnero rompe los marcos paratextuales para sugerir la convencionalidad de los límites entre historicidad y ficción, dado que atribuye al personaje histórico, al escritor Laforgue, una frase que nunca escribió y que es producto de su fantasía. Sin embargo, es evidente que esta literaturización nada tiene de gratuita: es una *mentira* que dice la *verdad*, un signo culturalista. La verdad de esta reformulación con que se pretende expresar *el ser del poema* está determinada por la consideración hermenéutica que convierte al lector en coautor del poema. Mientras que la cita inicial de Laforgue señalaba un lugar equidistante entre el sujeto y el objeto -en el proceso de comunicación literaria- en que residía la naturaleza de la poesía, desde el punto de vista del que escribe, esta traslada el punto de vista hacia el que lee: el ser del poema es usted y su arte, Monsieur.

Concentrémonos ahora en el uso explícito de la segunda persona y en un significativo cambio sintáctico en el fluir discursivo esperable: el poeta utiliza primero la conjunción copulativa “ni” con valor negativo, después emplea “y” con valor positivo. Por lo tanto, a la hora de establecer dónde reside el ser del poema, la balanza se inclina hacia la interpretación del lector, aunque entre él y el objeto que lee prevalezca el método. Todos estos signos encajan en la poética novísima y con la certeza de la inestabilidad del significado poético -nada tiene que ver con lecturas relativistas, sino todo lo contrario-, tan esencial en la mirada posmoderna.

⁶⁶⁶ Consideremos un instante la lectura que hace Leopoldo Sánchez Torre, que se remite sobre todo a esta parte final del poema: “El epítome del poema es un anticlimático movimiento que desarticula lo leído hasta entonces; introduce al analista en el discurso (contemplado, eso sí, siempre como poeta), explicita el procedimiento de argumentación utilizado, pero también el uso incorrecto de éste y el absurdo al que nos ha encaminado. Los recursos del discurso teórico se revelan así ridículos e inoperantes. La incoherencia no es un defecto del poema carneriano, sino un recurso que sirve como reproducción icónica e irónica de los desvaríos del discurso racional” (Sánchez Torre, *La poesía en el espejo del poema*. Op. cit., p. 108.)

Finalmente, leamos con atención la cita, tomada de Ficino, que reaparece en el texto como signo de haber sido interiorizada por el yo poético en el transcurso de ese acto de conocimiento que es la escritura. El enunciado nos remite a un dios como sinónimo de la perfección o del absoluto, en su sentido más abstracto: el de los ideales o de lo intangible. En el contexto de este trabajo, podemos asociar este fin tanto a la quimera como a la muerte. La perfección lograda significa inmovilidad y acabamiento - *los raíles se engarzan detenidos / en la estación vidriada por la muerte (Espejo, 15)*- pero sabemos que el fin de la poesía no es otro que el de alejar el fin⁶⁶⁷. La belleza o la verdad, que van siempre de la mano, se encuentran en el camino, en la forma, en la búsqueda o en lo que nunca se detiene. Junto a la certeza de la muerte -*quizá será la muerte / la única certeza que nos ha sido dado alzar sobre la tierra (Dibujo, 159)*-, podemos afirmar, con convicción y con asombro, que *no hay belleza en un dios*. Todo lo demás -valles, rostros, espejos, calles- es susceptible de convertirse gracias a la química del poeta en palabras bellas que floten *sin rumbo ni certeza, / escrita[s] sobre el agua por el soplo del tiempo (Espejo, 13)*.

El ejercicio de la poesía en la posmodernidad está ligado a la conciencia del oficio de poeta. Albrecht Wellmer, en “Dialéctica de modernidad y postmodernidad”, aludiendo a la pintura moderna, afirma que se trata de *referirse a través de la representación a aquello que no puede representarse*⁶⁶⁸. De nuevo nos encontramos ante la idea de que la representación artística tiene su origen en el mismo afán de conocimiento que cualquier ambición filosófica: el poema es producto del ejercicio de la razón que viste de elementos sugerentes aquello que no tiene palabra posible. Encontramos en los poemarios de Guillermo Carnero numerosos textos de tema metapoético que reflexionan acerca de la exigencia de la razón en la palabra poética. Recordemos también cómo caracteriza Wellmer el movimiento posmoderno:

El postmodernismo, empero, en la medida en que sea algo más que una moda, una expresión de regresión o una nueva ideología, cabe entenderlo como una búsqueda, como

⁶⁶⁷ Félix de Azúa, *El aprendizaje de la decepción*. Pamiela, Pamplona, 1990, en Bou y Pittarello. Op. cit., p. 130.

⁶⁶⁸ Albrecht Wellmer en Picó. Op. cit., p. 115. Evidentemente, es indiscutible que estamos hablando del idealismo que esencializa el lenguaje poético y que podríamos referirnos a lo inefable y a la tradición romántica.

una tentativa de registrar la huellas del cambio y permitir que aparezca con más nitidez el perfil de ese proyecto⁶⁶⁹

En relación a la verdad, poeta y filósofo se sitúan como sabemos en el mismo lugar: la ambición novísima no es otra que la de acercarse al conocimiento y en la obra de Carnero, muy específicamente. En muchos de sus textos, la mayor parte de carácter metapoético, reivindica la presencia de la razón en la práctica poética desmarcándose de las convencionales poéticas de signo romántico o de vocación comunicativa y defiende en todo momento la primacía de la razón en la creación artística, en el contexto de las poéticas formalistas. Sin embargo, dado su talante conciliador y ecléctico, esencial en todo aquel que aprecie el saber, nuestro poeta obviará las dicotomías y usará innumerables imágenes poéticas de naturaleza emocional.

Para Carnero, el origen o la esencia del hecho poético se arraiga en un acto de búsqueda de sentido y, por encima de todo, en la idea de que no existe incompatibilidad alguna entre la defensa metapoética y temática del valor de la razón y la expresión lírica y sosegada de las emociones que emergen de ella. Esta flexibilidad intelectual es deudora de su quehacer como crítico literario y de su labor como especialista en el estudio de las poéticas dieciochescas, especialmente. Al mismo tiempo, se plasma la emoción en el poema (aunque intelectualizada y siempre nacida del ejercicio de la razón) y la escritura desde la conciencia como un acto de acercamiento a la verdad, aunque sea una simple intuición de que algo se repite en la naturaleza, de que algo guarda asombrosamente un parecido con un rostro o de que algo despierta en nuestro interior una inquietante o tranquilizadora sensación de familiaridad *—con los ojos extrañamente sorprendidos —a pesar de una tenue indiferencia que recuerda el paso de los siglos- / de las muchachas apoyadas en el pretil de los puentes en los primeros días de las posguerras (Dibujo, 145)-*.

Con tal de entender la obra de Carnero se requieren entonces dos enfoques analíticos complementarios para ponderar con justicia su complejo equilibrio estético: el que reivindica la razón (o su insuficiencia) y el que deshace equívocos y extremismos tópicos. En este punto, me parece pertinente que ordenemos cómo y en qué sentidos aparecerán la

⁶⁶⁹ en Picó. Op. cit., p. 138.

razón y la emoción en los poemas de Carnero. Si bien el concepto de razón es relativamente unívoco, el que encierra el término emoción ofrece diversas acepciones según los contextos poemáticos. Mientras que la razón aparece doblemente en los textos – encarnándose en el mecanismo de construcción del poema (como vimos en “El sueño de Escipión”) o convirtiéndose en asunto temático (metapoético o metafilosófico)-, sin embargo, la emoción aparecerá casi siempre solo como motivo poético (excepcionalmente, algunos textos, como *Verano inglés*, poseen un grado de emocionalidad poco usual en Carnero).

Para concretar cómo se representa razón y emoción en el discurso de Guillermo Carnero, hay que hacer una distinción dual previa. Ambas han de analizarse tanto en relación con el conocimiento como con la subjetividad. Carnero expresa la razón, estrechamente vinculada al pensamiento dieciochesco y a las poéticas puristas, mediante la oposición luz / oscuridad (o sombra), que representan la certeza frente a la incertidumbre.

La emoción, en cambio, la expresa mediante la oposición entre lo frío y lo cálido, índice del distanciamiento emocional frente a la filiación entre poema y experiencia vital. Este uso metafórico de la luz y de la temperatura se remonta en el tiempo a una larga tradición clásica, como destaca Elide Pittarello, y también Bachelard, en sus ensayos de estética sobre el poder de la imaginación creadora. Existe una secuencia de elementos clásicos antitéticos que aparecen de manera recurrente en el imaginario poético de Guillermo Carnero:

En el contexto de la cosmogonía clásica, basada en los elementos del aire, el fuego, la tierra y el agua, la axiología neoplatónica polariza el dualismo psico-físico con binomios de metáforas contrarias. Desde la filosofía antigua hasta el existencialismo de nuestros días, las metáforas se han considerado bisagras metafísicas que animan lo inanimado. Ponen las cosas ante los ojos y visualizan sus relaciones⁶⁷⁰. En la poesía tan poblada de metáforas neoplatónicas de Guillermo Carnero se comprende así la primacía de la pareja de contrarios luz / oscuridad, que posibilitan o impiden la visión del mundo sensible y traducible, cuyas modalidades más difusas proceden de otras parejas de contrarios como inmenso / limitado,

⁶⁷⁰ Paul Ricoeur, *La metáfora viva*. Jaca Book, Milano, 1997. Pág. 48.

transparente / opaco, ligero / pesado, móvil / quieto, volátil / líquido, dúctil / rígido, redondo / recto, caliente / frío, húmedo, seco.⁶⁷¹

Volviendo sobre “El sueño de Escipión”, reparemos en cómo reivindica doblemente la presencia de la razón en la poesía: por un lado, mediante la construcción misma del texto –que pretende poner al descubierto los mecanismos racionales relevantes en su proceso de gestación–; por otro, a través del tema metapoético, en este caso expresado de manera antipoética –puesto que cuestiona el discurso academicista–. En el contexto del escepticismo esencial en la obra de Carnero, los poemas dominantes se ubican en la penumbra y subrayan la falta de luz. La luz acaba identificándose, más que con la razón misma, con la racionalización de su capacidad cognoscitiva, es decir, con la evidencia de que lo sensorial –su plenitud casi extática– es lo que más puede acercarnos a la verdad⁶⁷². Esa identificación toma en todo momento rasgos que aproximan la poesía de Carnero a la poesía pura. Pese a todo, el yo poético siempre minimizará la trascendencia de las pequeñas certidumbres con que parece conformarse.

En *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, el poema “Queluz” ilustra, en palabras de su autor, el uso de las categorías analíticas del pensamiento⁶⁷³. El poema toma como referente el Palacio de Queluz de Lisboa e, independientemente de que constituya

⁶⁷¹ Elide Pittarello en Bou y Pittarello. Op. cit., pp. 248-249.

⁶⁷² Como muy bien cita Ignacio Javier López en la edición de la obra poética de Carnero de 2010 (Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte. Obra poética (1996-1990)*. Cátedra, 2010) –y como observación añadida con respecto a la edición originaria–, es pertinente la propia reflexión del poeta acerca del motivo de el sueño de Escipión que da título al poemario y que procede de un texto autocrítico de 1972 (*Pueblo*, 2 de febrero de 1972) que recopila el volumen *Poéticas y entrevistas* publicado en 2008: “El libro ha ido cristalizando, a lo largo de varios años, alrededor del “Somnium Scipionis”, uno de los paradigmas del Neoplatonismo florentino y tema del cuadro juvenil de Rafael pintado para Scipione Borghese. El “Somnium” alude, como la “Venus Armata” o el Andrógino, a la idea de que la perfección es síntesis de contrarios o de análogos; armonía entre tres facultades humanas, inteligencia, poder y sensibilidad, y los tres tipos de vida que de ellas resultan: contemplativa, activa y voluptuosa, en la terminología de Marsilio Ficino. [...] Perseguir una de estas tres facultades en exclusión es un error.” (Carnero, *Poéticas y entrevistas*. Op. cit. p. 21).

⁶⁷³ *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* gira en torno a la doble naturaleza del pensamiento por la que tienen lugar procesos analíticos y procesos sintéticos en su seno. Guillermo Carnero establecerá deliberadamente –como indica el título del poemario, los recursos paratextuales y el texto casi programático “Discurso del método”– una clasificación de los poemas que lo constituyen en *variaciones y figuras*, que representarán la vocación analítica y la sintética respectivamente.

una defensa de la verdad empírica de los sentidos⁶⁷⁴, la luz se alía literariamente con la lucidez y la certeza. Sin embargo, el yo poético se muestra escéptico en todo momento: en la segunda parte del texto manifiesta que [ha] *aprendido a vivir en estos corredores / y [que] conoce su historia, / el terror a la luz (Dibujo, 234)*. Ese miedo a la certeza se vincula estrechamente con la poetización de la incertidumbre que considero esencial en Carnero:

Impermanencia con que el aire asume
la distancia. Preludia
una tensión hacia los cuatro puntos
cardinales que elide los volúmenes
y los hace dudar por fin en estallido
que limita contornos y define
lo visible; luz sin forma aún, luego es esfera
de color: y si define en luz, no tiene nombre.
Como las varias formas que ahora en el aire surgen, y son sépalos duros
las unas, o un estrépito de alas
silenciosas que aturden y son solo
en la quietud un color único.
O el Sol como su maza erguido, que centellea y tunde
las piedras en que desploma su gruesa mole de garras
y las estrías de su diente. (*Dibujo, 232*)

La verdad se arraiga en la materialidad de las cosas, del mismo modo que en el poema lo único estable es la forma y la musicalidad de las palabras. Los vínculos entre estos versos y la poesía pura más guilleniana (aunque métricamente tan dispares) son evidentes. Es inevitable recordar al leerlos el primer poema de *Cántico*, “Más allá”, en que Jorge Guillen nos remite al despertar del mundo, mientras la luz del amanecer va derramándose lenta sobre las cosas y les va otorgando su consistencia olvidada. Y sin embargo, existe una notoria diferencia entre ambos textos. Mientras que el poema guilleniano tiende a referirse a elementos del mundo natural, en el de Carnero, es la piedra

⁶⁷⁴ Evidentemente, otras veces, los sentidos serán precisamente índice del engaño y servirán para evidenciar – de un modo indiscutiblemente barroco- que la vida del hombre transcurre en un escenario y que las cosas se le ofrecen solo como máscaras.

del arte la que renace con la luz del día. Ese palacio de Queluz, invadido de un modo sutil y casi mágico por la luminosidad, es observado desde una mirada culturalista: en Carnero, la piedra es sinónima de la piel. Fijémonos en cómo el yo poético juega de un modo sinestésico contrastando los elementos que ostentan volumen –*pedras, sépalos, mole-* y los que son etéreos como la luz –*distancia, aire, color-*, y cómo aparecen elementos que aúnan esa doble naturaleza como el *estallido / que limita los contornos* o ese *estrépito de alas silenciosas* que tantas veces aparecen en la poesía de Carnero para representar a la piedra cuando cobra vida. Reparemos en que el yo poético se refiere además, en clave metapoética, a la ineficacia de la palabra: *y si define en luz, / no tiene nombre*, dice al considerar ese estallido de los sentidos.

En esta misma clave –aunque de tono muy diferente a la hora de exaltar la sensualidad- podemos leer los versos iniciales de “Amanecer” en *Verano Inglés*. La luz deviene fundadora de un modo similar:

Resbala el Sol naciente en la curva del río
y enaltece el trigal con su aureola,
tramo oloroso y leve que tiembla en la ventana.
Columnillas de humo hacia el fondo del valle
huelen a miel, a hierba mojada, a pan caliente,
a cecina, a hojas muertas esponjadas y húmedas,
a leña de cerezo, de algarrobo, de olivo;
abre como un breviario la guarnicionería
con su aroma de yute, de chinchas aceitadas.
El eco de la luz designa tu cintura
y recobro en tu piel los colores del sueño (*Verano*, 19)

Inunda el poema la misma luz guilleniana. Ahí están presentes también las sinestesias y, distintiva y extrañamente, una serie de aliteraciones y epítetos que suscitan una tenue placidez vinculada remotamente con un estado anímico del yo poético. Los últimos dos versos citados nos remiten a esos otros, los que cierran el texto, del poema

“Música para fuegos de artificio” del poemario *Divisibilidad Indefinida* que analizaremos con detalle más adelante:

Así para las aves y la plácida
irrepetible pulcritud del junco
hay cada día olvido inaugural
en la renovación de la mañana:

quien hace oficio de nombrar el mundo
forja un fervor erosionado
en la noche total definitiva. (*Dibujo*, 296)

Estamos ante unos versos impregnados de consciencia sobre el carácter pasajero de la experiencia de la plenitud, que el poeta o *quien hace oficio de nombrar el mundo*, apenas puede rescatar de *la noche total definitiva*. En la misma clave pesimista se leen los siguientes versos de *Espejo de gran niebla*:

Su geometría
no resplandece como en la luz griega
el torso cenital de un dios desnudo;
sus doce aristas urden el vacío
en la expansión de cuatro diagonales
calcinadas, un signo de extrañeza
en la luz que no viene desde el cielo
y no trae ofrenda complacida
de realidad, el don de los sentidos
que no sabemos retener (*Espejo*, 16)

Es imposible no relacionar estos versos con algunos los de la tercera noche de *Cuatro noches romanas*. La ataraxia griega –*la luz griega*– se identifica con el don de la aridez, que al final del poemario se convierte en único remedio contra el sufrimiento al que nos condena la memoria de la mano de la muerte⁶⁷⁵. Y, evidentemente, en clave

⁶⁷⁵ “Vamos a San Lorenzo / in Lucina, a la tumba de un amante / de la serenidad de las arenas, / que vivió en una arcadia de dioses y pastores, / de cupidillos y muchachas griegas / danzando de la mano de la muerte /

metapoética, esa verdad efímera y fugaz se pierde sin remedio, pues la palabra no es capaz de retenerla:

La gran luz natural de los sentidos
no tiene fundamento donde anclarse
y así flota sin rumbo ni certeza,
escrita sobre el agua por el soplo del tiempo (*Espejo*, 13-14)

Estos versos pueden servirnos para conducir este análisis hacia la sombra como metáfora de la incertidumbre que, puntualmente, atravesará toda la obra de Guillermo Carnero. Las *olas* [del tiempo] *se suceden* [pues] *en la noche / y en la miseria del entendimiento / que no sabe leerles su designio / de ser un leve rasgo de blancura / en la página negra* de la escritura y *ese significado que no puede / ser certeza y nombrarse* es diseminado sin remedio *sobre el agua* (*Espejo*, 13-14) de ese *tiempo sumergido* que constituye la memoria. Esa memoria que recurrentemente, sobre todo en los poemarios posteriores a *Divisibilidad indefinida*, se convierte en el principal enemigo del hombre. Veamos cómo la Belleza encarnada en Galatea se dirige a ese yo poético *viejo y solo* (*Fuente*, 11) que ha ido a su encuentro y que protagoniza el diálogo en *Fuente de Médicis*:

-No olvides tus recuerdos más hermosos:
busca refugio en su ilusión de vida.
-Aquello que viví
ya ha sido una ilusión; no lo acepté,
no advertí su valor ni lo retuve,
y el tiempo me arrastró, dejándome en las manos
el palpito indeciso de una sombra;
y me ofreces el mísero consuelo
de perseguir la sombra de una sombra (*Fuente*, 13-14)

ungidos por la luz de mediodía” (*Noches*, 44-45). La muerte, que dialoga con un yo poético que encarna al poeta, se refiere a la tumba de Nicolas Poussin, *designio de un hombre atormentado*: la mandó construir Chateaubriand.

La sombra vuelve a ser índice del escepticismo y del engaño con que el hombre deambula sin norte en este mundo. La respuesta del yo poético que representa al poeta es tremendamente sugestiva. Galatea alude al recuerdo, *ilusión de vida* – que atribuye a la memoria una positiva capacidad de generar –, en cambio, el poeta muestra que si la vida acontecida, ya pasada, fue *el pálpito indeciso de una sombra*, un engaño de los sentidos y un camino de incertidumbre entre las múltiples máscaras engañosas del mundo –notemos la sutil metáfora vital y la personificación con que se refiere a esta existencia fugaz–, el recuerdo de lo vivido ya no es más que una redundancia del dolor y de la insatisfacción: *perseguir la sombra de una sombra*, la teatralización hueca y siniestra de las muecas engañosas que protagonizaron la función en el escenario de un teatro igualmente fantasmal.

En “Les charmes de la vie”, incluido en *Dibujo de la muerte*, el texto toma como referente el cuadro de título homólogo de Watteau⁶⁷⁶, pintor rococó francés que ha inspirado innumerables veces a Guillermo Carnero. La escena recreada en el cuadro y en el poema nos describe un momento crepuscular que mucho tiene que ver con las sombras del desconocimiento. Los primeros versos anuncian que va a comenzar la música de esa fiesta que enmascarará la sordidez de nuestra existencia:

Que no turben las aves el crepúsculo.
Va a comenzar el vals. Que todo quede
en tinieblas. Que las sedas oculten
las abiertas ventanas, y que alguien desenlace
los gruesos terciopelos. Nada debe
amenazar el flujo de la música. (*Dibujo*, 125)

Reparemos en esos *gruesos terciopelos*, premonición de que va a abrirse el telón que cubre el escenario y va a comenzar la obra. El yo poético nos invita a que participemos en ese engaño que es el arte, encarnado en la música que habrá de recorrer todas y cada una de las estancias de ese palacio que Carnero recrea con delicadeza a través de una larga y lánguida enumeración: [que] *solo el aire / ilumine las fuentes ocultas de la noche* y que,

⁶⁷⁶ Ignacio Javier López aclara en sus notas: “El cuadro, de tema musical, se basa en otro mismo de artista, titulado *La lección de música* (1716). En ambos aparece un músico tocando una tiorba o laúd alargado desarrollando los dos el delicado ambiente de *fêtes galantes* por el conocido artista” (*Dibujo*, 126).

con la música, *apague los destellos sobre los ventanales, que las cortinas aleteen sobre cada cristal, que los espejos no descubran dónde brotan los surtidores, que no resbalen las serpientes de agua hacia las balaustradas, que solo gorgoteen ínfimas luces en la penumbra de los mármoles, las molduras, las estatuas y los torsos inmóviles*. Reparemos en que aparecen en el texto dos significativas preguntas retóricas, índice de ese escepticismo esencial que metaforiza la penumbra y la sombra. *¿Cómo no serenarse, si todo está perdido?* se interroga el yo poético tras mencionar muy significativamente al poeta griego Anacreonte, cuya obra canta los placeres de la vida y que asociamos con el hedonismo reivindicado veladamente el texto.

Más adelante, ya cerca de los versos finales, la segunda interrogación, referida ahora a las *escalinatas* que supuestamente conducen a los aposentos de palacio: (*¿y por qué no subir, si todo está perdido?*), leemos. Subrayemos la presencia marcada de ese paréntesis que identifica un pensamiento gestado en lo más íntimo de ese yo poético que se abandona finalmente entre risas y lentejuelas:

Ahora resbala por las escalinatas
la múltiple aureola de las luces
(*¿y por qué no subir, si todo está perdido?*)
y se desgrana el vals entre las risas
mientras las lentejuelas de las máscaras
reflejan un brillante remolino de sedas,
como un enorme espejo alucinado. (*Dibujo*, 126)

Ese *espejo alucinado*, metáfora del desconocimiento de la realidad parapetada tras las máscaras del arte; ese brillo en la penumbra, un consuelo pasajero: en el texto domina esa falta de luz que, cuando aparece, contrasta deliberadamente con la oscuridad dominante en la escena. Todo está al servicio de la hiperbolización de la incertidumbre, la indeterminación y la fugacidad de la plenitud, que es solo un engaño de los sentidos.

El Carnero crítico literario, cuyos estudios acerca de las letras españolas del siglo XVIII son de indiscutible valor filológico, parece transmitirle al Carnero poeta la filiación dieciochesca –como motivo poético y como modo de aprehensión del mundo- que tensa su poesía entre lo racional y lo emotivo. En su obra se percibe una noción de verdad muy cercana a la de las poéticas clásicas, la mejor pista para comprender el verdadero valor de la transgresión como una manera de reformular con admiración y espíritu crítico todo aquello que nos llega con en el *golpeteo [...] del sordo sonido de los siglos (Dibujo, 98)*. Carnero no solo es un profundo conocedor de las líneas maestras que definen la estética neoclásica y el romanticismo, sino que ha sabido cómo imbricarlas en una poética racionalista y sentimental propia. Por esa razón tiene la autoridad del conocimiento para escribir el siguiente comentario, irónico y comprensivo a la vez:

Es decir, volviendo al XVIII, se trataba de cuestionar un tópico que Chateaubriand⁶⁷⁷ formuló mejor que nadie en el pasaje de las *Memorias de ultratumba* (libro 11, cap. 2) donde afirma que *la literatura del siglo XVIII, sin carecer de naturalidad, carece de naturaleza (sans manquer de naturel, manque de nature)*, es decir, no tiene entidad y, a fin de cuentas, no existe. Me resulta difícil no relacionar el desprecio de Chateaubriand con su visión catastrófica de la Historia y con el pasaje de las mismas *Memorias* (libro 22, cap.25) donde cuenta que el 18 de enero de 1815 asistió a la exhumación de los restos de Luis XVI y M^a Antonieta, y escribió: “entre las osamentas reconocí la cabeza de la reina porque conservaba la sonrisa que me había dirigido en Versalles”. Aquella sonrisa quedó impresa en su imaginación juvenil en febrero de 1787, cuando fue presentado al rey y vio pasar a la reina, radiante, de vuelta de oír misa en la capilla de palacio. Queda por explicar cómo puede persistir, salvo en la imaginación de un romántico, una sonrisa de 1787 en la faz del cráneo de una persona que murió en octubre de 1793, y estuvo luego bajo tierra casi 22 años.⁶⁷⁸

⁶⁷⁷ No en vano en la tercera de sus *Cuatro noches romanas*, Guillermo Carnero escribe: “Vamos a San Lorenzo / in Lucina, a la tumba de un amante / de la serenidad de las arenas, / que vivió en una Arcadia de dioses y pastores, / de cupidillos y muchachas griegas / danzando de la mano de la muerte / ungidos por la luz de mediodía. / -Pero tú sabes que esa simple lápida, / en su serenidad de luz a mediodía, / fue designio de un hombre atormentado / por la muerte nocturna” (*Noches*, 43-44). La muerte interpela al poeta para que juntos acudan a la chiesa de San Lorenzo in Lucina de la ciudad de Roma donde se encuentra la lápida del pintor neoclásico Nicolas Poussin –el pintor de Arcadia-, la cual fue mandada esculpir por el gran romántico Chateaubriand. Que Carnero poetice acerca de esa sonrisa que nos proporciona la pequeña historia constituye otro signo de que la mirada crítica y poética de nuestro poeta es esencialmente integradora.

⁶⁷⁸Carnero, *El poeta subterráneo*. Op. cit., p. 3.

Sobre el siglo XVIII proliferan las miradas tópicas y simplistas que lo consideran un siglo tiranizado por la razón y, al mismo tiempo, son legión las voces que han hablado del romanticismo como dominio exclusivo de la expresión subjetiva en todo su arco, desde el lirismo blando y sentimental hasta la grandilocuencia patética. Frente a estos planteamientos simplistas, sabemos que la facultad de razonamiento y la de la emoción son indisociables y esenciales en toda manifestación humana. Ni el arte romántico ni el del siglo ilustrado prescinden de la expresión *opuesta*⁶⁷⁹:

Carnero acerca, pues, la poesía hacia un modo de interrogación y búsqueda. Lo hace a menudo a través del uso de motivos neoclásicos y de personajes dieciochescos que se convierten en su alter ego y, a la vez, a través de una visión sistemática de la realidad: Carnero da una visión de la realidad que tanto pone acento en lo que es fragmentario y múltiple como en el ejercicio de la síntesis.

Valoremos ahora la transición fluida entre los principios estéticos neoclásicos y la estética romántica. En mi opinión, este proceso histórico ilustra esclarecedoramente la dicotómica pendular que entrelaza razón y emoción en la poesía. Convencionalmente, la estética neoclásica pone énfasis teórico en lo que tiene de estable el signo poético y en los universales artísticos. Por el contrario, el romanticismo acentúa, como lo hace la sensibilidad posmoderna, lo relativo a la particularidad, lo inestable y lo genuinamente subjetivo: un viaje en el que el centro de gravedad de la creación artística se desplaza desde lo racional a lo irracional (pero que de ningún modo atañe a sus manifestaciones extremas). Expresado en palabras de Paul Hazard:

El viaje desde la *regularidad* a la *irregularidad*, que en el siglo dieciocho se concentra en el viaje desde las metafísicas de la belleza [universalismo ilustrado] a la relatividad del

⁶⁷⁹ Atendamos el artículo “Génesis de un libro (Autocrítica de *El sueño de Escipión*)” aparecido en *Pueblo*, 2 de febrero de 1972 (Carnero, *Poéticas y entrevistas*. Op. cit., p. 21). En él Carnero da las claves necesarias para comprender el sentido global del poemario: indica la distinción entre los poemas que pertenecen a la categoría de lo analítico y los que pertenecen a la categoría de lo sintético. Ambos grupos de poemas deben leerse de la mano, lo cual es esencial también en la lectura *Variaciones y figuras sobre un tema en La Bruyère* de 1974 cuyas claves nos explicita el mismo Carnero en el poema que abre el libro “Discurso del método”, que Ignacio Javier López, en sus notas, pone en relación con los conceptos formulados por Kant en su *Crítica del juicio*.

gusto [relativismo romántico], mostrará, en los planos de la filosofía y del arte, las fluctuaciones entre razón y pasión⁶⁸⁰

La evidencia de ese *viaje*, constatado una y otra vez por la historiografía literaria, certifica la perenne presencia fluctuante de la razón y la emoción en la historia de la poesía. La vocación racionalista dieciochesca no excluye la vertiente emocional y la intervención del sentimiento en el proceso de creación artística. La cosmovisión dieciochesca establece una dualidad entre reglas y gusto que se corresponde respectivamente en el campo estético a las nociones de *Belleza*, que produce un placer racional, y de *Sublimidad*, que proporciona un placer emocional llamado *Terror*.

Existe una dialéctica constante que hace avanzar la concepción del arte por los artistas y de cuyos respectivos extremos son representativos el estilo rococó y la estética denominada prerromántica. La integración de *lo maravilloso* en el sistema racional dieciochesco, evidente según el Carnero experto en el periodo, se produce en tres niveles distintos: el *sobrenatural* (en contacto con lo sublime), el *psicológico* (dada la sugestión emotiva que estimula la imaginación) y el *razonable* (de concatenación lógica enigmática, aun siendo verosímil). Expresado en otras palabras, lo maravilloso integrado en lo racional concierne a todas las vertientes del saber humano.

En este sentido, en *La cara oscura del Siglo de las Luces*⁶⁸¹, Carnero defiende una interpretación integradora del arte dieciochesco de forma que ambas facultades humanas, razón y emoción, esenciales para comprender la vida y sus realizaciones, entre ellas el arte, cohabitan en constante equilibrio:

En el grado de mayor generalización, hoy vemos el XVIII como una dualidad dialéctica, cuyos polos son, por una parte, la razón normativa y por otra, la emoción y la sensibilidad.⁶⁸²

⁶⁸⁰ Paul Hazard, *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*. Alianza editorial, 1998. Pág. 15.

⁶⁸¹ Carnero, *La cara oscura*. Op. cit.

⁶⁸² Carnero, *La cara oscura*. Op. cit., p. 14.

El Siglo de las Luces no se reduce a la extrema simplificación de parte de la historiografía literaria por motivos pedagógicos cada vez más incomprensibles: la luz de la razón supuestamente oculta una cara oscura de origen fabuloso en la que habita el sentimiento y la emoción. Elio Franzini, en *La estética del siglo XVIII*, se manifiesta contrario a semejantes interpretaciones simplistas y reductoras de la complejidad. El periodo ilustrado en absoluto es el del *triumfo acrítico de la razón*:

La estética demostrará, por el contrario, la complejidad de ese periodo: junto a la razón [...] se encuentran la oscuridad y la ambigüedad de las sensaciones, la indiscreción de las pasiones y el espectro del exceso; la mirada, en cualquier caso, hacia una naturaleza que rechaza una sola cara, una sola presión, un solo método.[...] Pero esa razón no instaura en ningún caso el dominio absoluto, sino que se ve penetrada por un ingenioso *wit*⁶⁸³, y es consciente de que debe convivir con una naturaleza que presenta aspectos salvajes, animales, oscuros, excesivos e indiscretos.⁶⁸⁴

La razón sistemática, ordenadora y sintética del conocimiento, se alía con la cara irracional de lo que es concebido como analógico, ilimitado y como verdad que escapa a la luz:

[Existen pues] dos caras irrenunciables. Una alumbrada por la razón sistematizadora y ordenancista, la otra que queda en la penumbra, mucho más atractiva, de la valoración de lo irracional.⁶⁸⁵

En *El pensamiento europeo del siglo XVIII*, Paul Hazard también argumenta la indisociabilidad de razón y emoción. Otra cosa es, en realidad, inconcebible. Resulta natural el tránsito hacia el idealismo en un sistema racional que persigue la expresión de una verdad de carácter universal: en cuanto la realidad pone en evidencia las deficiencias del sistema racional (cual fiera que escapa de su jaula), emerge la emoción ante el espectáculo de lo que constituye un enigma indescifrable. Desde mi punto de vista, este

⁶⁸³ Palabra inglesa cuya traducción al castellano podría ser semejante a astucia, ingenio, gracia...

⁶⁸⁴ Elio Franzini, *La estética del siglo XVIII*. Editorial Visor, 2000, Pág. 13-14

⁶⁸⁵ Carnero, *La cara oscura*. Op. cit., p. 16.

planteamiento se relaciona con la *risa universal*⁶⁸⁶ de Cienfuegos o con el *fastidio universal*⁶⁸⁷ de Meléndez Valdés, que tan directamente enlazan con la sensibilidad romántica:

Los hechos, la razón y también otra potencia, que nace de la razón que observa los hechos, que luego la sobrepasa y se convierte en exaltación, en sentimiento. Se descubrieron entonces las maravillas de la naturaleza. Esas fuerzas encadenadas que obedecen al orden, esa armonía que regula lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño, esa belleza dispersa en los seres y en las cosas [...] Es demasiado poco hacer constar solamente su presencia: conviene dejar hablar, de acuerdo con la inteligencia, a un corazón que se conmueve.⁶⁸⁸

En la obra poética de Carnero aparece, en toda su excelencia, esta concepción dual del hecho artístico. El sentimiento y el orden racional, la inteligencia y la sensibilidad, son ejes simétricos del quehacer poético:

⁶⁸⁶ En el fragmento que cito de la Oda “La primavera” datada de 1821 aparece esa risa universal que es sintomática del tránsito al romanticismo: “Do quier repara maternal natura / La anual destrucción, y la esperanza / Y paz renueva, y el placer y vida / Y entre tanto: ¡infeliz! ¿Cuál amargura / Prueba mi corazón entre la holganza / Y risa universal? ¡O enardecida / Voz ¡o cantar del ruiseñor doliente / Que, amor, amor, en el silencio triste clama del bosque! En vano se resiste / El alma á su impresión: mi rostro siente / De los ojos saltando / Mis lágrimas ardientes ir bajando.” (Don Nicasio Álvarez de Cienfuegos, José Luis Cano (ed.) *Poesías*. Editorial Castalia, Madrid, 1980. Págs. 105-106.)

⁶⁸⁷ Leamos a propósito de ello a Russell P. Sebold que tan hondamente ha estudiado las letras españolas del siglo XVIII: “Así, los críticos franceses se anticipan en catorce años a los alemanes al bautizar al dolor romántico; más Meléndez Valdés se anticipa a éstos en cincuenta y tres años, y aún a aquéllos en treinta y nueve, al dar nombre a la nueva tristeza corrosiva que había invadido la literatura. Pues fue en el año 1798 en el que Meléndez no sólo acuñó su nombre para la congoja romántica, sino que también dio una definición de ésta. He subrayado el nombre inventado por Batlio en el trozo siguiente de su ya citada Elegía moral *titulada A Jovino, el melancólico* [...]: *Do quiera vuelvo los nublados ojos, / nada miro, nada hallo que me cause / sino agudo dolor o tedio amargo. / Naturaleza en su hermosura varia / parece que a mi vista en luto triste / se envuelve umbría; y que sus leyes rotas, / todo se precipita al caos antiguo. / Sí amigo, sí; mi espíritu insensible / del vivaz gozo a la impresión suave, / todo lo anubla en su tristeza oscura, / materia en todo más dolor hallando; / y a ese fastidio universal que encuentra / en todo corazón perenne causa*. La definición y también el nombre melendezvaldesianos abarcan tanto los motivos exteriores ambientales como los interiores psicológicos –nunca rigurosamente separables– del dolor romántico. Indicio de que Meléndez Valdés se había hecho cargo de esta inseparabilidad de los motivos exteriores e interiores de la inquietud romántica”. (Russell P. Sebold, *El rapto de la mente: Poética y poesía dieciochescas*. Anthropos Editorial, Barcelona, 1989. Págs. 165-166).

⁶⁸⁸ Hazard, Op. cit., p. 79.

como el horror y la pasión pautada
destrenzan su razón, luego trenzada
en sabia y ordenada simetría. (*Dibujo*, 294)

Encontramos en Carnero múltiples manifestaciones en torno a este tema, como la que localizamos en la “Poética” que precede su recopilación de poemas antologizados en *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología de la poesía española*:

Nada hay de antinatural en la hibridación instintiva de emoción y reflexión, puesto que refleja el funcionamiento real del pensamiento, siempre que esa reflexión se asuma con inteligencia emocional.⁶⁸⁹

En la mencionada poética, Carnero habla con suma inteligencia de la necesidad de la rotura del horizonte de expectativas en el encuentro con el lector para que la poesía tenga sentido, y añade la sugerencia de que el intimismo es sinónimo del mismo acto poético. La verdadera poesía ha de alejarse lo suficiente del uso de la lengua estándar y no debe ser redundante con respecto a la tradición cultural inmediata que se da por establecida y es admitida como norma general. En este sentido, la escritura poética es esencialmente un ejercicio de desautomatización.

La voluntad de Carnero de salvar la polaridad entre razón y emoción, que tradicionalmente se asocian respectivamente a *lo frío*, que denota cálculo y método, y a *lo cálido* como signo de la inmediatez vital, se manifiesta a través de la inversión de los calificativos: el sentimiento se vuelve frío, dado que es posterior al poema, y la razón, asociada a la inteligencia, es cálida y produce placer y emoción, tal como es sentida en el poema “Paestum” (*Dibujo*, 226) o en el dedicado a Piero della Francesca (*Dibujo*, 185). Así, es frecuente la expresión de rechazo del extremismo a través de imágenes en las que se produce una mutua atenuación debido a la doble presencia superpuesta de elementos cálidos y fríos:

⁶⁸⁹ Guillermo Carnero en V.V.A.A., *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología de la poesía española*. Madrid, Visor, 1998, 311-314 y en Carnero, *Poéticas y entrevistas*. Op. cit., p. 55.

Y
la llama no se agita,
es sólo un hilo de color que hiende
la planicie de hielo. (*Dibujo*, 191)

Dada la clara necesidad de una lectura continua de la obra poética de Carnero, no es contradictoria la existencia de poemas que alternativamente defienden la necesidad de la emoción o la preeminencia del ejercicio verbal. En el fragmento que sigue del poema “L’énigme de l’heure”, donde está clara la naturaleza enigmática que requiere todo objeto artístico para construirse, Carnero expresa el distanciamiento de los presupuestos poéticos de Girondo⁶⁹⁰, representante de la vanguardia ultraísta. Frente a dicha poética radicalmente antiemocional, reivindica el calor a través de una manifestación metafórica contra la *ley seca*:

Considera el posible objeto del poema: lo intratable
por formas de saber, un lenguaje llamado
a la función de emocionar, por mucho que Girondo
propugnara para la poesía una ley seca. (*Dibujo*, 253)

En contraste con el anterior, en el fragmento siguiente de “Chargrin d’amour, principe d’oeuvre d’art”, percibimos cierto desprecio por el sentimiento:

La palabra es un don
para quien nada siente, le asegura
la existencia de un orden,
el derecho al asilo. (*Dibujo*, 194)

El poema se convierte, al fin, en un equilibrio de fuerzas en que interviene el oficio y lo racional por un lado, y, la expresión contenida del sentimiento, por otro. A ninguno de

⁶⁹⁰ Oliverio Girondo (1891-1967), según indican las notas de Ignacio Javier López, fue un poeta ultraísta argentino que a lo largo de toda su producción poética exploró los recursos del vanguardismo de los años veinte.

los dos se puede renunciar por lo mismo por lo que no se puede renunciar a la propia emotividad subjetiva que nos constituye como seres humanos, aquí representados por el placer culpable del gusto por Donizetti:

El poema es un complejo artesonado, un gran reloj de cuco;
conocemos su engranaje y cómo de la hora
que es, con todo, un enigma: también nos duele confesar
una secreta admiración por Donizetti (*Dibujo*, 253)⁶⁹¹

Nuestras reflexiones sobre la presencia de la razón en el poema y la duda como principio creador desembocan necesariamente en “Le grand jeu”, incluido *Ensayo de una teoría de la visión* de 1977:

Inevitablemente el antiguo Misterio
da fin, la historia es poco variable
y las figuras del retablo
van perdiendo color. El tema es siempre el mismo.
Una delgada capa de imágenes previstas
ensucia el paisaje, y después unas líneas
ensucian el papel.

Resumiendo: invertir
el proceso creador; no de la emoción al poema,
sino al contrario (*Dibujo*, 280-281)

En estos versos se perciben, *resumiendo*, grandes rasgos de la poética de Carnero respecto a la verdad poemática. La verdad formal y la verdad emocional asociadas con la experiencia vital: ni la emoción ni la razón preceden al poema. Interesa leer en los primeros versos el desprestigios del tema literario: siempre ha sido *el mismo, una capa de*

⁶⁹¹ Domenico Gaetano Maria Donizetti, más conocido como Gaetano Donizetti (1797-1848) fue un compositor italiano conocido por su obra *L'elisir d'amore*, ópera que incluye la famosa aria "Una furtiva lagrima". Es conocido, más que por el resto de su obra, muy extensa, por su obra lírica.

imágenes previstas. Reparemos en que el poeta establece un paralelismo de significado entre la previsibilidad de los temas en la historia y las imágenes pictóricas arquetípicas en los retablos medievales. Lo previsto, lo esperable no puede ser germen de la originalidad poética o pictórica y enturbia tanto el *paisaje* miniaturesco del retablo como la *escritura*, el espacio vital del poeta. Es inevitable que el peso de la propia experiencia determine, en mayor o menor grado, el poema, aunque los novísimos persigan ocultarla y convertirla en fuente lo más indirecta posible del arte. En realidad, se busca la verdad de la forma y ahí ha de situarse la innovación: la verdad está en el color que se va perdiendo (en el caso de este retablo que relata el Misterio).

Finalmente, la emoción que persigue vivificar el arte ya no es la que emana de un sentimiento pasado supuestamente recuperado y de su nostalgia, sino de una realidad nueva. Estamos ante una emoción nacida del poema y no transmitida por él. A ello hacen referencia los tres últimos versos: el proceso creador se ha *invertido*. Y esto ocurre hasta el punto de que *el signo, traidor por excelencia / ha de crear su propia carne* dado que *de la nuestra es un mal mensajero* (*Dibujo*, 253). Así, según Juan José Lanz, “el poema no surge de la realidad, sino que a lo sumo es consecuencia de ella” y “crea su propia realidad en el vacío”. Por eso, la redundancia, prosigue el crítico, es la única forma de poblar y hacer crecer ese vacío⁶⁹².

En el mismo sentido hemos de leer el poema titulado “Puisque réalisme il y a” que hemos comentado anteriormente. En sus versos el poeta, muy gráficamente, constata que la vida, la experiencia y su emoción, no constituyen la fuente poética novísima dado que son de imposible recreación. La poesía sólo está capacitada para crear, no puede replicar algo perdido en la memoria o en el tiempo. Cualquier emoción que emane del poema nacerá de un *doble o de una alucinación* (*Dibujo*, 247). Los versos finales expresan la misma inversión que aparecía sintetizada en “Le grand jeu”: lo que parece origen, la vida, es un *eco*, una consecuencia. La emoción y la razón, presentes como ejes de la creación aparecen, así pues, unidos a través de su equiparable relación de posterioridad con respecto al acto de creación poética.

⁶⁹² Lanz, *La musa metafísica*. Op. cit., pp. 37-38.

Atendamos ahora, para finalizar estas reflexiones, unos versos de *Fuente de Médicis* en los que la metáfora de la luz adopta un doble sentido que revela el escepticismo de Carnero y su desconfianza en la razón, que nada tienen que ver con una concepción relativista del mundo, sino que precisamente con la desconfianza en la propia capacidad de conocimiento que presupone la certidumbre de la existencia de una realidad exterior al sujeto, haya sido o no objeto del discurso científico o filosófico. La naturaleza del universo es ajena a las palabras. Contextualicemos, primero, dichos versos. El yo poético dialoga con la nereida Galatea, símbolo de la belleza y de la juventud; el poema construye una reflexión acerca de la caducidad del amor y del placer de los sentidos. El yo poético, que encarna al poeta, que es, por excelencia, aquel que vive al acecho de la belleza, acude al encuentro de la ninfa, viejo y solo. Lamentándose por todo aquello perdido y por el paso implacable del tiempo, dice haber buscado la Belleza, materializada *entre los vivos*, y haberla gozado un *solo día*. Su encuentro fue perecedero y fugaz, a pesar de que se hubo encarnado en un ser amado y joven *-luego amor y su llaga me exiliaron (Fuente, 25)-*. Fue entonces, prosigue el poeta dolorido, cuando acudió en busca de consuelo al arte, que acaba siendo, del mismo modo, transitorio y engañoso: *Me acogí a la paz / de tu imagen de piedra, / idea inerte y pulcra sin dolor*. El arte, solo *emponzoña* el mundo de los vivos, reconoce ese poeta que se declara vencido, tras remitirse bellísimamente a Góngora⁶⁹³ *-he cruzado mi tiempo hasta llegar / de nuevo a este jardín, con las manos vacías (Fuente, 27)-*. Entonces, Galatea le advierte que ese tiempo que dice haber perdido el poeta nunca le perteneció en realidad. Y el poeta responde:

-Lo sé. Pero ninguno lo sería.

Y nunca lo crucé. Me atravesaba

su raudal esculpiendo mi vacío,

silueta de viento en luz dudosa.

-Amanece tu luz siempre dudosa,

mientras se ensancha el Sol en certidumbre (*Fuente, 27-28*)

⁶⁹³ Carnero se remite a la octava XIV de la “Fábula del Polifemo y Galatea” de Luis de Góngora, la cual recrea el mito clásico de la ninfa: “Purpúreas rosas sobre Galatea / la Alba entre liliros cándidos deshoja: / duda el Amor cuál más su color sea, / o púrpura nevada o nieve roja” (Luis de Góngora, *Poesía selecta*. Ed. de Antonio López Lasheras y José M^a Micó. Taurus Ediciones, Madrid, 1991. Pág. 232). *Fuente de Médicis* se remite también el conjunto escultural homónimo localizado de los Jardines de Luxemburgo de París.

En estos versos se superponen, de un modo hiperbólico, tres imágenes a las que podríamos atribuir un valor sinestésico y, sobre todo, paradójico. Muy significativamente, el poeta difumina y minimiza la integridad o la realidad de su yo: su *vacío* fue *esculpido* por ese río implacable del tiempo -la nada no puede tocarse y sin embargo fue cincelada cuidadosamente-, lo que define su ser no es más que una *silueta de viento* -que por lo tanto huye de sí misma sin descanso- y su esencia es *dudosa*, tenue o parpadeante como esa luz de la que venimos hablando. Carnero subraya una vez más, y de una manera especialmente sugerente, la mirada escéptica con que emprende su tarea poética.

Dada la intervención posterior de Galatea, descubrimos un significativo contraste: la *luz dudosa* que representa ese sujeto indeterminado, y evidentemente, dada su condición, incapacitado para otorgarle nombre a las cosas, se opone a la certidumbre con que ese Sol mayúsculo se despliega sobre el mundo de un modo absolutamente ajeno a la conciencia.

El universo fluye impasible e independientemente de lo que pueda suceda en el interior del sujeto que solo será capaz de *ver brillar* [las] *certidumbres que no quier[e]*: las máscaras a las que nos dan acceso los sentidos.

Imágenes de la incertidumbre. Fragmentación y escepticismo

“El lenguaje poético nombra este vacío con entendimiento siempre renovado, y, como la nostalgia de Rousseau, nunca se cansa de volver a nombrarlo. Esta forma persistente de nombrar el vacío es lo que llamamos literatura”⁶⁹⁴

Paul De Man

Teniendo en cuenta lo que la tesis principal que esta investigación pretende demostrar -la escritura de Guillermo Carnero es una poética de la incertidumbre- he iniciado este capítulo con una cita muy relevante de Paul de Man (“Esta forma persistente de nombrar el vacío es lo que llamamos literatura”) y me permito relacionar estas palabras con algunas ideas procedentes de *La conversación infinita*⁶⁹⁵, de Maurice Blanchot, sobre la capacidad de sugestión que da sentido al lenguaje literario y el hecho de que el desconocimiento es, precisamente, el espacio de la escritura. Ambos, De Man y Blanchot, consideran la ceguera, es decir, la incapacidad del lector para otorgarle un sentido último a la palabra literaria, como algo fundamental de la visión literaria.

Blanchot se remite en sus obras, una y otra vez, a que la literatura nace en el momento en que las palabras devienen una interrogación y a que el silencio se convierte en una forma de habla. Aunque el blanco de la página en Blanchot nada tenga que ver con el *horror vacui* entendido como signo nihilista del que hemos hablado en estas páginas, sin

⁶⁹⁴ De Man, *Visión y ceguera*. Op. cit., p. 24.

⁶⁹⁵ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*. Arena Libros, Madrid, 2008. Pág. 13.

embargo, está estrechamente vinculado con ese vacío potencial y paradójicamente sinónimo de la totalidad: el vacío significa la permanente búsqueda de una materialización verbal que está siempre por llegar y nunca se alcanza. Pero mientras que De Man insiste en el poder de las intuiciones –fugaces pero intensas⁶⁹⁶- como únicas guías posibles del escritor, Blanchot considera abocada la literatura a la práctica de la escritura fragmentaria – que es índice de lo instantáneo-.

Blanchot no niega en ningún momento la existencia de una verdad sino que, al contrario, su desconfianza radica, precisamente, en la posibilidad de dar con ella, con lo que afirma una y otra vez su presencia silenciosa. Del mismo modo, creo que la escritura de Guillermo Carnero refleja la búsqueda del conocimiento, tan alejado de los pretenciosos discursos científicos y positivistas, como cercano de un mundo ajeno a la conciencia, velado por las máscaras de los sentidos. El sentido existe, pero las palabras no pueden en modo alguno alcanzarlo, en primer lugar porque es inverosímil que la naturaleza del lenguaje sea referencial: el criterio de categorización de las palabras, como sostiene Wittgenstein, depende del *acto de uso* que las actualiza.

Blanchot recurre al mito de Orfeo y Eurídice para apelar a la inaprehensibilidad del sentido último de las palabras: la ninfa aulóniade de la que se enamoró el poeta y músico más célebre de la antigüedad solo puede salvarse –los pasos de ella tras los de Orfeo cuando éste la guía de regreso del Hades – si su existencia no es cuestionada en ningún momento⁶⁹⁷. La obra de arte nunca es y nunca dice, sino que es en esencia algo que se produce en un tiempo imperfectivo: no tiene ni comienzo ni fin y constituye por ello una conversación infinita⁶⁹⁸. La imposibilidad de dar por clausurado un texto (expresada en la metáfora de la impaciencia de Orfeo) implica que la lectura es similar a la escritura, un palimpsesto en el que confluyen un sinnúmero de voces y de reminiscencias que dan lugar siempre a una nueva imagen nacida de la connotación y de la interpretación.

De semejante manera poetiza Carnero a ese poeta eternamente desterrado –como el caminante enfermo que da *pasos sin tino* [...] *la confusión pisando del desierto* en el

⁶⁹⁶ De Man, *Visión y ceguera*. Op. cit., p. 120.

⁶⁹⁷ Maurice Blanchot, *El espacio literario*. Editorial Paidós, Barcelona, 2004. Pág. 31

⁶⁹⁸ Blanchot, *La conversación infinita*. Op. cit.

célebre soneto de Góngora⁶⁹⁹ - cuya misión es auscultar esas voces prendidas en el tiempo. El poeta, como expresa en su diálogo con Galatea en *Fuente de Médicis*, ha tratado, incansable, de dar forma a un *jardín* apacible y bello mediante las palabras. Sin embargo, andado el tiempo, sabe que ese edén de papel está condenado de antemano: la naturaleza escapa siempre de su cauce, y ese *jardín*, como Sísifo, ha de volver a habitar los confines de la utopía:

-Sé qué misión te dicta ese lenguaje,
y los caminos en que te acompaña.
Eres un transeúnte del desierto,
un peregrino de la soledad;
un paseante en busca de jardines
abandonados donde complacerse
en la desolación y en la ruina.
-En la desolación se oyen las voces
de la verdad, y llega desde lejos
la lección del reposo de las ruinas
en soledad colmada de presencias:
la tuya, y la de quienes ostentaron
su fortaleza en forma de jardín (*Fuente*, 29-30)

Ese horizonte infinito de significado, al que acecha la poesía, es necesariamente indicio de una mirada a la vez grande, humilde y escéptica. Gaston Bachelard habla de la existencia de una *fuga lingüística*⁷⁰⁰ hacia el infinito:

En el reino de la imaginación el infinito es la región donde aquélla se afirma como imaginación pura, donde está libre y sola, vencida y vencedora, orgullosa y temblando. Entonces las imágenes se lanzan y se pierden, se elevan y se aplastan en su altura misma.

⁶⁹⁹ Góngora, *Poesía selecta*. Op. cit., p. 155. El eco de Góngora aparece en los versos que siguen aquí y que citaré a continuación en el cuerpo del texto: “Eres un transeúnte del desierto, / un peregrino de la soledad” (*Fuente*, 29).

⁷⁰⁰ Bachelard, *El aire y los sueños*. Op. cit., p. 12.

Entonces se impone el realismo de la irrealidad. Se comprenden las figuras por su transfiguración. La palabra es una profecía.⁷⁰¹

Pisamos el genuino territorio de la poética culturalista –lo *irreal* deviene tan *real* como lo palpable- y de la mirada escéptica de Guillermo Carnero. Si el espacio es el distrito imaginado donde nace la palabra, la falta de respuesta es la esencia del quehacer poético. Asimismo, Bachelard iguala palabra con quimera: la ideal correspondencia –una *profecía* por venir- entre mundo y palabra, solo sucede cuando las imágenes *se elev[en]* y *se aplasten en su altura misma*. Y, Blanchot, de un modo análogo, reivindica la verdad de lo que solo es cuando no ha sido todavía *traicionado* por los signos:

Tomemos dos modos de expresión: *El cielo es azul, ¿El cielo es azul? Sí*. No hace falta ser muy experto para reconocer lo que lo separa. El *Sí* no restablece en absoluto la sencillez de la afirmación llana: el azul del cielo, en la interrogación, ha hecho sitio al vacío; sin embargo, el azul no se ha disipado, al contrario, sea elevado dramáticamente hasta su *posibilidad*, más allá de su ser, desplegándose en la intensidad de ese nuevo espacio, con seguridad más azul que nunca, en una relación más íntima con el cielo, en el instante –el instante de la pregunta en que todo está pendiente. No obstante, apenas pronunciado el *Sí*, y en el mismo momento en que confirma, con su nuevo destello, el azul del cielo relacionado con el vacío, percibimos lo que se ha perdido. Durante un instante transformado en pura posibilidad, el estado de cosas no vuelve a lo que era. El *Sí* categórico no puede devolver eso que durante un momento sólo ha sido posible; es más, nos retira el don y la riqueza de la posibilidad, porque afirma ahora el ser de lo que es, pero, dado que lo afirma en respuesta, lo afirma indirectamente y de un modo solamente mediato. Por lo tanto, en el *Sí* de la respuesta, perdemos el dato recto, inmediato, y perdemos la apertura, la riqueza de la posibilidad. La respuesta es la desgracia de la pregunta.⁷⁰²

Para Blanchot, la literatura habita ese instante vacío entre la pregunta y la respuesta fatal. Ese *azul*, el que desde nuestra imaginación se expande hacia el infinito, explica la

⁷⁰¹ Bachelard, *El aire y los sueños*. Op. cit., p. 15.

⁷⁰² Blanchot, *La conversación infinita*. Op. cit., p. 13.

naturaleza sugestiva del lenguaje poético y, al mismo tiempo, es metáfora de la incertidumbre como la gran forma del saber.

Antes de examinar en los poemarios de Guillermo Carnero en qué imágenes se concreta la incertidumbre, reflejo del sentir posmoderno que caracteriza nuestro tiempo, atenderemos algunas cuestiones generales previas sobre qué contribuye a gestar dicho imaginario.

La incertidumbre es la más genuina expresión del mundo moderno. Si quieren evitar la ingenuidad, tanto el poeta, como el filósofo, solo pueden acercarse al conocimiento desde una postura escéptica. Ese escepticismo encarna el lento proceso por el que la ambición de conocimiento de raíz ilustrada constata su propia insuficiencia: la excesiva confianza en la capacidad ordenadora de la razón acaba destruyendo sus propios cimientos y convierte en obsoletos los mismos sistemas racionalistas. En el mundo posmoderno, la angustiada falta de confianza, que podríamos calificar de existencial, genera una estética determinada por las máscaras, que metaforizan lo no perdurable y, por ende, subrayan la invisibilidad o la imposibilidad de conocimiento de la verdad sistemática y profunda.

Esa búsqueda iniciada por la mirada poética entre las apariencias -lo único evidente a sus ojos- no da lugar a una lectura relativista, por mucho que se ponga énfasis constantemente en el carácter parcial y subjetivo que define todo punto de vista sobre la complejidad que entraña cualquier voluntad de aprehensión del mundo (ya nos hemos referido a tal prejuicio teóricamente en capítulos anteriores). Sin embargo, una tentativa de acercamiento a la verdad solo es rigurosa si pone su empeño en trazar un sistema –que no habrá de responder ya a la perversión racionalista, sino a su acepción *contingente*- mediante el examen de la analogía. Por decirlo de algún modo, se trata entonces de edificar el pensamiento sobre los denominadores comunes, pero siempre –por la misma razón por la que Guillermo Carnero escribe poéticamente que *la abstracción erradica todo sentido trágico*⁷⁰³- tomando como premisa que sus “líneas maestras” no pueden, por definición,

⁷⁰³ Expresión que procede del texto “Discurso de la servidumbre voluntaria” que abre el poemario *Ensayo de una teoría de la visión* de 1977 (*Dibujo*, 276).

traicionar la particularidad de los objetos. En este contexto, la hispanista Christie presenta a Carnero como un poeta esencialmente escéptico:

The scepticism of Carnero and Valente also surely arises, as did “poesía deshumanizada” according to Ortega, from the yearning they have for reality. It is the same desire, which according to Valéry, is “esencial a toda empresa poética”, which drives them. But where Valente rests his hope in the word itself, Carnero’s desire drives him to examine the uncomfortable implications of relativity and reflexivity, as will be seen. He tests the strength of the various methods discussed above out of this yearning, his poetry is a dialogue with the aspirations, beliefs and methods of other poets and thinkers whose desire for reality was as rigorous as his own, but whose beliefs are, for Carnero, no longer valid.⁷⁰⁴

Carnero, junto con Valente (que lo hace en menor medida, según la hispanista), lleva hasta sus últimas consecuencias el acecho a la realidad. Explora poéticamente la mirada reflexiva y las implicaciones de la relatividad –cuestionando su validez como *ismo* en un mundo de sentidos en que las cosas se mueven *a la deriva*-. Carnero examina en sus múltiples formas los incontables puntos de vista heredados –voces, principios, mitos, textos: el único camino certero hacia el conocimiento nace del diálogo (que es constructivo o no es). Así, la discusión destituye las convenciones espacio temporales mediante un diálogo inconcluso -de filiación culturalista- que tiene lugar en el seno de un sujeto despersonalizado –y multiplicado- que bien sabe la natural complejidad de su juego: convertir la memoria en espacio poético y el espacio poético en memoria. En Carnero, la discusión legitima la certidumbre como algo potencial, aunque sea únicamente un fin o una forma de morir, una certidumbre casi intuitiva de que bajo la superficie de las apariencias, aunque la razón no pueda comprenderlo, se oculta un sistema cifrado de naturaleza profunda y latente.

En este mismo sentido, Juan José Lanz comenta que, pese a su predilección estética y temática por lo fragmentario, transitorio y perecedero, existe en el ímpetu de los novísimos -quizás de un modo menos evidente- la voluntad de dar con una verdad profunda e integradora:

⁷⁰⁴ Christie. Op. cit., p. 47.

Conscientes del progresivo proceso de desrealización que sufría la poesía social en sus últimas derivaciones, en su empeño racional-realista, muchos de los jóvenes poetas comenzaron a ampliar los estrechos márgenes del realismo, incorporando técnicas no lógicas de captación de la realidad, diversos modos de fragmentación poética, rupturas temporales y narrativas, para intentar dar cabida en el texto de una visión totalizadora de la realidad.⁷⁰⁵

Luis Martín-Estudillo, en *La mirada elíptica*, interpreta “la proliferación semiótica característica de nuestro tiempo –esa presencia desbordante y creciente de todo tipo de signos, de la que raramente somos conscientes-”⁷⁰⁶ con el objetivo de justificar la existencia de una mirada *neobarroca* en la poesía española de la segunda mitad del siglo XX y de los primeros lustros del XXI. La “saturación de la semiosfera”, en primera instancia, “tiende a ocultar la ausencia de unos ideales a los que aferrarse”, dice. Más adelante, prosigue, esa multiplicación abrumadora de signos aparentemente inconexos da lugar a una nueva

forma de contemplar y formular la existencia y sus circunstancias, basada en una perspectiva de por sí inestable e incluso paradójica, característica de una percepción del mundo que privilegia la metáfora y el oxímoron como medios que sirven para superar los centralismos excluyentes establecidos por el conocimiento racionalista, [que] es fundamentalmente barroca.⁷⁰⁷

Pero sabemos que el mundo de las máscaras solo oculta el vacío ontológico, y que la verdad nada tiene que ver con lo que dictaba la “perspectiva *endiosada*” que ostentaba el sujeto cartesiano. No es válido el “mero vistazo” para calibrar “la complejidad del mundo”, así como tampoco la pretenciosa mirada “vidente”, pues por definición, todas ellas, son parciales y limitadas. Subrayemos “que el sujeto que observa se constituye por medio de su propia mirada al mismo tiempo que se disuelve como tal: se funde con el objeto y pierde

⁷⁰⁵ Lanz, *Nuevos y novísimos*. Op. cit., pp. 47-48.

⁷⁰⁶ Martín-Estudillo. Op. cit., p. 15

⁷⁰⁷ Ibid., p. 17.

su autonomía”⁷⁰⁸. Por lo tanto, la identidad es esencialmente fragmentaria, al igual que ese mundo encadenado de un modo indescifrable, tanto en el tiempo como en el espacio.

Según la poética novísima, y en especial en la obra de Guillermo Carnero, la realidad se presenta –sin voluntad-, ya sea sincrónica, ya sea diacrónica, en forma de laberinto. Por esa razón, Estudillo cree verosímil que el proceso creativo desnaturalice el tiempo como linealidad histórica y sugiere que la voz del poema ha de leerse como palimpsesto:

En definitiva, se trataría de *subvertir* la historia o de abogar por una que fuera *invertida*, una *preposterous history* (como sugiere Mieke Bal en *Quoting Caravaggio*): un proceso creativo supuestamente contrario al orden natural y, consiguientemente, no lineal ni progresivo, aceptando así las ricas posibilidades que presenta lo que es en principio anacrónico; el pasado determina el presente pero también influye sobre aquel.⁷⁰⁹

De manera análoga se expresa Juan José Lanz, en su alusión al cultivo de la metapoesía y al fenómeno culturalista como “derivados de un mismo proceso de disolución / eliminación del sujeto en la escritura que hace del espacio textual una polifonía de voces (el yo es polifónico por definición) procedentes de diversos registros que solo se actualizan en el momento de la escritura / lectura”⁷¹⁰. Aquí Lanz se apoya en la idea de *polifonía* de Mihail Bajtín, a la que se refiere Iris Zavala de una manera que nos concierne especialmente en esta investigación⁷¹¹.

Profundicemos en la cuestión relativa a esta concepción del mundo como un todo fragmentario e inconexo según la “medida” humana. En relación a la búsqueda de sentido como esencia del quehacer poético, con que Wellmer⁷¹² concluye su artículo tan comentado aquí, hemos de subrayar que ese sentido –evidentemente siempre identificado

⁷⁰⁸ Martín-Estudillo. Op. cit., p. 45.

⁷⁰⁹ Ibid., p. 22.

⁷¹⁰ Lanz, *Nuevos y novísimos*. Op. cit., p. 43.

⁷¹¹ Iris M. Zavala, *La posmodernidad y Mihail Bajtín. Una poética dialógica*. Espasa-Calpe, Madrid, 1991. Pág. 58.

⁷¹² Wellmer en Picó. Op. cit.

con la quimera o el infinito- constituye precisamente el gran desafío de la posmodernidad: la búsqueda de una matriz –por muy ínfima que sea- que anude mediante la analogía de lo que se presenta ante nuestros ojos como fragmentario. La persecución de esa verdad de orden formal podemos caracterizarla a través de un símil que me parece valiosísimo: el del laberinto. Dado que sabemos que existe un orden inaprehensible que subyace bajo lo que se nos aparece como impermanente y fugaz podemos hablar de un caos/orden en el que se atan puntualmente el *mapa del Imperio* y el propio *Imperio* tal como se literaturiza tal problemática en el tantas veces mencionado cuento de Borges⁷¹³. Así, dado que nosotros percibimos ese mundo escindido en mil pedazos –el de la conciencia, el del otro, el del yo- y, dado que sabemos del cierto que esas miríadas de realidad son únicas e irrepetibles (y meticulosamente *sitas* según las coordenadas espaciotemporales del universo), comprendemos que la metáfora del laberinto explica la paradoja por la cual el caos puede ser sinónimo del orden más preciso. Así, las ideas habrán de adecuarse, en el fin de los tiempos o en el tiempo utópico⁷¹⁴, a la forma concreta de los fenómenos que describen: las palabras habrán de abrazarse al mundo. Entonces, no es concebible la cosmovisión postmoderna sin la conciencia de que la paradoja y la utopía son lo que explica y justifica la búsqueda sin fin.

Dejando a un lado las consideraciones epistémicas, no se puede hablar de fragmentariedad y de experiencia sin mencionar algo tan propio del mundo moderno como es la consideración del hombre como ser social. Y es que según lo apuntado hasta aquí, en el seno de la idea de la pluralidad reside la esencia de la individualidad, y viceversa. Del mismo modo, por supuesto, la *otredad* ha de entenderse como esencia del *yo*, y el *no ser* como esencia del *ser*. Ha de volverse la mirada hacia *lo ajeno* para dibujar *lo propio* y hay que contemplar en nuestro discurso lo *ausente* para señalar lo *presente* –el ser de la palabra- en términos de Paul de Man. Este renacer de *lo otro* como índice de *lo propio* –

⁷¹³ Borges, “Del Rigor de la Ciencia”, *El hacedor*. Op. cit.

⁷¹⁴ En términos de Kojève, por ejemplo, que ya he citado en las páginas introductorias, el conflicto entre la realidad y el hombre que pretende comprenderla se resuelve poética y potencialmente “sólo al final de los tiempos, al término de la Historia, cuando el Discurso del Sabio se une a la Realidad. Solo entonces puede decirse que *el Espíritu se recupera a sí mismo* y que *obtiene su verdad*, que es la revelación adecuada a la Realidad.” (Alexandre Kojève, *Introducción a la lectura de Hegel (La dialéctica de lo real y la idea de la muerte en Hegel)*. La Pléyade, Buenos Aires, 1972. Pág. 150).

interpretación cara a poetas como Juan Ramón o Unamuno, en el ámbito hispánico- es esencial en la mirada posmoderna: una vuelta hacia la *otra cara* del Siglo de las Luces, o un viaje hacia *el otro extremo* de lo que la mirada positivista consideraba esencial de la modernidad.

Puesto que debemos de enmarcar todas estas consideraciones en el seno del posmodernismo en coherencia con la problemática vertebradora de esta tesis, consideremos brevemente, a continuación, algunas de las primeras manifestaciones sociológicas, disciplina que se aleja como ninguna de la ontología, que han entendido la otredad -y con ello, lo social- como el rasgo distintivo que señala e identifica al individuo – el yo, el ser o incluso el personaje-. Me refiero a quienes comprendieron que el surgimiento de las grandes metrópolis era un signo de la *agonía del ser* perdido en el laberinto del *no ser* (y que sin embargo *es*). Con este propósito, me remitiré en breve al sociólogo Georg Simmel de la mano del teórico David Firsby.

Debemos partir de la consideración primera de que las grandes ciudades se convirtieron a principios del siglo XX en el paradigma de la *hipertrofia simbólica*⁷¹⁵ y devinieron la primera evidencia de que el ser *se forma* y *es* en la sociedad. No podemos obviar, de entrada, la mirada poética de Baudelaire quien, en busca de la belleza, dio realidad a la figura del *flaneur*.⁷¹⁶ Así pues, abramos un pequeño paréntesis para referirnos al artista como *el pintor de la vida moderna*:

La masa es su elemento... Su pasión y su profesión han devenido una sola carne con la masa. Para el perfecto *flaneur*... es un inmenso regocijo asentar su casa en el corazón de la multitud, entre las idas y venidas del movimiento, en el medio de lo fugitivo y lo infinito. Salir de casa y sentirse como en casa; ver el mundo: ser el centro del mundo, y aun así

⁷¹⁵ Martín-Estudillo. Op. cit., p. 15

⁷¹⁶ En su estudio introductorio al volumen *El pintor de la vida moderna*, Antonio Pizza dice que “el *flaneur*, para no sucumbir al agitado tumulto contemporáneo, ensaya un tiempo *autre*, melancólico, ralentizado, discorde, erigiendo una barrera frente al ímpetu aniquilador de la civilización contemporánea. [...] Sus ideales favorec[en] el ejercicio de un recorrido lento y pausado, así como de un indolente fantasear” (Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*. Ed. de Antonio Pizza. Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, Murcia, 1995, reimpresión 2007. Págs. 29-30). Pizza cita a Walter Benjamin para quien “*flanerie* es la mirada de lo alegórico que se posa sobre la ciudad, la mirada del alienado” (Ibid., p. 28).

permanecer oculto para el mundo... El espectador es un *príncipe* que se regocija en su incógnito.⁷¹⁷

El poeta *maldito* simbolista⁷¹⁸ se convierte en un espectador privilegiado que pasa inadvertido entre la multitud. Un *príncipe* en busca de la belleza, del sentido, allí donde lo concreto se funde con el absoluto: en la ciudad. Portador de belleza es aquello que, aun siendo fugaz, participa de un orden formal universal que el poeta pinta con palabras. De este modo, la pureza poética se encuentra milagrosamente en todas y cada una de sus manifestaciones particulares y el instante y la plenitud son compatibles en ese nuevo universo en movimiento que constituye la metrópolis. La sociedad, la vida entre la multitud -ordenada y caótica al mismo tiempo-, hermana a todos los hombres y, por eso,

⁷¹⁷ Charles Baudelaire citado por David Frisby en “Georg Simmel, primer sociólogo de la modernidad”, Picó. Op. cit., p. 54. Amplió la cita según la traducción y la edición de Pizza: “la multitud es su dominio, como el aire es el del pájaro, como el agua el del pez. Su pasión y su profesión es desposar la multitud. Para el perfecto *flâneur*, para el observador apasionado, constituye un gozo inmenso elegir morada en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa y sin embargo sentirse en ella en todas partes; ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer oculto al mundo, tales son algunos de los menores placeres de estos espíritus independientes, apasionados, imparciales, que la lengua sólo puede definir torpemente” (Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*. Op. cit., pp. 86-87).

⁷¹⁸ Giovanni Allegra se refiere a los poetas malditos en *El reino interior*. Remontando sus orígenes hasta las poéticas de honda raíz romántica, dice textualmente: “Mientras la crítica europea concede un espacio cronológico e ideológico más amplio al movimiento decadentista, la francesa sólo hace coincidir con el momento inicial del pensamiento simbolista, que se presentaba más articulado. Aunque se designa con el nombre de simbolismo el movimiento a caballo entre el siglo XIX y XX, influido por la tríada Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, es necesario remontarse más atrás, hasta Nerval y Baudelaire, para hallar su lugar de encuentro con el romanticismo.” Allegra prosigue: “Para encontrar la filiación exacta de la nueva escuela, haría falta remitirse, dice, a algunos poemas de Alfred de Vigny, hasta a Shakespeare, a los místicos y todavía deberíamos ir más lejos. Son problemas que requerirían un volumen entero dedicado a su análisis” asegura. Por ello, Allegra se limita y se contenta con señalar que “Charles Baudelaire debe ser considerado el verdadero precursor del movimiento actual; que Stéphane Mallarmé fue el más favorecido por el sentido del misterio y de lo inefable y que Paul Verlaine fue el que rompió honrosamente las crueles trabas del verso, suavizadas antes por Banville [...]” Allegra prosigue vinculando estos poetas con la “unánime rebelión en nombre de la libertad del arte” al plantearse la distinción entre simbolistas y decadentes, ante lo cual, dice “es lícito preguntarse de qué se le quiere liberar.” Y prosigue: “La respuesta es en gran parte la misma que había movido a los primeros románticos: se hace la rebelión en nombre de todo lo que una civilización materialista había ido lentamente sofocando: emociones, sentimientos, deseos, sueños, un mundo secreto, desde hacía demasiado tiempo oprimido, que se puede nombrar con una palabra, el alma.” El alma, resulta ser para estos poetas (tanto simbolistas como decadentes), según Allegra, “la custodia de la memoria individual y colectiva, de los arquetipos a los que vuelve el poeta en las épocas del triunfo de la apariencia y de la materia”. De ello derivan “el común apego a ciertas épocas del pasado, no de un pasado histórico en sentido propio sino de lo que en él hay de semblanzas misteriosas a través de la leyenda, lo que más se presta a la transfiguración reverberante de la poesía” (Giovanni Allegra, *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*. Ediciones Encuentro, Madrid, 1986. Págs. 75-77).

cuando nos escondemos entre la *masa* y miramos nos sentimos irremediabilmente *en casa*⁷¹⁹.

Cerremos este paréntesis y regresemos al asunto sociológico. Podríamos decir que la disciplina de la sociología nace en el momento en que modernidad y posmodernidad se anudan en el seno de la metrópolis, lugar en la que, por fin, tanto el filósofo como el poeta encuentran materializado el laberinto -no es casual, como hemos visto, que Baudelaire sitúe precisamente en el incógnito al poeta verdadero-. Las teorías sociológicas modernas se gestan en las grandes ciudades de principios del siglo XX. La ciudad de Chicago se convierte en una ciudad mítica y, en su momento, resulta ser una fuente inagotable de investigación y centro de numerosas de las teorías sociológicas que proliferan acerca del comportamiento social del ser humano. Georg Simmel se constituirá, junto con Erving Goffman, como fundador del estudio sociológico en las grandes urbes. Y es que existen “tramas delicadas e invisibles que son tejidas entre una persona y otra” y “si deseamos aprehender la red de la sociedad con sus fuerzas productivas y creadoras de formas” no podemos olvidarlas, según pone de manifiesto Simmel⁷²⁰. Pero lo que nos interesa es el hecho de que si bien en un principio la sociología pretende sistematizar la vida social en la ciudad con una ambición científica que se opone tradicional y convencionalmente a lo que sugiere toda la literaturización del mundo, Simmel descubre que es de naturaleza poética lo que encierra su objeto de estudio al acercarse al asunto de la fragmentariedad. Así, tal y como él mismo sugiere, la perspectiva que “presupone que <<todos nosotros somos fragmentos>>, que el pasado <<nos deviene sólo como fragmentos>> y que el conocimiento mismo ha de ser necesariamente fragmentario” es, al fin y al cabo, una “perspectiva estética”⁷²¹. Según indica Firsby, este planteamiento de Simmel encuentra su mejor expresión en el ensayo *Estética sociológica* de 1896, donde hallamos la siguiente consideración: “la esencia de la observación y la interpretación estéticas reside en el hecho de que lo típico se encuentra en lo que es único, lo sujeto a ley en lo que es fortuito, la

⁷¹⁹ Edgar Allan Poe, en “El hombre en la multitud”, cuenta la historia de un personaje que, como el *flâneur* pero con un sentimiento de angustia, busca la compañía de las multitudes. Al final del cuento, un personaje con el que podríamos identificar al propio autor, escribe: “Este viejo representa el arquetipo y el genio del profundo crimen. Se niega a estar solo. Es el hombre de la multitud. Sería vano seguirlo, pues nada más aprenderé sobre él y sus acciones” (Edgar Allan Poe, *Cuentos I*. Prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar. Alianza Editorial, Madrid, 1970).

⁷²⁰ Georg Simmel citado por David Firsby en Picó. Op. cit., p. 60.

⁷²¹ Ibid., p. 60.

esencia y la significación de las cosas en lo superficial y transitorio.” Ninguna explicación expresa mejor la problemática que encierra la relación de la particularidad con la totalidad ni ninguna otra es tan diáfana con respecto a cómo se anuda la ambición del conocimiento con la expresión estética. En su análisis de la metrópolis Firsby le cita de nuevo con tal de ilustrar esa casi mágica correspondencia:

de cada punto de la superficie de la existencia –aunque atado a la sola superficie- podría caer una sonda en las profundidades de la psique como para que las más banales exterioridades de la vida estuvieran por fin conectadas con las decisiones últimas respecto al significado y al estilo de vida.⁷²²

El sociólogo apela a la puntual correlación entre las ideas y las cosas con una potente metáfora de lo insondable. La utopía del conocimiento, no realizada pero deseable como finalidad última en la búsqueda de la verdad, se expresa en una imagen en la que las *profundidades de la psique* establecen una correspondencia con cada uno de los puntos de la *superficie* de lo observable. Simmel explica cómo lo más anodino y concreto de la experiencia se encuentra indefectiblemente atado a un orden superior, determinante aunque no por ello determinable por el observador.

David Frisby, atendiendo a ese imaginario que acabamos de señalar, según el que el sociólogo establece un paralelismo entre la lectura sociológica y la lectura poética, afirma que así, como la *cabeza de Hidra*, la literatura reaparece una y otra vez:

Tanto la representación de las relaciones sociales en las metrópolis como su concepción de la misma en términos de convergencia e intersección de capas sociales diversas, produce una imagen de la metrópolis como un todo armonioso que bien puede existir en la experiencia de estratos específicos de esta configuración, pero que difícilmente refleja en su plenitud la naturaleza de la metrópolis en torno al cambio de siglo. La forma indiferenciada en la que las relaciones sociales se entremezclan y convergen en la metrópolis sugiere una imagen que se aplica también a la noción de sociedad de Simmel, a saber, el laberinto.⁷²³

⁷²² Picó. Op. cit., p. 61.

⁷²³ David Frisby en Picó. Op. cit., p. 69.

De este modo, la realidad adopta la forma del laberinto y la totalidad solo puede atisbarse en términos poéticos: la intuición del todo se encuentra encerrada en lo pequeño y transitorio. La única certidumbre que el hombre puede alcanzar es la de que existe un orden indescifrable. Simmel parte de lo que es aparentemente superficial para que sea posible “encontrar en cada uno de los detalles de la vida la totalidad de su significado”. Josep Picó lo sintetiza en estos términos:

En este sentido sigue el mismo método que el arte –en contraste con el interés filosófico de la *totalidad del ser-* que se fija a sí mismo un problema único y estrechamente definido: una persona, un paisaje. Se muestra así convencido de que es posible relacionar los detalles y superficialidades de la vida con sus movimientos más esenciales y profundos.

Para él el significado esencial del arte descansa en su capacidad para formar una totalidad autónoma, un microcosmos autosuficiente que está uncido por miles de hilos a la misma realidad. Eso significa que algunos fragmentos de nuestra existencia, y más específicamente algunas formas de aprehensión, tienen una capacidad mayor para captar la totalidad, es decir, que la totalidad estética puede existir como fragmento.⁷²⁴

“De ahí que el fragmento fortuito no [sea ya] un mero fragmento: lo *único* contiene lo *típico*, lo fugaz es la *esencia*. Cada fragmento, cada instantánea social contiene en sí misma la posibilidad de revelar *el significado total del mundo como un todo*”⁷²⁵. Esta es la forma en que se presenta la realidad posmoderna ante el filósofo y ante el poeta: una imagen total que anuda lo caótico y lo ordenado a través de la imagen paradójica del laberinto. Desde un punto de vista sincrónico, las metáforas del laberinto y la ciudad hermanan ciencia y literatura. De un modo análogo, desde una perspectiva diacrónica, esta misma idea de la realidad como un todo paradójicamente fragmentario pero apegado ahora al tiempo, se plasma en una brillante imagen poética que nos brinda Octavio Paz en el capítulo primero de *Los hijos del limo*, “La tradición de la ruptura”. Paz indaga en la sucesión histórica y constata que nuestra civilización “busca su fundamento no en el pasado ni en ningún principio incommovible, sino en el cambio”. En su argumentación, apela a la doble faz del tiempo que explica la paradoja esencial por la que vivimos en un

⁷²⁴ Josep Picó en la introducción a su libro recopilatorio *Modernidad y postmodernidad*. Op. cit., p. 22.

⁷²⁵ David Frisby en Picó. Op. cit., pp. 51-85.

mundo en el que imperan a la vez la *tradicción de la ruptura* y la voluntad de *ruptura de la tradicción*:

Las reflexiones anteriores podrían llevarnos a sostener que la aceleración de la historia [que al hilo de lo que veníamos diciendo asociamos lógicamente a la impresión del caos] es ilusoria o, más probablemente, que los cambios afectan a la superficie sin alterar a la realidad profunda. Los acontecimientos se suceden unos a otros y la impetuosidad del oleaje histórico nos oculta el paisaje submarino de valles y montañas inmóviles que lo sustenta. Entonces, ¿en qué sentido podemos hablar de tradición moderna?⁷²⁶

Asimismo, *Diario de un poeta recién casado*, que ya hemos comentado ampliamente, contiene el germen de la profunda preocupación por el instante y la eternidad que el poeta desarrollará en obras posteriores⁷²⁷:

⁷²⁶ Octavio Paz, *Los hijos del limo*. Op. cit., p. 24.

⁷²⁷ Leamos “Espacio” del libro *En el otro costado* (1936-1942): “La música mejor es la que suena y calla [se poetiza el silencio, “lo dicho” y lo “no dicho”], que aparece y desaparece, la que concuerda, en un *de pronto*, con nuestro oír más distraído. Lo que fue esta mañana ya no es, ni ha sido más que en mí; gloria suprema, escena fiel, que yo, que la creaba, que creía de otros más que de mí mismo. Los otros no lo vieron; mi nostalgia, que era de estar con ellos, era de estar conmigo, en quien estaba [aparece la paradójica identificación entre el yo y otredad]. La gloria es como es, nadie la mueva; no hay nada que quitar ni que poner, y *el dios actual está muy lejos, distraído también con tanta menudencia grande que le piden* [dado que la verdadera grandeza reside en la trascendencia de la pequeñez]. *Si acaso, en sus momentos de jardín, cuando acoje al niño libre, lo único grande que ha creado* [porque está vacío (y es inocente), aún sin llenar, y potencialmente lo es todo], *se encuentra pleno en un sí pleno. Qué bellas estas flores secas sobre la yerba fría del jardín que ahora es nuestro. ¿Un libro, libro? Bueno es dejar un libro grande a medio leer, sobre algún banco, lo grande que termina; y hay que darle una lección al que lo quiere terminar, al que pretende que lo terminemos* [lo verdaderamente grande es lo que está en eterna sucesión hacia la totalidad, lo que todavía no ha concluido. La consciencia de la inconclusión es signo de la postmodernidad]. *Grande es lo breve, y si queremos ser y parecer más grandes, unamos sólo con amor, no cantidad. El mar no es más que gotas unidas, ni el amor que murmullos unidos, ni tú, cosmos, que cosmillos unidos* [dado que toda unidad responde a un todo fragmentario y viceversa, lo cual hace de la realidad algo enormemente complejo]. *Lo más bello es el átomo último, el solo indivisible, y que por serlo no es, ya más, pequeño. Unidad de unidades es lo uno; ¡y que viento más plácido levantan esas nubes menudas al cénit* [imagen muy del veintisiete]; *qué dulce luz es esta suma roja única! Suma es la vida suma, y dulce.*[...] *y solos, hora en que las paredes y las puertas se desvanecen como agua, aire, y el alma sale y entra en todo, de y por todo, con una comunicación de luz y sombra* [todas las cosas están definidas por todo lo demás y por todo lo que no son, y viceversa: la realidad está definida por la suma de todo lo fragmentario y es “autónoma”]. *Todo se ve a la luz de dentro, todo es dentro, y las estrellas no son más que chispas de nosotros que nos amamos, perlas bellas de nuestro roce fácil y tranquilo* [confusión de nuevo entre el yo y la otredad cósmicamente]. *¡Qué luz tan buena para nuestra vida y nuestra eternidad!* [exaltación que se desprende de la conciencia final de eternidad, de la que el yo poético se sabe participante]” (Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida*. Ed. de Alfonso Alegre Heitzmann. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999. Págs. 99-100)

No sé si es más o menos. Pero sé que el mar, hoy es el mar. Como un orador sin paz, que un día llega a su plena exaltación, y es él para siempre porque la ola de su fervor rompió su vaso, así hoy el mar; [...] Hoy le conozco y lo sobreconozco. En un momento voy desde él a todo él, a siempre y en todas partes él.

Mar, hoy te llamas mar por vez primera. Te has inventado tú mismo y te has ganado tú solo tu nombre, mar.⁷²⁸

El yo poético juanramoniano sugiere que el nombre perfecto de las cosas es el que se despega del *vaso* simplificador del significado. El ideal de la objetividad, tan posmoderno, busca una correspondencia exacta entre formas contingentes y objetos materiales, lo cual implica una honda conciencia de cuáles son nuestras insoslayables limitaciones pero, a la vez, da sentido a la otredad: una realidad que se imbrica de forma autónoma y que *se pone su nombre* a medida que se construye ella a sí misma. Es la utopía de la ausencia del sujeto, o de la conversión del sujeto que da nombres a las cosas en las cosas mismas, de la conversión del creador en creación⁷²⁹. El nombre ideal es, por fin, la cosa misma.

Simmel, al igual que Juan Ramón, “parte de un principio regulador del mundo, consistente en que todo interacciona con todo, que entre cada punto en el mundo y cualquier otra fuerza existen permanentemente relaciones de movimiento”⁷³⁰. Atendamos a las siguientes palabras de Frisby sobre Simmel: “el laberinto de la sociedad es iluminado estéticamente y no políticamente”⁷³¹: el filósofo subraya –a propósito del sociólogo- que el único modo de iluminar el laberinto metafórico del mundo es a través de la intuición. Este planteamiento implica que, para explicar el todo, hay que recurrir a la literatura, desterrando cualquier *prejuicio* racionalista –la deducción por la que las particularidades han de responder a un principio dado por único e inamovible-. Simmel reconoce en la literatura una valiosa forma de acecho a la verdad. Recordemos aquí, de nuevo, como un bajo continuo en esta tesis, la cita de Paul de Man con que cerré el apartado dedicado al

⁷²⁸ Juan Ramón, *Diario*. Op. cit., p. 201.

⁷²⁹ Al fin, el poeta logra poéticamente lo que le pedía a la inteligencia en *Eternidades*: “Que mi palabra sea la cosa misma y el nombre exacto, y tuyo, y suyo, y mío, de las cosas.” Ninguna ambición, creo, más posmoderna que esta.

⁷³⁰ Josep Picó en la introducción a su libro recopilatorio *Modernidad y postmodernidad*. Op. cit., p. 59.

⁷³¹ David Frisby en Picó. Op. cit., p. 69.

descrédito ideológico: en el momento en que se pretende desprestigiar a la literatura destituyéndola de su incuestionable valor como vía de acercamiento a la verdad, aparece de nuevo en “todas partes; lo que llaman antropología, lingüística, psicoanálisis no es sino la literatura que reaparece, como la cabeza de Hidra, en el mismo lugar donde presuntamente había sido cercenada”⁷³².

Volviendo a la poética de Guillermo Carnero, que estamos intentando contextualizar en toda su riqueza y complejidad, nos hemos referido repetidas veces a una cosmovisión del mundo como un todo escindido y fragmentario que, en absoluto, entra en contradicción con la idea de la existencia como la de un universo ordenado y obediente a leyes inexorables que rigen las direcciones de las cosas independientemente de que el hombre las conozca. En este contexto, es evidente que la capacidad humana para explicar el mundo, la vida, es irrisoria: ante la magnitud de tales misterios, el hombre solo puede obtener consuelo en el ejercicio de la intuición poética o la mirada analógica, tal y como escribe Elide Pittarello, que identifica en la obra de Carnero un culturalismo que “privilegia la fenomenología del sentir (la *aisthesis*) para mostrar hasta qué punto es escabroso el acto de pensar y frustrado el afán de saber”⁷³³, “la retórica del enigma implica la conexión analógica de significados que no respeten la unicidad del significante, volviendo aleatoria la interpretación del mensaje”⁷³⁴ y “el neoplatonismo [gran fuente de motivos poéticos en Carnero] potencia la ambigüedad de cada texto, de cada inscripción legible e ilegible en el gran palimpsesto de su poesía”⁷³⁵. Y es que ante la imposibilidad de remitirse al mundo fenoménico, la poesía solo puede construir un muro de lenguaje vestido por innumerables analogías y transposiciones de significado que proceden mayormente del no-lugar del arte.

⁷³² De Man, citado por Rodríguez-Vecchini en “La visión ciega”, De Man, *Visión y ceguera*. Op cit., p. XL.

⁷³³ Elide Pittarello en Bou y Pittarello. Op. cit., p. 246.

⁷³⁴ Elide Pittarello se remite aquí a José Manuel Cuesta Abad en *Poema y enigma. Huerga y fierro*, Madrid, 1999. Pág. 39. (Bou y Pittarello. Op., cit. p. 247).

⁷³⁵ Bou y Pittarello. Op., cit. p. 249. Pittarello ilustra la influencia del neoplatonismo florentino y veneciano a esta luz mediante la lectura efrástica del poema “Tempestad”: “Sin asomo de ekphrasis, no habría relación entre las figuras estáticas del lienzo y las figuras dinámicas del texto si no fuera por el neoplatonismo subyacente, dentro de cuyo *circuitus spiritualis*, cada diferenciación morfológica es un estado transitorio del Uno. El nexo silenciado se desplaza a los autores: al pintor neoplatónico del siglo XVI, que aplica una concepción vigente, y al poeta posmodernista de ahora, que recrea un mito pretérito” (Ibid., p. 247).

Sin embargo, según lo que hemos venido diciendo, si bien el mundo fenoménico se encuentra velado por una fenomenología estética, en términos de Pittarello, según la que hemos de leer a Carnero, resulta ser igualmente el ejercicio de la intuición lo que garantiza la existencia de una mirada de valor intelectual. Ambos mundos constituyen dos *continuums* que no solo no logran puntos de encuentro sino que comparten el universo que la poesía nos sugiere en el sentido culturalista. En cada uno de los poemarios que componen la obra de Guillermo Carnero, éste aparece caótico, pero también se manifiesta en consonancia con la consciencia de que existe de un meticuloso orden en el encadenamiento fenoménico que desconocemos; aparece el angustioso abismo que existe entre lo que percibimos –aun conociendo la fragilidad de los sentidos- y lo que intuimos pero, precisamente la existencia de ese abismo legitima la poetización de la incertidumbre con la que Carnero reúne y da nueva luz a lo hondamente sugerido por Juan Ramón Jiménez, a las artes cartográficas de Jorge Luis Borges o a la metáfora de la metrópolis de Simmel. Las *incursiones extraterritoriales y arqueológicas* de Carnero muestran, una vez más, la voluntad de expresar cuán profundo es su desencanto epistemológico. Pittarello rastrea la presencia del neoplatonismo en los poemas del Carnero “descreído con épocas que hacían corresponder la armonía, la simetría y euritmia de las formas sensibles a la verdad y a la bondad de las formas ininteligibles y viceversa”:

En la poesía de Guillermo Carnero el neoplatonismo es la reserva de *ideas* o de *ídolos* que configuran –por diferencia- la condición actual del hombre, para el cual el problema del ser se ha vuelto incuestionable. Hoy su mundo no es el de las formas sensibles y las sustancias inteligibles que se traducen recíprocamente como partes de una realidad única y comunicante. Su *polis* confusa no reproduce en pequeña escala el orden del cosmos, ni su destino final es volver a la patria celeste como alma depurada del lastre del cuerpo. Las bellas formas del neoplatonismo, cuyo acceso a lo real era estético y ontológico a la vez, excita el deseo del sujeto contemporáneo, aquejado por la falta de sustancia, la finitud sin rescate, la intrascendencia de los signos.⁷³⁶

El vector de la verticalidad que anudaba las realizaciones sensibles de lo ontológico y de lo verdadero se ha quebrado y, por ello mismo, no hay representatividad posible en el

⁷³⁶ Pittarello en Bou y Pittarello. Op., cit. p. 248.

ser de la palabra. Las ideas y el mundo, el texto y sus presuntos referentes, no se corresponden tal como pretendían los sistemas de pensamiento racionalistas o las poéticas basadas en la epistemología clásica. Así, el neoplatonismo florentino y veneciano, lejos de ofrecer un *hortus conclusus* donde guarecerse de la ignorancia, “abastece la poesía de Guillermo Carnero con imágenes híbridas y reticentes, incrustadas en el hermetismo órfico que prescribía la vaguedad semántica, el injerto alusivo del símbolo en el signo.” Mediante “transposiciones intersemióticas, que posibilitan una sintaxis figurativa de la percepción sensorial,⁷³⁷ Guillermo Carnero sustenta la armazón enigmática de sus poemas.”⁷³⁸

Volvamos ahora a la metáfora del laberinto con tal de atender luego las imágenes poéticas que nos interesan. El laberinto ilustra a la perfección esa lógica por la que la verticalidad clásica, que sustenta la mirada poética de Carnero sin contradicción, se extrema de tal modo que se destituye la distinción entre paradigma y sintagma. Sin embargo, aún habiendo puesto en cuestión el legado estructuralista de la mano de diversos análisis del fenómeno lingüístico de raíz posestructuralista, las articulaciones dicotómicas que la escuela estructuralista asentó, siguen constituyendo (aunque alejadas quizás del análisis propiamente textual), valiosas herramientas para la crítica literaria. Como dice García Berrio, dichas categorías duales, aún depuradas por la lingüística posterior y por la “constante discusión subsiguiente de las mismas”, “constituyen el armazón básico de la lingüística moderna; y tan arraigada y medularmente integradas se hallan, que a menudo olvidamos su origen saussureano.”⁷³⁹ Así, dada su utilidad instrumental pero descreyendo de ella en la medida de lo posible, nuestro análisis recurrirá a la mirada dual por la que el mundo se articula sobre la complementariedad entre sincronía y diacronía.

A la luz del sentir y del ser posmoderno, ante lo que significa el laberinto -la ineludible parcialidad de la mirada humana y la consiguiente desintegración del mundo en términos ontológicos -, los poemarios de Guillermo Carnero poetizan lo fragmentario

⁷³⁷ Paolo Fabbri “Due parole sul transporre. (Intervista a cura di Nicola Dusi)”, *Versus: Quaderni di studi semiotici* 85/96/87, 2000. Pp. 276-279.

⁷³⁸ Pittarello en Bou y Pittarello. Op., cit. p 247

⁷³⁹ Antonio García Berrio, *El centro en lo múltiple I. Las formas del contenido (1965-1985)*. Editorial Antrophos, Madrid 2008. Pág 518.

entonces doblemente proyectándose tanto en el tiempo como en el espacio. De este modo, lo fragmentario y lo parcial se constituyen como signo de esa humana incapacidad de comprender el universo que es la esencia del sentir posmoderno.

En primer lugar, veamos cómo la incertidumbre se materializa con tal de sugerir la naturaleza fragmentaria de lo que se presenta ante nuestros ojos en su dimensión sincrónica. La problemática central en este sentido, en la poesía de Guillermo Carnero, pendula en torno a las ideas del *yo* y *lo otro*, que tanto ha desdibujado la mirada posmoderna. Consecuentemente, son ingenuas y convencionales las palabras que han pretendido designarlos. Dicho de otro modo, los límites son poco amigos del escepticismo: el *yo* y el *otro* son extremos de una dicotomía desnaturalizada que abarca un sinfín de *fragmentos de ser* difícilmente determinables y cognoscibles y menos todavía transcribibles. En este sentido, Luis Martín-Estudillo señala la existencia un sujeto neobarroco en la poesía de Carnero que ya no se mide a sí mismo como tal, sino que se sabe parte de lo otro y viceversa:

Para acercarnos a un entendimiento más pleno de la disolución del sujeto poético neobarroco es preciso partir de la base de que este yo lírico no se manifiesta en términos identitarios, sino que se expande hacia lo Otro: la alteridad dentro del propio yo, o un yo que se busca y reinventa en espacios ajenos a sí mismo. Mediante una experiencia vivida (e inventada) a través de unos ojos *otros*, llegamos a una visión distinta de la realidad, que la poesía neobarroca busca explorar por medio de varias estrategias.⁷⁴⁰

“Castilla”, uno de los primeros textos del poemario *Dibujo de la muerte* (1967) ilustra modélicamente el problema de la identidad desde la perspectiva que nos presta la sincronía. Carnero abre el texto con un epígrafe procedente de la segunda parte de *El Quijote*, que relata, desde el punto de vista del caballero andante, cómo se le acerca una carreta conducida por un demonio la cual viene cargada *de los más diversos y extraños personajes y figuras*. Don Quijote advierte que uno de los personajes es la propia muerte acompañada por un ángel con las alas pintadas. Pero leamos:

⁷⁴⁰ Martín-Estudillo. Op. cit., p. 43.

No sé hasta dónde se extiende mi cuerpo.
No sé hasta cuándo cayera el más lejano cuerpo de muralla; no sé
hasta qué altura yacen los sillares entre las serpientes o lenguas de sol,
entre la alucinada tierra, bajo ese cráter polvoriento y callado,
los cuarteados terrones de ese cielo de arcilla.
Tampoco sé hasta dónde se extiende la tierra; quizás un horizonte redondo.
Porque mi cuerpo es ancho como un río.
De mar a mar, recuerdo, he galopado, una
y otra vez, levantando bastiones y murallas,
he galopado, quiero vivir, he galopado
para dejar atrás ese bosque de muros,
he extendido mi cuerpo, esa ciega maraña
de sillares marchitos y argamasa candente
de mar a mar.

 Mi cuerpo es ancho como un río.

Conozco muchos nombres de murallas.
Murallas para mirar la noche (lamidas por los dedos escamosos del sol),
murallas para tocar esqueletos y plumas de pájaros; murallas
Para gritarlas contra otras murallas.
Me han despertado voces y quejidos lejanos
Y chocar de armaduras y de yelmos y hachas
Y de pieles rasgadas por la luz de la espuela.
Me han despertado voces y rumor de pisadas
y relucir de plumas y púrpuras y sedas
y clarines y espadas y sangre contenida.
He tocado mis dedos sobre los fríos muros.
Sobre los fríos muros retumbaba mi sangre
en mi oído. Y he visto mis ojos en el frío
espejo de los muros.
Sobre estos muros lisos como una tumba, una
y otra vez, he buscado sobre este cuerpo, una
y otra vez, he buscado una poterna, el vago
clarear de unas luces sobre las impasibles
murallas.

Y otra vez al galope, matando,
descuartizando telas y andamiajes y máscaras
y levantando muros y andamiajes y telas
y máscaras.

Mi cuerpo es ancho como un río. (*Dibujo*, 103-104)

El sujeto poético del texto se identifica -una sugerente personificación- con el sustantivo *Castilla* que da título al poema. *Castilla* lleva consigo numerosas connotaciones de índole culturalista: nos remite a *El Quijote*, a la Castilla que vio las hazañas épicas del Cid, a la tierra de reinos de Taifas y señores feudales, de batallas de espada y lances de honor, etc. El yo poético se presenta, en los tres primeros versos, como un yo fragmentado y desconocedor de sí mismo: no sabe hasta dónde alcanzan las murallas de Castilla, sino (su *cuerpo*) ni hasta dónde la tierra, en la que arraigan sus raíces. Ese yo ya no es de naturaleza ontológica, apela a un ser que no sabe deslindarse de lo ajeno, desligado del devenir temporal que señala los supuestos límites sucesivos de *su* personalidad. Según mi lectura, La progresiva extensión de las murallas significa la expansión de la individualidad -y con ella se señala el peso de la experiencia aunque aparezca universalizada por el hecho de referirse a asuntos de algún modo colectivos y remotos en el tiempo-. Cada muro levantado es la tumba de un yo antiguo (*sobre estos muros lisos como una tumba*) y por ello, el sujeto poético dice conocer *muchos nombres de murallas* distintos, un nombre *nuevo* para cada momento vital.

El poema apela también a la ideal correspondencia entre nombres e instantes/realidades, esencial en la mirada posmoderna o neobarroca. Esos nombres, siempre inexactos, son incapaces de designar ese sujeto complejo y múltiple: *esa ciega maraña* que constituye su cuerpo, una fusión de otredad e identidad. Finalmente, dice, *he visto mis ojos en el frío / espejo de los muros*. El sujeto poético se sabe incapaz de verse a sí mismo pues no puede escapar de su propia conciencia, coartada y parcial por naturaleza: toda interrogación, todo encuentro con el espejo, no devuelve más que la propia mirada. El poeta, el hombre, debe contentarse con seguir su paradójico camino determinado por la simultánea construcción y destrucción de su personalidad, levantando y derribando sin

descanso los límites de su identidad, siempre provisorios: destruyendo *telas* y *andamiajes* y *máscaras* que se interponen entre él y su *otra* identidad y levantando de nuevo *muros* (que permanecerán, pues no los derriba, como restos de *lo ajeno* o de *los otros* en el seno del ser) y velando de nuevo su *yo* con *telas*, *andamiajes* y *máscaras*. Como hemos visto hasta aquí, nuestra lectura fenomenológica del poema “Castilla”, desde el punto de vista sincrónico, subraya lo laberíntico e incierto que supone averiguar qué constituye la identidad y de lo inverosímil que resulta delimitar su cauce.

Otras lecturas, como la del crítico Ignacio Javier López, en sus notas a la edición que manejamos, hacen hincapié en la relación que el poema establece con la reflexión metaliteraria: el lenguaje aparece “en su labor a la vez destructora y fundadora [como algo que es a la vez] insuficiente para crear algo estable, sustentándose tan sólo en el vacío y, como se indica en el poema, fluyendo de modo permanente” (*Dibujo*, 104). Evidentemente, el poema puede leerse de este modo pues el problema que plantea el yo poético es el de nombrarse a sí mismo, el del encuentro de la identidad y el de la ineficacia de la palabra. Sin embargo, como he dicho, creo que puede leerse más allá de la reflexión metalingüística. El problema planteado es de rango ontológico, pues la certeza acerca de la existencia unitaria de la *personalidad* es previa al lenguaje. Para nombrar el mundo, el objeto, antes, se ha de ser consciente de la propia entidad como sujeto pensante.

El crítico Juan José Lanz relaciona el poema “Ávila” con la poética barroca de la generación novísima: con *la necesidad de poblar el vacío*.⁷⁴¹ Al igual que López, le otorga al texto un valor esencialmente metaliterario. Por su parte, Trevor J. Dadson, lo vincula también con la práctica metapoética:

La repetición del verso clave, en este momento, justo al final del poema, sugiere que las limitaciones del lenguaje son las del mismo poema. El lenguaje está limitado (*amurallado*) por el poema.⁷⁴²

Dadson, previamente, ha señalado que la clave para entender el poema es la palabra *cuerpo* que, en su opinión, significa *cuerpo lingüístico*. Pero su lectura viene determinada,

⁷⁴¹ Lanz, *La llama en el laberinto*. Op. cit., p. 111.

⁷⁴² Dadson, *Breve esplendor*. Op. cit., pp. 98-99.

creo, por una definición muy concreta acerca de qué tipo de lenguaje es el que cuestiona la práctica metapoética: el verso *conozco muchos nombres de murallas* para él significa *una imagen de poder*. Ese *poder*, creo, no parece remitirse únicamente a la capacidad ordenadora del lenguaje, dado que el crítico, para reafirmar su análisis, cita las siguientes observaciones de Clara Arranz Nicolás: “la idea desarrollada en el poema, de lucha contra los prejuicios que se derivan de la imposición del lenguaje del poder, obstaculizar la libertad”⁷⁴³. Me parece que esta lectura, a la luz de lo que venimos diciendo, resulta algo simplificadora. Arranz Nicolás, al igual que Bousoño, estrecha los márgenes del asunto metapoético a los del contexto histórico y sociopolítico.

Sin embargo, quizás Dadson no se muestra tan categórico en este sentido como Carlos Bousoño quien, en su estudio preliminar a *Ensayo de una teoría de la visión*, tan “de época”, afirma:

El planteamiento de la poesía como metalenguaje lleva implícita una voluntad de rechazo de los mecanismos uniformizadores, deshumanizadores y represores del poder [hasta aquí el texto aparece íntegramente en mayúsculas], ya que el sometimiento y esclavización del lenguaje del Poder [...] esa esclavización viene a ser la forma más sutil de sujeción, inhibición y destrucción de lo individual. El Poder social actúa entonces con siniestra mansedumbre e invisibilidad.⁷⁴⁴

En mi opinión, Guillermo Carnero va siempre más allá de cuestiones sociopolíticas y en ello reside precisamente parte de la valía de sus textos: hay siempre en su poesía una lección de universalidad latente que erradica las circunstancias históricas y extiende sus raíces en lo más profundo de nuestra existencia.

Es evidente que las *murallas* pueden identificarse con el lenguaje, pero me parece más exacto leer dicha metáfora de un modo más abstracto (o menos metafórico dado que cambia la dirección a través de la que se transfiere el significado): como sinónimo de *límites*. De esta manera, el espectro de sentido se amplía y cabe hablar de la identidad -

⁷⁴³Dadson, *Breve esplendor*. Op. cit., pp. 99-100.

⁷⁴⁴ Carlos Bousoño en Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*. Poesía Hiperión, Madrid, 1979. Pág. 28.

aunque el lenguaje constituya por excelencia una imposición de límites simplificadores-. Pero solo en el caso de que el término *murallas* se asimile a la limitación se puede comprender el valor de un verso que se repite en los momentos climáticos del texto: *mi cuerpo es ancho como un río*.

Además, hemos de considerar que este verso nos proporciona una imagen espacial indefectiblemente ligada al devenir temporal, dado que un río –como también, por tradición cultural, un reloj- se identifica al instante con el tiempo que transcurre, imparable. Advirtamos, además, la repetición de la expresión verbal *he galopado*, que asociamos con un incansable jinete que trabajosamente experimenta la vida con rostros distintos (las sucesivas murallas de su cuerpo) a la vez que su cuerpo va extendiéndose hacia los confines de la tierra (*quizás un horizonte redondo* que apela al deseo de conocimiento que se esconde más allá de nuestro tiempo humano). *He galopado*, entonces, implica que el yo ha extendido las murallas más allá de sí mismo: su desplazamiento es sinónimo de experiencia, y por lo tanto supone una despersonalización y una personalización al mismo tiempo. Démonos cuenta, también, de cómo es de intensa esa huida hacia lo ajeno –el verso se repite contantemente en el texto-: entendemos que ese yo se resiste a quedarse recluido tras sus propios muros –que habrán de ser entonces provisorios-. Las murallas se convierten de este modo, de no ser derribadas, en un signo de la muerte. Carnero nos sugiere que tan laberíntico es el devenir del tiempo, como lo es la realidad sincrónica del yo o del mundo.

Reparemos, finalmente, en la presencia de esas *voces*, de esos *quejidos lejanos*, de ese *chocar de armaduras y de yelmos y de hachas / y de pieles rasgadas*, de esas *voces* – otra vez-, de ese *rumor de pisadas* y de ese *relucir de plumas y púrpuras y sedas / y clarines y espadas y sangre contenida* que habitan en el seno de ese yo que constituye Castilla. El carácter enumerativo de los versos, y la repetición exagerada de la conjunción *y*, subrayan el carácter fragmentario de ese yo y, evidentemente, dadas las connotaciones históricas con que vinculamos los elementos que se enumeran, pone en evidencia la solubilidad por la que el tiempo y el espacio del ser pueden leerse como una misma cosa.

Contrastemos, ahora, todas las valoraciones anteriores sobre “Castilla” con los comentarios del propio Guillermo Carnero. Sus indicaciones nos inclinan, de entrada, a dar por válida la lectura metapoética. Sin embargo, como sabemos paradójicamente, y como sabe Guillermo Carnero, los textos y su sentido no le pertenecen de ningún modo al autor si atendemos a su propia poética. Esto no significa que una mirada crítica no deba tener en cuenta la lectura del poeta y estimarla como tal, sino todo contrario. Asumiendo el denso calibre culturalista de los textos que examinamos, dichas orientaciones son impagables. Veamos, entonces, cómo explica Carnero su lectura de “Castilla” desde dentro:

El río de gran anchura aparece en ‘Castilla’ como símbolo de la imposibilidad de traspasar los límites del propio yo por medio del lenguaje escrito; simboliza la incomunicación y convierte el texto en una reflexión sobre la poesía, un metapoema.⁷⁴⁵

No puede manifestarse más claramente el poeta sobre su poema. Sin embargo, en el mismo artículo del que procede la cita –“Reflexiones egocéntricas III”- Guillermo Carnero se muestra más afín a la lectura que yo misma he propuesto, al remitirme al valor del término *muralla*, y al remitirse el poeta al campo semántico de la *fortaleza* –en su acepción, un elemento arquitectónico-, cuyo uso simbólico o metafórico es muy recurrente en su obra. Así reflexiona, de un modo mucho más genérico, la pertinencia de nuestra lectura, con lo que la legitima:

La fortaleza (murallas, bastiones, escarpas, poternas, sillares, argamasa) aparece en ‘Castilla’, ‘Tras el cerco de Ímola’ y ‘El altísimo Juan Sforza...’. Representa unas veces el propio cuerpo como ámbito de incomunicación; otras, un espacio en el que protegerse del exterior y en el que encerrar y ocultar la epifanía del yo y la felicidad. En este segundo sentido se equipara la masiva construcción de una fortaleza a un delicado trabajo de marquetería cuyos materiales fueran maderas, piedras preciosas y metales nobles.⁷⁴⁶

Explorado el problema de la identidad del ser, examinemos, ahora, el otro semblante del laberinto: la dimensión diacrónica de esa realidad posmoderna que ha desterrado las

⁷⁴⁵ Guillermo Carnero, “Reflexiones egocéntricas III. Naturaleza y paisaje en *Dibujo de la muerte. Obra poética*”, en *Letra internacional*, 69, 2000. Págs. 20-25. Carnero, *Poéticas y entrevistas*. Op. cit., p. 89.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 120.

explicaciones ontológicas y, consecuentemente, las interpretaciones deterministas o de índole historicista⁷⁴⁷. La realidad postmoderna se ha atomizado, favoreciendo la consciencia de que todos los movimientos que tienen lugar en su seno son complejos: los sucesos, las cosas, están clavados en el tiempo y sus encadenamientos son como *serpientes* huidizas disparadas en todas direcciones. La aceptación de la imprevisibilidad -todo navega *a la deriva* y está sujeto al azar meticuloso- se materializa en la obra de Carnero en forma de *enredaderas*, *estrépitos de alas* o de *ecos sin orilla*. Esa consciencia humilde contrasta con la pretensión acerca de la que Carnero ironiza por ejemplo en “La busca de la certeza” (*Dibujo*, 261-262): el yo poético, un científico, persigue la correspondencia de las cosas con un *orden concluso del que / espera felicidad, honor, sabiduría* y pretende determinar un *número finito de leyes combinatorias precisas / con su margen de error asimismo acotable*⁷⁴⁸. La ironía que se desprende de la lectura de este texto es indiscutible. Así lo subraya también la hispanista Kruger-Robbins: “the humor in this poem derived primarily from the juxtaposition of the high linguistic register and analytical procedure with baseness of the material analyzed”⁷⁴⁹. Y prosigue: “readers are invited to laugh with the poet, for we are all aware of this disjuncture, whereas the subject of the poet is not”⁷⁵⁰.

En otro texto, ya mencionado en estas páginas, “El azar objetivo”, el poeta ridiculiza de un modo análogo la ambición científica, concretamente la pretensión de justificar las *ausencias* (la falta de datos para dar con una verdad objetiva –ya sabemos que la

⁷⁴⁷ No siempre está claro lo que se quiere decir con “historicismo”. La acepción mayormente aceptada del término es la que se refiere a ciertas doctrinas que les otorgan a las ciencias sociales la misión de predecir desarrollos futuros tomando como premisa que existen leyes que explican el cambio histórico y que son susceptibles de ser descubiertas. Para refutar el historicismo, según esta concepción, Carl R. Popper escribió el conocido libro *La miseria del historicismo* (Op. cit.) que difundió ampliamente el concepto. En mi texto utilizo el término en este último sentido, el que se alía con explicaciones deterministas.

⁷⁴⁸ En el poema “La búsqueda de la certeza”, Carnero pone en evidencia al yo poético pues, tras haber dispuesto todos sus artilugios rigurosamente científicos, *deduce que su único universo / lo constituye el plinto inesperado*. El lector sabe que el procedimiento científico es esencialmente inductivo, pues procede de lo particular a lo universal y, sin embargo, el yo poético, de forma ridícula, *reflexiona* en el momento en que falla su método y cree en una premisa propia de los razonamientos silogísticos (tal como Ignacio Javier López explica en sus notas al comentar el uso del vocablo *ergo*) para seguir con su experimento del que *espera / felicidad, honor, sabiduría* (*Dibujo*, 263-264). Permítanme una capricho: al leer estos versos he visualizado siempre al actor Cary Grant que interpreta al paleontólogo David Huxley en *Bringing Up Baby* de Howard Hawks. Subido al esqueleto de su dinosaurio y, adoptada la pose de *El pensador* de Auguste Rodin, “reflexiona” acerca de la mítica clavícula intercostal en la primera escena de la película. La comicidad de la escena es descomunal.

⁷⁴⁹ Kruger-Robbins. Op. cit., p. 100.

⁷⁵⁰ Ibid., p. 100.

objetividad acaba siendo solo legítima como quimera-), no por la *nulidad del procedimiento* (que parte de esa primera acumulación de datos concretos), sino por la *limitación de la memoria o la impericia combinatoria, que hubiera / de suplirlo, ante un número suficiente aunque corto* [igualmente, claro] / *de datos dispersos*. La ingenuidad y la fe ciega en la capacidad imparcial o total del conocimiento ofuscan al científico que es protagonista también de este texto. El yo poético –distanciado y firme – le condena por incauto y, en los versos finales, constata que su proyecto –con todos sus datos-

[d]epende,
aunque lo ignora, de una sola pisada que, sonando,
los desordene, y concluya de ese modo en azar su imagen cierta;
resonando en el empedrado de un pasadizo estrecho
dicte un ritmo a la memoria, y su cochambre
se anule, suscitando los reales fantasmas,
derogación del fetichismo tácito que llamamos *presente*,
cuyo prestigio vulneran los enigmas
que, invadiendo la memoria, suscita el azar, y a veces resuelve. (*Dibujo*, 272)

Esa pisada, tan borgiana, hubiera cambiado el curso de las cosas. Algo ínfimo, y en apariencia tan insignificante, puede determinar un sinnúmero de cosas encadenadas al azar y está condenado a ser siempre un *enigma* (debido a la existencia de este enigma clavado en el tiempo que existe la poesía). Kruger-Robbins analiza también este texto que, tratándose del que cierra el libro *El azar objetivo*, asegura, nos remite de nuevo al método crítico daliniano. Los versos citados, son asimilables a la conclusión de un ensayo crítico, dado que en ellos se repite la tesis planteada a lo largo del libro, enunciada de este modo por la hispanista: “rational systems may easily be destroyed by the irrational elements that they cannot choose not to perceive”⁷⁵¹. Sin embargo me interesa subrayar, dado el objeto que persiguen estas páginas, que lo que hace posible que el ejercicio literario tenga lugar es la existencia de esos enigmáticos aconteceres como epifanía de lo irracional, tal como indica también Robbins. Esos enigmas constituyen los ínfimos fragmentos de una sucesión

⁷⁵¹ Kruger-Robbins. Op. cit., p. 114.

cósmica apegada al tiempo, que ni la memoria ni el arte podrá reconstruir jamás. Aunque la memoria intente dilucidar sus *raíces* que han sido alejadas por el *golpeteo* de los siglos:

A pesar de la noche, es imposible
reconstruir su muerte.

Ir ensamblando antiguos inciensos y sudarios,
medallones, y viene hasta mi el golpeteo
de un caballo en los lisos espejos de la noche,
es imposible, nadie sabrá, ni esas raíces
ni esas pequeñas uvas de humedad y salitre
ni ese tenue azabache como el salto de un pájaro
que al trasluz se desliza, en los atardeceres,
al fondo de la carne de los ángeles muertos en el mármol. (*Dibujo*, 98)

Antes de continuar con nuestro análisis, revisitemos el bellissimo texto “Ávila”, en el que Guillermo Carnero parte de una esencial consideración metapoética: el arte no puede reconstruir la muerte de las cosas que se han perdido en su *mármol*. Sabemos que el proceso creador se ha invertido: el arte no recrea la vida sino que la crea; por ello es verosímil decir –como los versos finales del texto–: *imaginar que algún día podremos / inventarnos, que al fin hemos vivido*. Sin embargo, esta consideración no se contradice con el hecho de que pueda nacer una emoción profundamente humana en el momento en el que el lector percibe el latido de esas voces perdidas, siempre difusas y de una forma intuitiva, que se dan cita en ese mismo *mármol*, palimpsesto de tiempos y de historia. Kruger-Robbins lee el texto también como un punto de encuentro que no puede resolver la complejidad del mundo pero que aúna la piel y la piedra muy significativamente a través de un deliberado juego con las expectativas del lector:

The contiguity of words suggesting life, death, reality, and art creates uncertainly: where we expect to find life, as in “las redondas mejillas de los niños nacidos”, we only find art, which converts life into stone, “nacidos al mármol para la muerte”, and where we then expect lifeless art, we find warmth, “el doloroso latir”, “un reposo caliente”. This technique

repeatedly frustrate the readers' expectations, reproducing poetically the unresolved ambiguity the speaker perceives in the stone.⁷⁵²

En la piedra confluyen el arte, la muerte y la vida. Y el arte solo tiene la posibilidad de significar si percibimos en su seno el lento y constante *golpeteo* de los siglos –a un tiempo vivo y muerto-, pues es en esencia un agente destructor de la lógica espaciotemporal que rige nuestro mundo.

Pero retomemos la cuestión relativa al devenir temporal, a propósito de los versos citados. La explicación de esta realidad en el tiempo es inabarcable, del mismo modo que lo es la adopción simultánea de cada uno de los potenciales puntos de vista situados alrededor de una pecera esférica⁷⁵³, y al igual que lo es la toma de puntos de referencia externos a nosotros mismos. El hombre nunca podrá establecer un encadenamiento de causas y consecuencias con su debida y exacta concreción en el tiempo. Nos es imposible ir *ensamblando*, es decir, encadenando según nuestra lógica espacio temporal de irremediable filiación historicista, los *antiguos inciensos*, los *sudarios*, los *medallones*, las *raíces*, las *uvas de humedad* o el *tenue azabache* que se dan cita en *esos ángeles muertos en el mármol*, que constituyen el grupo escultórico con que se consagra en Ávila el sepulcro del príncipe Don Juan en el convento de Santo Tomé. Todos estos elementos –sus significados, las connotaciones con que se disparan hacia el infinito- *se deslizan*, en *los atardeceres* como el *salto de un pájaro* y son, por lo tanto, inapresables por la razón. La memoria –un espejo utópico en el tiempo-, además, es tan mentirosa como las palabras.

Volvamos a considerar ahora el hondo escepticismo que vertebra la poesía de Guillermo Carnero analizando tres textos altamente significativos. Evidentemente, todos ellos están vinculados a consideraciones metapoéticas, pero cada uno es representativo de una actitud muy distinta, aunque complementaria, del yo poético que protagoniza sus versos. Esta divergencia, como sabemos, no entraña contradicción alguna: el yo poético posee múltiples caras, del mismo modo que el mundo puede que no sea más que un cúmulo de miríadas del ser. En el primer poema, “Museo de historia natural”, aparece un

⁷⁵² Kruger-Robbins. Op. cit., p. 33.

⁷⁵³ Me remito al poema “Meditación de la pecera” de *El azar objetivo* de 1975 (*Dibujo*, 263-265).

yo irónico; en el segundo, “Discurso de la servidumbre voluntaria”, un yo iracundo y en el tercero, “Variación II. Queluz”, un yo extasiado.

“Museo de historia natural” pertenece a *El azar objetivo*, de 1975. Este poemario ilustra, por excelencia, el planteamiento escéptico de Carnero en relación con la ambición científica. Ignacio Javier López cita, en este sentido, a César Simón: el libro tiende a desnaturalizar el lenguaje literario, hasta convertirse en forma ensayística. Y desde esta perspectiva, “considera la caducidad del método, del raciocinio y de la técnica del escritor para aprehender el objeto del poema”⁷⁵⁴. Señalemos además, el vínculo existente entre el poemario –cuyo título habla por sí mismo– y la poética daliniana en que Guillermo Carnero indaga en uno de sus ensayos sobre el surrealismo, recogido en *Las armas abisinias*. El Carnero crítico literario lee de este modo el tercero de los pilares de la poética daliniana: “quién sea capaz de la alucinación y de conservarla gracias al Humor Objetivo, verá caer el telón de la falsa realidad que la educación y la cultura le imponen, perderá los hábitos convencionales de percepción del mundo y de sí mismo, y tendrá acceso a la epifanía de la realidad en los fenómenos del Azar Objetivo”⁷⁵⁵.

Recordemos que el libro se abre con un epígrafe del ensayo *Sobre la certidumbre*⁷⁵⁶ de Wittgenstein: *mis dudas constituyen un sistema*⁷⁵⁷. En este mismo sentido, consideremos los tres primeros versos del poema “El azar objetivo” con que Guillermo Carnero cierra el poemario:

Así pues, él camina por un tiempo vacío,
espectador de formas y volúmenes
entre presencias que no ve. (*Dibujo*, 271)

⁷⁵⁴ César Simón, “Fracaso y triunfo del lenguaje en Guillermo Carnero», *Papeles de Son Armadans* 249 (diciembre 1976). Pág. 254.

⁷⁵⁵ Carnero, *Las armas abisinias*. Op. cit., p. 140.

⁷⁵⁶ Ludwig Wittgenstein, *Sobre la certidumbre* de 1961.

⁷⁵⁷ Junto con esta cita, con la que Carnero instiga deliberadamente a que el lector efectúe una lectura acorde con su sentir escéptico, el poeta añade una cita de Nietzsche procedente de *El Libro del filósofo*, un volumen fragmentario y aforístico, en la que el autor insta al uso de recursos estilísticos (*palabras y expresiones anticuadas, longitud confusa de la frase, interpolaciones o paréntesis...*) con tal de despertar la confusión en el lector.

El yo poético se muestra distante y dictamina, usando la tercera persona, que ese caminante es paradójicamente un *espectador* que *no ve* las presencias que le rodean. La paradoja cobra sentido si interpretamos el acto de mirar en su complejidad. De un lado, si interpretamos el mirar como algo puramente sensorial, lo lógico es que el sujeto aprecie las *formas* y los *volúmenes* que le rodean. En cambio, si mirar se entiende como sinónimo de comprender, esas *presencias* están totalmente fuera de su alcance. Haciendo uso de la ironía, el yo poético manifiesta que no se refiere con ellas -las *presencias*- precisamente a las *grandes líneas*, / *que éstas sí están a nuestro alcance* pues, aun sabiendo que deberían de constituir la más pura y verdadera abstracción, creemos alcanzarlas dibujando *hemiciclos* o *tangentes* sobre un mentiroso plano que al fin *no es más que un trazo de buril* / *en la imaginación que finge* pues *espejismos de su zumbido*.

Centrémonos, ahora, en el texto “Museo de historia natural”, paradigmático de la mirada irónica que, con tanta eficiencia, le ha servido al poeta para expresar su escepticismo.

La escena que dibuja el texto se ubica en un museo cuyas salas fantasmagóricas alberga las más variopintas muestras de ejemplares zoológicos. En su lectura, hemos de partir de un supuesto clave: los ejemplares disecados son símbolos de “palabras” en su acepción más abstracta, es decir, sin contexto y sin uso concreto orientativo, tal como aparecen en los diccionarios. Los animales que representan la supuesta historia natural son *simbólicos*, contienen una infinidad de significados distintos (los incontables ejemplares concretos que han existido o que viven todavía en la faz de la tierra). Mientras contemplamos esos *conceptos* de cartón (la *escorzada pantera*, el *mono encadenado*, el *perro fiel*, o la *boa suspendida*) cuyas *mandíbulas abiertas* / *gritan terror de estopa*, los ejemplares tiranizados por el concepto permanecen

[a]gazapados tras una puerta distante, [que]
cuando la empuja el simulacro vuelve
a componer su coreografía. (*Dibujo*, 259)

Los animales concretos están *agavillados* de forma fantasmagórica en la distancia, inscritos, malévolamente (como lo hace el arte), en el convencional paradigma, *tiránico* por tratarse solo de un ejemplar concreto y singular. Pero el poeta, tenuemente

apocalíptico, nos previene ante el advenimiento de un día en que despierten de su hipnosis: habrán de *invadir los bulevares / de la ciudad desierta* –el disfraz de nuestra arrogancia– aunque ahora sólo puedan expresar con *violencia plana* la agonía de todos los *perros, monos y panteras* que han sido relegados al olvido, bajo un irónico *concepto*, caduco y material. Todos ellos son los actores protagonistas de un siniestro *simulacro* y, por lo tanto, su escenificación se convierte en una burda teatralización de la realidad, vedada por definición a los ojos humanos. De un modo lógico, dicha escenificación nos remite a la voluntad de colmar el vacío de la existencia que tan característica es de la sensibilidad barroca. Juan José Lanz se refiere a ello apelando a los textos “Ávila” y “Castilla” de *Dibujo de la muerte*, como hemos visto. Pero la voluntad de encuentro de consuelo, según dice, culmina con “El movimiento continuo”, texto en el que –desalentado– el yo poético muestra su conciencia del engaño: el absurdo es inherente a la circularidad viciosa de un circo. Sin embargo, reconoce Lanz, “al arte aparentemente alcanza una realidad superior a la vida misma, porque sobrevive al artista y solo en él puede quedar inmortalizado.”⁷⁵⁸ Ya hemos comentado estas palabras a propósito del texto “El altísimo Juan Sforza compone unos loores a su dama mientras César Borgia marcha sobre Pésaro” en páginas anteriores. De la mano del crítico, suscribimos que es ambivalente el poder salvífico del arte.

Consideremos ahora la lectura que hace Kruger-Robbins de esos mismos versos de “Museo de Historia Natural”: “the function of memory and imagination upon them may bring them back to life and make their power real again”. En el momento en que los animales vayan a *invadir los bulevares* tendrá lugar la interpretación literaria. Kruger-Robbins, que lee también los especímenes como símbolos a la expectativa de sentido, y que vincula el texto nuevamente con “El juego lúgubre”, interpreta de un modo menos siniestro el texto. A mi entender, ese museo no es una simple metáfora de la página escrita sino que su significado atañe al asunto de la palabra en un sentido mucho más amplio: “Museo de historia natural” nos habla de la traición como esencia de la escritura.

Analicemos, en segundo lugar, el texto “Discurso de la servidumbre voluntaria” (*Dibujo*, 275-278) procedente de *Ensayo de una teoría de la visión*, de 1977. Según indica Ignacio Javier López, este poemario se vincula temáticamente con *Dibujo de la muerte*, y,

⁷⁵⁸ Lanz, *La musa metafísica*. Op. cit., pp. 34-35.

dada la presencia de la reflexión metapoética y epistemológica, conforma una notable unidad de propósito junto a *El sueño de Escipión*, *Variaciones y figuras sobre un tema de La bruyère* y *El azar objetivo*. Añade el crítico que el presente poemario remarca la predilección del autor por los temas de procedencia dieciochesca. La realidad posmoderna solo es concebible como un sinfín de *piezas de un único gran rompecabezas*⁷⁵⁹ (del que nadie sabe la disposición exacta de sus elementos, ni puede descifrar su *laberinto*), de entre las cuales el poeta recoge, al azar, *una esquirola imaginaria* otorgándole *veracidad escénica*⁷⁶⁰.

Los primeros quince versos del texto nos plantean cuestiones relativas al azar que, una vez más, ponen de manifiesto la actitud irónica del yo poético. El texto comienza con una pregunta retórica -cuya respuesta implícita nace de nuestro conocimiento del yo poético de Carnero-: *¿Por qué dejarle puertas al azar / y que pueda verter su fauna entonces, / inundar el tiempo vacío con sus reptiles y el rosáceo / ondear de las membranas de los peces?*

A continuación, el poeta describe un tiempo que nada tiene que ver con la linealidad cronológica que se le supone: un *espacio oblongo sin principio ni grietas / ni recodos o aristas donde hallar refugio*, que más que asemejarse a la proyección lineal acostumbrada, se asemeja a la redondez de una pecera –que inevitablemente nos remite al texto “Meditación de la pecera” de *El azar objetivo*- o a la *Sala Oval de un Parque de Atracciones* que, al fin y al cabo, es nuestro *teatro del mundo*. Esta plasmación poética del tiempo imposibilita concebir la memoria como fuerza regeneradora de la vida, o como agente salvífico, y nos remite de inmediato a la idea del arte como palimpsesto ajeno al discurrir historicista del tiempo. De un modo metonímico, dice el poeta, el tiempo ya no es *un discurrir con la nariz contra el cristal* -no vivimos subidos en un tren- sino que la existencia se parece más bien a una caída *hacia dentro*, análoga a la que tiene lugar en la novela de Jules Verne *Viaje al centro de la Tierra*. Y sin embargo, el fragmento concluye con otra pregunta retórica *¿Por qué dejar esto al azar?* Ante semejante cuestión, el yo

⁷⁵⁹ Carnero, *Las armas abisinias*. Op. cit., p. 11. Amplió la cita: “Si el arte, la literatura, las ideas y la historia son piezas de un único rompecabezas, lo mismo lo son muchos asuntos cuya comprensión excede los límites de una cultura nacional, y mucho más los de una tan frecuentemente deudora como la española”.

⁷⁶⁰ Procede del texto “Discurso de la servidumbre voluntaria” (*Dibujo*, 275-278).

poético sugiere que el azar es el único *barquero* –un Caronte, evidentemente-, aflorando en el texto de nuevo la presencia de la muerte, como único y fatal destino.

Interesa también el hecho de que aparece la voluntad humana vinculada a la razón. El yo poético cuestiona significativamente la distinción entre sucesos azarosos y sucesos *provocados*, con que el texto deviene ahora en una declaración en defensa de la naturaleza inaprehensible del tiempo en términos deterministas. La parte central del poema desenmascara la voz poética, en tanto que se deja llevar por la ira cuando trata de explicar la realidad de ese *gran rompecabezas pisoteado* que es el mundo: *un depósito de odio* en el que la *fumarola lírica* –que parece remitirnos casi a los infiernos- nace de *feraces tensiones entre sumisión y rechazo*. A la creación poética la impulsa el odio, dice el yo poético. *El odio sí es real*, repetirá constantemente.

Leamos ahora unos versos sobrecogedores acerca de la abstracción que –si bien por naturaleza *erradica todo sentido trágico- persiste en inexistir para mejor señalar un síntoma*. Como Casio, dice el yo poético, *se convierte / de acusadora en acusada* cuando le cambian el *escenario*, en clara alusión a la problemática adecuación entre mundo y palabra:

Es un discurso muerto,
el esqueleto ritual que ironiza la fe
en la virtud de la ironía,
embadurnado de sangre para indicar resurrección. (*Dibujo*, 276)

Hasta aquí, ha aparecido ese yo iracundo, que descrea de la linealidad del tiempo y problematiza las relaciones existentes entre lo particular y lo universal, entre apariencia y verdad. En la última parte del texto, el yo poético no es tan duro, y tiende a contemplar, calmado, la bóveda del cielo, aunque sea con una sonrisa escéptica -tal y como otras veces el poeta deja “en suspenso” sus poemas-:

A mi lado se tiende un espectro de jade
veteado de barro y ceñido de algas,

mientras el mar proyecta sobre el cielo nuboso
la fantasmagoría de la ciudad yacente,
como un espejo. Miro las cúpulas aéreas,
los hoteles lumínicos arrasados de música,
la gran arquitectura que con leve sonrisa
me hace reconocer el húmedo cadáver
que comparte la cama. (*Dibujo*, 277)

Sin duda, un fragmento relacionado con la figuración platónica del universo, aunque la ideal correspondencia entre el mundo inteligible y el mundo sensorial sea objeto de burla. La mencionada proyección no es más que una *fantasmagoría*. Leamos ahora los versos finales, centrados en el problema de la referencialidad, de la mano de Baudelaire y de Mallarmé –*Tu me donnes ta boue, / jeune fille qui apporte le miroir*⁷⁶¹. Ese *miroir* asociado al barro, nos sugiere que los dos penúltimos versos –*Me concedes el barro / en que reside el don de la palabra*–, invitan a entender ese espejo astillado como signo de la pérdida de la referencialidad: la palabra no recrea, sino que crea con el mismísimo barro con que el Creador nos moldeó. Y, sin embargo, ese barro, no puede dejar de connotar miseria, dado que el poeta se siente abandonado en todo momento por el lenguaje que no puede apresar los *dioramas* inconexos que constituyen nuestro mundo, nuestro tiempo.

En el tercer texto, “Variación II. Queluz” de *Variaciones y figuras sobre un tema de la Bruyère*, de 1974, el poeta muestra cómo la poesía no puede retener la realidad. Marta Ferrari, en su artículo sobre la práctica metapoética en la obra de Guillermo Carnero⁷⁶², nos indica muy cabalmente que el sujeto que construye la escritura es *eminente* *perceptivo*, como hace evidente el título que agrupa la gran parte de su obra –*Ensayo de una teoría de la visión*–, un intertexto berkeleyano⁷⁶³. Ferrari subraya que en Carnero es esencial tanto el carácter visual de su poesía, como la filiación de su pensamiento poético

⁷⁶¹ Ignacio Javier López traduce los dos últimos versos de este modo: *Me das tu barro, jovencita que trae el espejo*. El primero de los versos, recuerda, parafrasea un verso de *La flores del mal* y el segundo gira en torno al motivo del espejo en “Hérodíade” de Mallarmé.

⁷⁶² “Un espejo fragmentado: la práctica metapoética de Guillermo Carnero” en Laura Scarano et al., *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1996. Págs. 141-158.

⁷⁶³ Berkeley publicó su *An Essay Towards a New Theory of Vision* en 1709.

con la obra del empirista inglés. En estricta coherencia, el ideal poético que persigue el poeta es la aprehensión de lo visible sin intermediación lingüística⁷⁶⁴:

El discurso poético
fueran haces de signos surgidos en el aire,
emanación
de la presencia pura de volúmenes juntos
o colores o masas. (*Dibujo*, 228)

Dejemos a un lado, de momento, la primera variación “Domus aurea”, texto del que proceden estos versos citados, y analicemos con detalle la segunda, en la que el yo poético se comporta de un modo especialmente extático. Según Marta Ferrari⁷⁶⁵ y según indica Ignacio Javier López en sus notas, “es un ensayo de conceptualización; un intento de definición de lo *real* prescindiendo del lenguaje que lo nombra. La propuesta del sujeto es entonces, expresar la cosa a partir de la enunciación de sus cualidades –volumen, distancia, color”. Volvamos sobre sus versos iniciales, ya comentados a propósito de la significativa metáfora de la luz en páginas anteriores:

Impermanencia con que el aire asume
la distancia, preludia
una tensión hacia los cuatro puntos
cardinales que elide los volúmenes
y los hace dudar por fin en estallido
que limita contornos y define
lo visible; luz sin forma aún, luego es esfera
de color: y si define en luz, no tiene nombre. (*Dibujo*, 232)

El sujeto poético constata repetidamente la falta de un nombre certero para describir lo que tiene ante sus ojos -el Palacio de Queluz, situado en los alrededores de Lisboa y construido entre 1758 y 1795, *es de estilo barroco, tiene hermosos jardines con espectaculares juegos de agua*, según se aclara en las notas-. Las palabras *no tienen*

⁷⁶⁴ Marta Ferrari en Laura Scarano et al., *Marcar la piel del agua*. Op. cit., p. 145.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, pp. 141-158.

nombre y se repiten constantemente en el texto: el yo poético asume su fracaso. Sin embargo, a lo largo de toda la primera parte del texto el yo poético no se muestra dispuesto a rendirse, e insiste, *in crescendo*, en dibujar con palabras lo que embriaga sus sentidos:

Porque el mar no termina
ni es mar ni tiene fin, ni existen *dónde*
ni *mar* ni *fin*.

El mar es un color
al que la piel se entrega.

Innumerables, no distintos
de sus cuerpos: escalas de color
como la teoría de las formas vivientes
irrepetidas siempre, porque no significan
más que color y bulto y su proceso
es en eternidad: no tienen nombre,
y esa ausencia es el fasto
al que la piel se entrega.

Y los sonidos
son correlatos de esa ausencia
como lo es el color y el roce de la mano
al que la piel se entrega, irrepetido siempre como el color que en noche
resume su sonido. (*Dibujo*, 232-233)

El texto asevera, una y otra vez, que la realidad es tan inabarcable como infinita: en versos anteriores –que preceden a los que cito- leemos que *en la distancia no hay ocaso / ni bestias boreales en donde el mar termina*. Ese mar constituye una metáfora de la realidad que inevitablemente nos remite a Juan Ramón. Fácilmente, esas *bestias boreales* podemos connotarlas con explicaciones cosmológicas anteriores a la teoría heliocéntrica copernicana y, sin lugar a dudas, proceden de la mitología del medievo: sugieren los finibusterres más apocalípticos y ancestrales. Sin embargo, el yo poético niega la existencia de esos confines del mundo e incluso ese mar *que no es mar* sino que es metáfora y, por lo tanto, un espejismo del lenguaje. La lectura metaliteraria de estos versos es dual. Por un lado, puede interpretarse que el yo poético se corrige a sí mismo al entrecomillar –en el tercero de los versos- los términos: *mar* es ‘*mar*’ y *fin* es ‘*fin*’. De este

modo, el texto enfatiza su propio proceso de escritura: el poema –su verdad- constituye un acto de conocimiento. Por otro lado, dichos versos cuestionan la referencialidad: ese mar es y de igual modo no *es*.

La falta de nombre constituye la ausencia que permite que la piel se entregue: las palabras a las que *la piel se entrega* se repiten y subrayan la idea central del poema, la voluntad de que *la cosa* se exprese a través de sus cualidades materiales. Las alusiones a los sentidos son continuas, el yo poético parece querer fundir de modo sinestésico su éxtasis sensorial: el poeta se remite a esos *sonidos*, correlato de la ausencia de las palabras –el *color* y el *roce de la mano*–:

Inacabados
por no tener principio y ser siempre una aurora
en que la piel conoce su principio
instante a instante, sin palabras
más que sonido y luz en que la mano
estrecha y no detiene, es permanencia
sin principio ni fin, y amanecen al aire
ola, noche, color: no tienen nombre. (*Dibujo*, 233)

Así termina la primera parte del poema, en que tenuemente se va haciendo realidad esa expresión sin límites –esa luz que *instante a instante*, es *siempre una aurora* que significa la permanencia de la impermanencia-, paradoja por la que cobran sentido *al aire*, la *ola*, la *noche* y el *color*, *sin nombre*. En la segunda parte del texto, el yo poético escancia su lento fracaso. Casi inconscientemente, él mismo eleva los muros que significan la traición de las palabras:

Pero la luz presagia límites
y es anticipo de certezas
en que la piel y el ojo abdican de su miedo
y nombran su horizonte; previsible armonía
reintegrada a la sombra por el fulgor intenso
con que los nombres lucen sus condecoraciones,

su metal y su brillo: su máquina probable.
Y sin embargo, miedo si levanta esta tumba
alzó los muros de la nada, terror a la intemperie
entonces, miedo ahora al roce de la seda.
El miedo a la intemperie alza los muros
que curtirán los años, entibia las palabras
brotadas de un espasmo como sangre caliente,
desdibuja la raya de los cuerpos
que reintegra a la sombra como la línea débil de la espalda,
y sin embargo, fuera,
más allá del jardín y sus losanges,
escindieron los nombres con su espanto
la insurrección del día. (*Dibujo*, 235)

La luz presagia límites, leemos al comienzo de estos versos. La existencia de esa luz metafórica de lo ilimitado o de lo que es libre al definirse a sí mismo sin mediación de la palabra, determina que haya de existir la ausencia de esa misma luz. Lo nombrado exige la existencia de lo no nombrado, la presencia exige ausencia y la lectura verdadera exige la posibilidad de la lectura errónea. Lo que no tiene nombre exige que sea concebible lo nombrado, que la ausencia requiera la noción de la presencia y que la lectura errónea sea inherente a la existencia de una lectura verdadera.

La epifanía de los sentidos conduce sutilmente al yo poético hacia el otro lado del espejo – aunque no sea ya espejo- porque no puede escapar de sí mismo y despegarse de su propia mirada: dada la naturaleza *dual* del universo humano *la piel y el ojo abdican de su miedo / y nombran su horizonte*. El miedo a la incertidumbre nos empuja una y otra vez a mentir: a darles nombres a las cosas y, por lo tanto, a *amurallar* el mundo. Los muros de la nada: los nombres. Terror a sentir sencillamente sin nombres, terror a la seda que es el arte, palabras brotadas de un espasmo de sangre caliente: espasmo de vida en la palabra que borra los límites y anula los muros del miedo y lo reintegra todo a la sombra, a la duda.

Hundimos nuestras manos
y es vieja la textura de su apoyo,

es vieja la erosión en que detiene el tacto
la migración inútil de sus alas,
es pobre el cuenco de la mano asida
a la gracia remota del volumen,
y el gravitar inerte de los cantos rodados
ya no reconocibles en sus sustancia misma
y cuando erguidos sí, como fragmentos
de sílice y diamante de un litófono,
derribada armonía que tiene nombre ahora. (*Dibujo*, 235)

Al final del recorrido por el palacio de la mano del poeta, con los cinco sentidos despiertos de un modo casi sobrehumano (sinestesias de color y sutilezas del tacto, luces de otro mundo o a través de formas burbujeantes), el sujeto poético, extasiado, hunde sus manos con las nuestras en delicadas sensaciones del tacto y comprendemos, al fin, en

derribada armonía que tiene nombre ahora. (*Dibujo*, 235)

Pero el signo lingüístico es traidor por excelencia, las palabras no son más que *velos* que cubren el *muro* y la verdad, no es más que una siniestra mezcla de *fantasmagoría* y *lucidez*⁷⁶⁶. El tacto escrito ha sido un espejismo -aunque extático y jubiloso- en el que por un instante poema y poeta han parecido ser la misma cosa. Sin embargo, en esa *derribada armonía* tan solo hemos asistido como otras tantas veces a la brillante fuga de la *palabra justa* hacia los confines inexplicables del universo.

Analicemos, a continuación, un fragmento del primer texto de los poemas *sintéticos*⁷⁶⁷ que configuran el libro *Variaciones y figuras de un tema en La Bruyère*, de 1974. Tras constatar en el inicio del poema que el lenguaje *nos envuelve en palabras* como velos, el yo poético expresa su deseo, que nunca se hará realidad, de que

El discurso poético

⁷⁶⁶ Cita procedente de la primera variación del poema “Domus Aurea” (*Dibujo*, 235).

⁷⁶⁷ Como sabemos, el poemario *Variaciones y figuras sobre un tema en La Bruyère* está deliberadamente dividido en dos partes bien diferenciadas según la tipología de los textos. La primera parte contiene los poemas *analíticos* y la segunda, los *sintéticos*.

fuera haces de signos surgidos en el aire,
emanación
de la presencia pura de volúmenes juntos
o colores o masas (*Dibujo*, 228)

El ideal de pureza poética es otra utopía del poeta: Carnero sabe, como hemos visto en páginas anteriores, que solo *atravesamos la idea de la perfección como la mano puede atravesar la llama sin quemarse* y que *la llama es inhabitable*⁷⁶⁸. Esta constatación, dice, *habría de llevarnos a una situación casi inhumana*, refiriéndose a la práctica de la extrema pureza poética. Y es que la voluntad de esta práctica poética amaga como fin último su propia destrucción: el ideal que persigue la palabra es el que prescinde de su existencia. En este sentido, la desrealización de la metáfora puede hacerse extensiva al mismo ejercicio del discurso metapoético. Según suscribe Lanz, el ejercicio metaliterario radica en la paradoja de que su cometido es el de “nega[r] el sistema que lo sustenta” y “afirma”⁷⁶⁹, tal y como afirman Talens⁷⁷⁰ y Kruger-Robbins⁷⁷¹. Remitiéndose al poemario *El sueño de Escipión*, el crítico acude a Bousoño para afirmar que con este poemario “al fin, el lenguaje en la metapoesía desarrolla una función crítica, desenmascara el lenguaje del poder y se rebela contra este”. Sin embargo, añade que lo hace “precisamente desde la misma experimentación del lenguaje” y es por ello mismo, prosigue, que el lenguaje metapoético cae en la paradoja de querer “negar la capacidad expresiva del lenguaje desde el mismo lenguaje” a la que nos hemos remitido. Y es que esta naturaleza paradójica es la misma en la que se arraiga la pureza o el deseo de materialidad como ideal poético. El hispanista ilustrará ese viraje paradójico remitiéndose también al libro *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* donde, dice, se “establece un distanciamiento metonímico en las referencias hacia la materialización de las experiencias literarias concretas de otros autores.” A propósito de la Variación IV, Lanz manifiesta que “el poema sufre un proceso de ensimismamiento [...] se convierte en una reflexión hacia el

⁷⁶⁸ Carnero, *Las armas abisinias*. Op. cit., p. 203. Citado por Christie. Op. cit., p. 47.

⁷⁶⁹ Lanz, *La musa metafísica*. Op. cit., p. 103.

⁷⁷⁰ Jenaro, Talens, “(Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión”, en Antonio Martínez Sarrión, *El centro inaccesible*. (Poesía 1967-1980). Hiperión, Madrid, 1981. Pág. 15.

⁷⁷¹ Kruger-Robbins. Op. cit., p. 70.

centro de sí mismo⁷⁷², hacia el origen de su inadecuación.”⁷⁷³ En relación a la realización utópica de la pureza que nos planteamos, Lanz examina algunos textos como, por ejemplo, “Ostende”, de este modo:

El poema, en su voluntad de “presencia pura”, habría que olvidar cualquier referencia de la experiencia real, habría que dejar “a un lado del muro / las significaciones que afligen al poema / (que) palpitan con su mugre” para constituirse en pureza absoluta, en “una forma inmóvil en color y al escucharse ausente”. Sin embargo, el poema siempre pretende establecerse como un medio de rescatar la realidad perdida a través del lenguaje, y en esa voluntad se cifra su fracaso, el fracaso de un discurso poético hecho de “presencias puras”.⁷⁷⁴

Efectivamente, la realización pura es inverosímil por la misma razón por la que Guillermo Carnero manifestaba que “la llama es inhabitable”. Lanz prosigue ilustrando este asunto con otros textos del mismo libro. Pero fijémonos en sus palabras a propósito de “Variación I. Domus Áurea”. El crítico le atribuye al texto un valor irónico que viene determinado, sobre todo, por la repetición insistente de las palabras “son materia”, las cuales, según dice, establecen “el plano irónico y negador sobre las tentativas poéticas anteriores”. Aludiendo a Juan Ramón a Guillén y a Valery, adalides de la pureza poética, subraya su fracaso: “fracasan en su materialidad, no anulan la distancia entre el poema y su referencia, no logran hacer del poema su propio referente”⁷⁷⁵. No lo consiguen, por supuesto, pero subrayo que fracasan por la misma razón por la que la *llama es inhabitable*. Creo, que es por esta misma razón, la de que, a pesar de que no pueda habitarse la llama, sí puede ser esta concebida por el pensamiento, que Guillermo Carnero nunca abdica de su empresa poética: trazar un rotundo dibujo de la muerte que se proyecte de algún modo hacia los confines de lo desconocido. De la mano, pensamiento y palabra se abisman por supuesto a un fracaso anunciado:

⁷⁷² Antonio Colinas, “Variaciones hacia el centro del poema”, en *Informaciones de las artes y las letras*, suplemento cultural de *Informaciones*, 2-I, 1975. Pág. 3.

⁷⁷³ Lanz, *La musa metafísica*. Op. cit., p. 106.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 109.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 111.

No pretendí más que señalar la tendencia hacia un absoluto artístico, una frontera inalcanzable por medio del lenguaje, pero que, como concepto y como deseo, es esencial a toda empresa poética.⁷⁷⁶

Ante la pretensión del conocimiento, Carnero opone el escepticismo como única actitud inteligente; la inteligencia se convierte en una paradójica *progenie de fantasmas lúcidos*⁷⁷⁷. En relación a esta desconfianza en la razón, creo oportuno comentar aquí un poema muy significativo que procede del libro, *Poemas del ciclo de 'Dibujo de la muerte'*⁷⁷⁸, compuesto por cuatro piezas. El primero de sus poemas, “El arte adivinatoria”, está dedicado al poeta del veintisiete Vicente Aleixandre. Tengamos presente, ante todo, que el Guillermo Carnero crítico dedicó un estudio sobre la distinción semántica sobre los verbos *saber* y *conocer* en la obra última de Aleixandre⁷⁷⁹. Según Carnero, el verbo *conocer* tiene un valor imperfectivo en Aleixandre. *Conocer* implica tener conciencia de que la insatisfacción permanente es el único fruto esperable de la búsqueda del conocimiento, y de que la falta de certeza, la duda, es la esencia de la vida y da sentido al caminar humano. Por el contrario, *saber* significa muerte, falta de movimiento, pues tiene un valor perfectivo y expresa una acción acabada.

Teniendo esto en cuenta, en el poema se establece un contraste entre el significado de los verbos *conocer* y *saber*. Dichos verbos mantienen una tensión entre las dos estrofas que constituyen el poema, una identificada con la *carne*, la otra con la *piedra*: vida y muerte, respectivamente. El eco de Aleixandre aparece explícito en el verso que sirve de cita, extraído de “Estar del cuerpo”, del libro *En un vasto dominio*:

⁷⁷⁶ Carnero, *Las armas abisinias*. Op. cit., p. 203. Citado por Christie. Op. cit., p. 47.

⁷⁷⁷ Verso que proviene del poema “Paestum”. El fruto de la inteligencia son los fantasmas lúcidos con los que debemos contentarnos. (*Dibujo*, 226).

⁷⁷⁸ Este poemario consta de cuatro poemas, escritos en torno a 1967, fecha en que se publicó *Dibujo de la muerte*, aunque no se incluyeron en el libro y quedaron inéditos. Posteriormente, dichos poemas aparecieron en la recopilación publicada en 1977, con el título *Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1977* (Hiperión, Madrid, 1977) y, con la finalidad de respetar la unidad de *Dibujo de la muerte* que, naturalmente, formaba parte de esta nueva publicación, se incluyeron en el *Ensayo*, en forma de libro independiente.

⁷⁷⁹ Guillermo Carnero, “*Conocer y saber en Poemas de la consumación y Diálogos del conocimiento de Vicente Aleixandre*” en *Las armas abisinias*. Op. cit., pp. 228-236.

*Todo está aquí*⁷⁸⁰

La entrada al poema resulta enigmática, extremadamente sugerente. El poema construye una reflexión acerca del conocimiento entendido como un proceso inacabable que fluye en forma de espiral⁷⁸¹. El conocimiento es infinito, por esa razón, en la segunda parte del poema solo hay preguntas y el yo poético solo puede interrogarse a sí mismo y al hipotético lector:

Arabesco de enigmas. ¿Qué espectáculo
en su interior? ¿Y qué naturaleza?
Amar es conocer. Y quién conoce.
Cada cuerpo asesina con sus límites,
incierto al conjuro, al llanto. ¿Todo
está aquí? (*Dibujo*, 165)

El conocimiento absoluto de la realidad, *un arabesco de enigmas*, es utópico, y en esa utopía tiene sentido la vida y el camino al conocimiento: la única certidumbre es la existencia de la realidad fuera de nosotros mismos, aunque no seamos capaces de abandonar nuestro punto de vista y conocerla. Por eso *amar* también es *quién conoce*, ese desconocido que habita nuestro cuerpo, un cuerpo que *asesina* con su aplastante realidad todos nuestros *conjuros* y nuestras lágrimas.

⁷⁸⁰ Leamos los versos finales del poema de Aleixandre que tan claramente nos conducen al imaginario propio de la poesía *pura*: “Todo está aquí. En las manos / que son. En esas manos / ajenas que te estrujan, / cuerpo veraz / que no puede mentir. No mudo, / no desnudo; oh, es que es más, / es mucho más: presente / desde dentro, pugnando / por confesar, sin voces, / con su sola expresión / material, su ser, su ser estando. // Aquí está, entre los dedos / totales, cuerpo siendo, / emergiendo hasta estar, / aquí en el mundo.” (“Estar del cuerpo”, en Vicente Aleixandre, *Antología total*. Seix Barral, Barcelona, 1977. Pág. 278)

⁷⁸¹ Me remito a las palabras de Guillermo Carnero procedentes de su “Nota” que aparece en la edición de 1979 de *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)* y que hallamos en *Dibujo de la muerte. Obra poética*. (Ediciones Cátedra, Madrid, 1998, pág. 91). Ya las he comentado con anterioridad y lo volveré a hacer más adelante a propósito de la voluntad del autor de que se ejerza una lectura continua de su obra.





Y, al final del texto, el yo poético nos abandona con su pregunta irresoluble que cierra el círculo que es el poema, pero no la espiral que hemos recorrido de la mano del poeta: el *¿Todo está aquí?* que interroga lo que Aleixandre afirma.

Leamos ahora uno de los textos más brillantes de Guillermo Carnero, en el que aparecen motivos esenciales articulados alrededor de la mirada escéptica con una sencillez expresiva inusual. Se trata del poema “El embarco para Cyterea”, con el que Carnero cierra magistralmente, *Dibujo de la muerte*, y que cito por entero. Encabeza el poema una cita del *Génesis* (capítulo III, versículo 4): *seréis como dioses*. Según aclaran las notas de Ignacio Javier López, es la respuesta de la serpiente que tienta a Eva, dudosa. El título⁷⁸² del poema nos remite a un cuadro del pintor neoclásico Watteau, fechado en 1717. Leamos, pues el texto:

Hoy que la triste nave está al partir,
con su espectacular monotonía,
quiero quedarme en la ribera, ver
confluir los colores en un mar de ceniza,
y mientras tenuemente tañe el viento
las jarcias y las crines de los grifos dorados
oír lejanos en la oscuridad
los remos, los fanales y estar solo.
Muchas veces la vi partir de lejos,
sus bronces y brocados y sus juegos de música:
el brillante clamor
de un ritual de gracias escondidas
y una sabiduría tan vieja como el mundo.
La vi tomar el largo
ligera bajo un dulce cargamento de sueños,
sueños que no envilecen y que el poder rescata

⁷⁸² Ignacio Javier López indica, en nota a pie de página, que, según el crítico Antonio García Berrio, existen dos textos que se titulan de un modo parecido y tratan un tema semejante: “Un voyage à Cythère” de Charles Baudelaire en *Les fleurs du mal* y “Desembarco en Citea” de Gil de Biedma, incluido en *Moralidades*. Sin embargo, dice con mucha razón López, el poema de Carnero se diferencia de ambos, sobre todo, por la actitud distanciada con que habla el yo poético.

del laberinto de la fantasía,
y las pintadas muecas de las máscaras
un lujo alegre y sabio,
no atributos del miedo y el olvido.
También alguna vez hice el viaje
intentando creer y ser dichoso
y repitiendo al golpe de los remos:
aquí termina el reino de la muerte.
Y no guardo rencor
sino un deseo inhábil que no colman
las acrobacias de la voluntad,
y cierta ingratitud no muy profunda. (*Dibujo*, 161)

El poema apela al tema universal de la voluntad de realización de la utopía (metaforizada a través de ese viaje de máscaras) y el desencanto nacido con el paso de los años. Sus versos son una celebración de la serena renuncia a la quimera en todas sus manifestaciones. El cuadro de Watteau proporciona una anécdota poética mínima y deliciosa: un personaje permanece en la ribera mientras, en segundo plano, un barco pintado con una sutileza casi mágica se aleja hacia el destino mítico. El personaje, el yo poético, no participa en el fantástico viaje, salvo como espectador de la partida desde la melancolía y el discreto orgullo que proporciona la coherencia.

En la primera parte del texto (desde el primer verso hasta el octavo) el poeta describe la escena contraponiendo algunos elementos que denotan el esplendor del barco con un calificativo atenuante (*triste, monótona, tenuemente, mar de ceniza*). El yo poético desencantado describe esa nave esplendorosa (con *las jarcias y las crines de los grifos dorados* acariciados por el viento) que se aleja, pero a la que miramos con cierta prevención. Desde el noveno verso hasta el vigésimo, la voz del poeta habla en pasado y describe las maravillosas cualidades de la nave a través de procesos sinestésicos que le otorga rasgos fantásticos. Reparemos que, de nuevo, se evocan elementos lujosos (*bronces y brocados y juegos de música, el brillante clamor* o las *pintadas muecas de las máscaras* que relacionamos con la música y los bailes de los personajes que emprenden el viaje). *Muchas veces la vi partir de lejos* dice el personaje que contempla pero que no participa de

ese viaje inmemorial que nace de *una sabiduría tan vieja como el mundo*. Entendemos, entonces, el viaje a Cytorea como la búsqueda inherente al ser humano, y ese *cargamento de sueños* (otra maravillosa imagen sinestésica) como la suma de las ilusiones condenadas al fracaso de todos los jóvenes empujados a vivir por su impetuoso romanticismo. La escena transcurre presenciada por la mirada distante de ese sujeto poético que ha saboreado la dicha de ese mismo viaje y, una y otra vez, ha visto cómo las velas de su nave se desgarraban agónicamente. Tentados bíblicamente, como Eva por la serpiente, en trance de inminente expulsión del paraíso, los jóvenes se atreven a emular a los Dioses entre juegos de máscaras en la cubierta del barco. Juegos de máscaras caducos, porque los rostros verdaderos de los hombres no se revelarán hasta llegado el naufragio. La máscara, tan recurrente en la obra de Carnero, como metáfora de la inminente destrucción y de la mentirosa vida efímera del lujo que nos pertenece, que no somos. El yo poético canta el vanidoso canto de los remeros, *aquí termina el reino de la muerte*, desde la distancia de la ribera del escepticismo, cercado por las palabras y por su condición de hombre sin paraíso. Con una *ingratitude no muy profunda*, y sin embargo, con la única y serena certidumbre de que nunca llegará al final del viaje: buscando conocer con su voluntad acrobática, siempre entre límites (los de la definición), perdida entre la duda.

Regresemos de nuevo al texto “Discurso de la servidumbre voluntaria”, del que ya hemos hablado en este mismo apartado, para atender unos versos que me parecen interesantes por lo que respecta a la idea del azar, tan presente en Carnero, y que tan estrechamente relacionados están con la duda, la fragmentación del mundo y a su condición laberíntica. En el poema, tras referirse, de un modo especialmente abstracto, a la falta de puntos de referencia, o de aristas entre las que situar las cosas o los acontecimientos (*el tiempo como un espacio oblongo sin principio ni grietas / ni recodos o aristas en donde hallar refugio o ninguna de sus puertas es distinta*), se pregunta *¿Por qué dejar esto al azar?* Y prosigue:

A lo cual podría objetarse que él es el único barquero.
Pero si el preciso adagio con la puerta abre,
en vez de encontrado al azar entre mil combinaciones posibles
sustitutivas, hubiera sido
provocado, por así decirlo, ¿no tendría

efectos similares? (*Dibujo*, 275)

Efectos *provocados* y *no provocados* se equiparan: cualquier distinción ha dejado de tener sentido. El azar decide qué dirección toman las cosas y sólo permite que la voluntad, una fuerza inútil ante la magnitud hercúlea del caos o del azar, haga *acrobacias*. La voluntad, único signo posible de la individualidad, supone el riesgo del error y del desengaño. Pero lo que más nos interesa ahora de este texto, aparece en el verso en que el poeta cuestiona la naturaleza del azar, equiparándola a su contrario, el minucioso orden:

¿es parte del azar, o bien posee una función contraria? (*Dibujo*, 275)

Esta paradoja lleva el sello de la posmodernidad: la igualación utópica de ideas y fenómenos que conduce a la actitud escéptica, al miedo a la certeza y a una visión pretendidamente clara tal y como expresan estos versos de la “Variación II. Queluz”:

He aprendido a vivir en estos correderos
y conozco su historia,
el terror a la luz. (*Dibujo*, 354)

“Música para fuegos de artificio”, poema ampliamente comentado por la crítica y que remite a la obra homónima de Haëndel, *Music for the Royal Fireworks*, según nos indica Ignacio Javier López, constituye también un texto muy significativo sobre el del miedo a la certidumbre. Los fuegos artificiales del título sugieren la efímera temporalidad de una manifestación de lo caduco, contemplado desde la mirada escéptica del poeta, que Jill Kruger-Robbins identifica como signos posmodernos. La hispanista remarca en su lectura del poema ese nihilismo tan propio de la cosmovisión posmoderna que convierte toda presencia en índice de la negatividad y del vacío:

The relationship between presence and absence, order and chaos, unity and fragmentation, in the world and in the self, is represented in the images, phonemes, and structure of ‘Música para fuegos de artificio’. In this poem the speaker’s identity and the

development of Western aesthetic ideas are tied to the images and the linguistic sign, which initially represent presence but come to signify fragmentation and absence⁷⁸³

En el poema, se contraponen claramente dos sujetos poéticos, portavoces ambos del poeta, en dos tiempos distintos. El primero, el tiempo en que antaño creía poseer *palabras refulgentes como piedras preciosas* y que creía decir un *orden justo* / [que] *cedía realidad al sonido y al tacto, / y quedaba en los labios la certeza / de conocer en el sabor y el nombre*. Y es este tiempo el que se contrapone al de *quien* [ahora, en el tiempo del poema] *hace oficio de nombrar el mundo / forja al fin un fervor erosionado / en la noche total definitiva*. Así, en la cuarta estrofa (el poema consta de once), el yo poético pone en evidencia su antigua credulidad:

Pero la certidumbre de una mirada limpia
es una ingenuidad no perdurable,
y el viento arrastra en ráfagas de crespones y agujas
el vicio de creer envuelto en polvo. (*Dibujo*, 295)

El poeta manifiesta que la certeza se desvanece con el tiempo: el camino al conocimiento es un camino hacia el desconocimiento. Pero enriquezcamos esta aproximación al texto con la propuesta por Trevor J. Dadson, según la que el significado metafórico de las piedras preciosas atañe a la culminación de un proceso:

Es posible que se tenga la impresión de que Carnero sólo se interesara en estas *piedras preciosas* porque brillaban y centelleaban como *palabras refulgentes*, porque no tenían sustancia, sólo un fulgor de superficie. Esto sería un gran error. La imagen de las piedras preciosas es en realidad una metáfora de la creatividad poética o lingüística, y es una imagen que emplea Carnero de muy diversos modos en su poesía. Lo importante de la piedra preciosa para el poeta es que en su estado primario no tiene nada de precioso, es un pedazo de cristal sin trabajar.⁷⁸⁴

⁷⁸³ Kruger-Robbins. Op, cit., p. 123.

⁷⁸⁴ Dadson, *Breve esplendor*. Op. cit., p. 88.

Dadson identifica las piedras preciosas con el proceso de creación, y no con la palabra misma. Las piedras sin pulir son las palabras cotidianas; las que han sido pulidas por el poeta, las palabras literarias. Pero detengámonos un momento en lo relativo al brillo.

Si tenemos en cuenta el sentido global del texto, no es coherente poner en duda el valor que el poeta otorga a las piedras preciosas suponiéndoles despectivamente un brillo superficial, tal y como indica Dadson. El poeta que en el presente poemático recuerda la fe que en otro tiempo tenía en las palabras, lo hace recordando que *no eran palabras frágiles, prendidas al azar* sino que le proporcionaban la *certeza de conocer en el sabor y el nombre*, es decir, satisfacían su voluntad referencial -o la de la poesía- y por lo tanto les suponemos cualidades positivas⁷⁸⁵.

Fijémonos, ahora, en otros aspectos que convienen a nuestro tema de investigación. El poeta, que ha dicho que la creencia es viciosa, descubre la tiránica fe en la palabra y la caracteriza como una verdadera religión (*el miedo de dormir cierra los cálices / susurrando promesas de una luz sucesiva*). Así, la palabra, siendo divina⁷⁸⁶, es capaz de asimilar las distintas percepciones sensoriales, y su goce proviene de la experimentación de la realidad en sí, bajo el inmutable signo que presuntamente la sintetiza: el *fulgor* de la fe ilumina la *noche permanente* [la realidad petrificada] *en la que tacto imagen y sonido / flotan en la quietud de lo sinónimo* y destierra así toda *torpeza* posible. Pero fijémonos, ahora, en las dos penúltimas estrofas:

⁷⁸⁵ García Berrio a propósito de estos versos nos indica: “El recuerdo ya irrecuperable de una estética lograda *-no eran palabras frágiles..., sino plenas y grávidas- escapada a la emoción de enunciar un orden justo*, para reencontrarse en la sabiduría postural debida *al sonido y al tacto -y quedaba en los labios la certeza / de conocer el sabor y el nombre*. Tras de ella, el asalto del trasfondo trágico y vital de las hermosuras exentas se manifiesta como horizonte de experiencia inevitable: *Pero la certidumbre de una mirada limpia / es una ingenuidad no perdurable*. El imaginario cultural, manierista, deslumbrante siempre en la iniciación de los novísimos, estaba constitutivamente lastrado de melancolía. Presente arrebatado por la memoria, presencia no vivida sino adquirida, revivida”. García Berrio, Antonio, *El centro de lo múltiple (Selección de ensayos) II. El contenido de las formas (1985-2005)*. Anthropos, Barcelona, 2009. Pág. 477.

⁷⁸⁶ Tengamos presente que Dios dijo y el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros (San Juan I-14). Veamos que Jill Kruger-Robbins pone atención en la identificación divina entre palabra y mundo: “This movement from plenitude to loss represents the philosophical shift from unity between self and word to alienation. The image of the *palmeras*, in conjunction with the discussion of the word and light, recalls the belief, dating from Book of Genesis, in the absolute identity between enunciation and creation, between word and the object”. (Kruger-Robbins. Op. cit., p. 126).

y como resquebraja la alta torre
de tan robusto, poderoso y grave
se quiebra y pulveriza el albedrío.

Así para las aves y la plácida
irrepetible pulcritud del junco
hay cada día olvido inaugural
en la renovación de la mañana. (*Dibujo*, 296)

En los dos cuartetos, el poeta presenta la paradoja del orden natural (*la solidez de su asentado peso, de tan robusto*) en el caos más absoluto (*se pulveriza el albedrío*, porque la *sinonimia* lo destruye).⁷⁸⁷ De este modo, las palabras son insignificantes: no se puede *decir*, tampoco predecir; nada hay verdaderamente sistemático, ni repetible (*hay cada día olvido inaugural*) y cada mañana todo se define de nuevo, con su precisa exactitud, sencillamente, naciendo. Y recordemos aquí, de la mano de este renacer guilleniano, el conocido y citado verso de Hölderlin:

Ahora, por eso, las palabras se abren a la vida como flores.⁷⁸⁸

⁷⁸⁷ Citemos aquí las relevantes apreciaciones de Philip W. Silver: “el lenguaje poético, pues, ansía ganar el rango ontológico del objeto natural, pero la realización de ese deseo está condenada al fracaso de antemano por la naturaleza misma del lenguaje poético. En este sentido, desde el periodo romántico hasta hoy, la poesía ha sido la repetición de los infructuosos esfuerzos por fundar objetos en un sentido ontológico”. (Silver, *La casa de Anteo*. Op. cit., pp. 23-24).

⁷⁸⁸ Friedrich Hölderlin, fragmento del poemario *Pan y vino* en *Las grandes elegías (1800-1801)*. Versión castellana y estudio preliminar de Jenaro Talens. Poesía Hiperión, Madrid, 2008. Pág. 111.

Lo analógico. Máscaras en el espacio y en el tiempo

La realidad escapa como arroyo
con su roce de arena entre los dedos,
partículas de oro en la duda del cauce
que le deben al agua su temblor y su brillo
y en el agua se esfuman y se pierden.
Gotear en la sombra de una casa vacía
que sólo nos asiste para marcar el tiempo,
oquedad de los instantes intangibles
en el fraude de su gota de mercurio;
la bolsa desgarrada con la que juega el
viento,
lágrimas en un rostro mojado por la lluvia
-desvanecido sin poder tocarlo-,
trenes en vía muerta y cubiertos de nieve.⁷⁸⁹

Con el término *analógico* me refiero a todo aquello que respeta el orden sistemático de la analogía, que no hace concesiones a los límites que imponen las palabras (la medida *humana*) y que, por lo tanto, es esencialmente continuado y cuyos rasgos diferenciales se imponen a través del examen analógico. La concepción de la realidad que refleja (entiéndase el término no de un modo literal, por supuesto) la obra poética de Guillermo Carnero se configura en dos sentidos interdependientes, como ya sabemos: la continuidad en el tiempo de los fenómenos y la contigüidad en el espacio de las presencias reales. La complementariedad de los libros *El azar objetivo* y *Divisibilidad indefinida* nos servirán en

⁷⁸⁹ Guillermo Carnero, *Espejo de gran niebla*. Tusquets Editores, Barcelona, 2002. Pág 38.

este capítulo para hablar respectivamente de la indeterminación analógica que esencializa nuestro mundo proyectada en la continuidad en el tiempo (en el azar) y en la contigüidad en el espacio (de divisibilidad siempre indefinida).

Para hablar de lo analógico en la poesía de Carnero debemos tener en cuenta, pues, lo dicho en el apartado anterior respecto a las imágenes de la incertidumbre y a la visión escéptica de la realidad del mundo y del sujeto en sus dimensiones diacrónica y sincrónica. En el presente apartado profundizaremos en las raíces y en el imaginario con que Carnero los explica poéticamente. Para aproximarnos a la idea de universo laberinto, que Carnero dibuja a lo largo de toda su obra poética, resulta estimulante la lectura de “1982”, poema en prosa incluido en *La cifra*, de Jorge Luis Borges:

Un cúmulo de polvo se ha formado en el fondo del anaquel, detrás de la fila de libros. Mis ojos no lo ven. Es una telaraña para mi tacto.

Es una parte ínfima de la trama que llamamos la historia universal o el proceso cósmico. Es parte de la trama que abarca estrellas, agonías, migraciones, navegaciones, lunas, luciérnagas, vigilias, naipes, yunque, Cartago y Shakespeare.

También son parte de la trama esta página que no acaba de ser un poema, y el sueño que soñaste en el alba y que ya has olvidado.

¿Hay un fin en la trama? Schopenhauer la creía tan insensata como las caras o los leones que vemos en la configuración de una nube. ¿Hay un fin de la trama? Ese fin no puede ser ético ya que la ética es una ilusión de los hombres, no de las inescrutables divinidades⁷⁹⁰.

Tal vez el cúmulo de polvo no sea menos útil para la trama que las naves que cargan un imperio o que la fragancia del nardo⁷⁹¹

Como sucede en la escritura de Carnero, la mirada escéptica borgiana convierte en poesía lo indeterminable, según el pensamiento y la razón tradicional. Un *cúmulo de polvo* es tan trascendente como una batalla o *una fragancia*, concluye el texto. Detengámonos en

⁷⁹⁰ Las *inescrutables divinidades* que están sistemáticamente presentes en el universo literario del poeta argentino aparecen en la obra de Carnero de un modo que podríamos calificar de secular, pero igual y esencialmente inescrutables: las ideas del azar y del caos.

⁷⁹¹ Jorge Luis Borges, *Obra poética III. (1975-1985)*. Alianza Editorial, Madrid, 1998. Pág. 322.

la pregunta repetida que revela la curiosidad escéptica del yo poético: *¿Hay un fin en la trama?* Tan indeterminable es la seriación de elementos en el espacio (por ejemplo, el dibujo que configura una nube), como la sucesión de elementos en el tiempo (siendo la ética lo que mueve a los hombres a la acción, la finalidad⁷⁹² de la trama no es concebible pues la ética no forma parte del pensamiento abstracto).

De este modo, recordemos los títulos de los libros *El azar objetivo* (1975) y *Divisibilidad indefinida* (1979-1989), con los que Carnero se refiere a las dos direcciones analógicas, la temporal y la espacial, respectivamente. La sucesión y la contigüidad analógicas son esenciales en ambos poemarios, que plantean preguntas implícitas similares a las del texto de Borges: *¿Dónde está el límite entre hoy y mañana?* *¿Cuál es la unidad de medida más pequeña?* *¿Es lícito cuartear el mundo en piezas delimitadas por los nombres convencionales?* Ante tamaños interrogantes, tanto Carnero como Borges muestran descreer de los límites que impone la palabra. La respuesta a todas las preguntas es la vacuidad paradójica que esencializa la posmodernidad.

Antes de analizar la visión global y los aspectos que otorgan una complementariedad coherente entre ambos poemarios, empezaré comentando algunos poemas concretos que exigen la referencia continua a su *otra cara* analógica. La “Nota del autor” a la recopilación *Ensayo de una teoría de la visión* editada en 1979, me sirve nuevamente para insistir en el hecho de que Carnero escribe a conciencia desde una tradición y que concibe el proceso de escritura como un ejercicio esencialmente de continuidad:

Creo que no contradicen mi idea de cómo se desarrolla a lo largo del tiempo una obra coherente: no de modo lineal, sino en espiral, es decir, retomando siempre los mismos problemas según una trayectoria circular que se salva de ser viciosa porque en cada ciclo hay una mayor complejidad que sintetiza el anterior recorrido y relee esa síntesis de modo más abarcador⁷⁹³

⁷⁹² Concibo el término *finalidad* como fin deseable que se espera como resultado de una acción.

⁷⁹³ “Notas a Guillermo Carnero”, *Dibujo de la muerte. Obra poética*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1998. Pág. 207-208 y en Guillermo Carnero, “Nota del autor” en *Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1977*. Hiperión, Madrid, 1979. Pág. 307-208. También en Carnero, *Poéticas y entrevistas*. Op. cit., p. 42.

Carnero predispone al lector a que adopte una mirada culturalista, respetuosa con la tradición. Considera que el saber o, mejor, el conocer, solo es coherente cuando se practica sin la preconcepción de un fin y que avanza debido a un proceso continuo de sedimentación que integra la experiencia de un modo sistemático en el seno del esqueleto orgánico del conocimiento. Del mismo modo procede la escritura, un quehacer homólogo al conocimiento.

En poesía, si bien es verdad que siempre reaparecen una y otra vez los mismos temas universales (la verdadera originalidad no reside en la innovación temática), pese al avance del pensamiento y a la acumulación de elementos culturales conocidos, sin embargo, cada nueva aportación de un poeta estimable añade un sentido novedoso de índole abstracta a la empresa humana del discurso poético. En *Variación III Sotheby's*⁷⁹⁴, Carnero explora la transferencia entre lo estable (lo estructural u orgánico) y lo inestable (lo material o sustancial) en relación al conocimiento:

Descifrar es recluir salas vacías entre los muros por que existen
y amontonar en ellas tesoros, diademas
y mascarillas funerarias de metales exóticos,
porcelanas en que otros comieron y llevan su divisa,
antiguos relojes parados que señalan el curso
de las constelaciones en sus órbitas muertas;
pertenencias de otros, sudarios que los envolvieron, llavines
para los que no hay cerradura-... (*Dibujo*, 237)

Estas *salas vacías* son metáfora de esta estructura ínfima que permanece en el pensamiento como esqueleto que será sustento de la carne y de los órganos vitales. La concepción progresiva del conocimiento, que avanza paralelamente a la adquisición de la cultura, y, por supuesto, a la labor de creación poética, se hace evidente en la aparición de rasgos culturalistas y esteticistas. El respeto por la tradición y su asimilación están presentes en cualquier empresa *rompedora*: se lo proponga o no, el artista es heredero de unas pautas de interpretación que siempre habrá de poner en tela de juicio de un modo

⁷⁹⁴ Más adelante hablaremos con detalle qué *significa*, en este sentido, el poemario *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974), en relación con las ideas de la continuidad.

constructivo. El artista coherente construye, pues, sobre una cantidad indeterminable de sedimento cultural y vital. Por esa razón, es inconcebible que apareciese un cuadro cubista en el contexto histórico renacentista. En este mismo sentido, Carnero insta al lector a esa lectura total y necesaria, citando a Edmund Burke⁷⁹⁵:

Sólo pido una gracia: que ninguna parte de este libro sea juzgada en sí misma e independientemente del resto (*Dibujo*, 273)

Lo visto hasta aquí, una vez más, nos convence de que es necesario conocer el conjunto orgánico de la obra de un autor con tal de significar una pequeña parcela de la misma: poesía, prosa y crítica, investigación e historiográfica literaria, la gran variedad de actividades relacionadas con el mundo de la literatura, forman parte de una misma identidad poética coherente, como es el caso de Guillermo Carnero. La apreciación de un significado congruente en el *continuum* de una vida intelectual exige, por supuesto, la acumulación intelectual de numerosas claves de interpretación. A razón de ello, mostrándose siempre respetuoso con el intérprete de sus versos, Carnero deja al descubierto las tramoyas de su raciocinio poético y, consciente del naufragio de la referencialidad, ofrece las alianzas con respecto a la materia cultural de que nace su expresión poética. La capacidad de sorprender, en este sentido, es siempre relativa: ante todo habrá *una tenue indiferencia*⁷⁹⁶, debida a la naturaleza de las cosas gastadas por el uso que reducen el umbral de *extrañamiento*. De lo contrario, lo nuevo sería inasumible. Desde este punto de vista, tiene sentido hablar de las *extrañas* sorpresas:

⁷⁹⁵ Edmund Burke fue un eminente pensador ilustrado. En su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, tan profundamente neoclásica, “constituye un punto de referencia indiscutible a la hora de abordar el concepto de belleza y lo bello singular, en tanto que antecedente de la estética kantiana, del que no puede prescindirse. Incluso pese a que la disociación entre lo sublime y lo bello que establece Burke experimente una transformación y esquematización superior, de modo que la esencia de lo bello sea síntesis de sujeto y objeto, mediante lo que pueden aprehender la intuición metafísica y la antropología empírica, sin que se excluyan la una a la otra respectivamente [...]. El análisis de las categorías estéticas mencionadas tiene para Burke dos perspectivas: la del sujeto que recibe la impresión causada por ciertas propiedades o cualidades del objeto, y las de estas propiedades mismas que hacen que un objeto sea bello o sublime, placentero o doloroso, etc.” (Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Tecnos, Madrid, 1997. Pág. XII)

⁷⁹⁶ Pertenece al bellissimo texto “Plaza de Italia” (*Dibujo*, 145).

Como los ojos extrañamente sorprendidos –a pesar de una tenue indiferencia que recuerda el paso de los siglos- de las muchachas apoyadas en el pretil de los puentes en los primeros días de las posguerras (*Dibujo*, 145)

En esta interacción total en el seno de la tarea intelectual global del creador, la investigación académica ha legado valiosos elementos procedentes de la cultura del siglo XVIII, principios esenciales del pensamiento ilustrado, en la obra poética de Carnero. Reconociendo la voluntad ecléctica en la poesía de Guillermo Carnero, la idea de la continuidad es heredera del Siglo de las Luces. El saber dieciochesco, de vocación enciclopedista, puede relacionarse con la intertextualidad culturalista, y con la mirada hacia el futuro con una clara conciencia del progreso y la aceptación de la necesidad de una relectura a fondo de la tradición.⁷⁹⁷

No solamente hemos de considerar las ideas ilustradas en relación con la obra de Guillermo Carnero. Están presentes, de un modo sutil, en la idea misma de posmodernidad. Como veremos más adelante, las ideas de Immanuel Kant, tomadas como culminación del pensamiento ilustrado, son la representación paradigmática de la modernidad. Con esta aclaración quiero dejar apuntado que la asimilación de rasgos propios de la razón ilustrada no es debida únicamente a que Carnero está familiarizado con el Siglo de las Luces a causa de sus trabajos críticos (él mismo lo hace explícito en sus textos cuando utiliza numerosos motivos neoclásicos), sino que dicha asimilación está implícita en toda manifestación de raíz posmoderna. Gracias a la noción de tradición cultural, de continuidad y de eclecticismo, esenciales en el quehacer humano, el pensamiento ilustrado está en el presente de un modo inmanente. Leamos un breve texto de Georges Louis Leclerc, Conde de Buffon para dar cuenta del riguroso sentido del progreso que vertebra el pensamiento ilustrado:

⁷⁹⁷ En el contexto ilustrado, ello se refleja también en el ámbito de las ideas de índole patriótica, como la noción del *progreso nacional* que se concreta en las preocupaciones más pragmáticas del pensamiento ilustrado: la *educación*, la *economía* y el *bien común*.

Acumulemos siempre experiencias y apartémonos, si es posible, de todo espíritu de sistema, al menos hasta que estemos informados, encontraremos fácilmente un día dónde colocar esos materiales; y aun cuando no fuésemos bastante afortunados para construir el edificio entero, nos servirán ciertamente para poner sus cimientos, y quizá para adelantarnos incluso más allá de nuestras esperanzas⁷⁹⁸

Reparemos, ante todo, en la precaución con que el filósofo habla de la voluntad sistemática, de la cual debemos apartarnos en la medida en que pueda condicionar nuestra mirada. El pensamiento inductivo es característico y esencial en cualquier acercamiento científico a la realidad, y así es como el Siglo de las Luces pretendió que fuesen todos y cada uno de los saberes humanos. Es remarcable la actitud humilde de Buffon y su esperanzadora visión del progreso humano, basado en la disposición de materiales en un orden sistemático que ayude a construir muy cautelosamente el pensamiento. Complementemos ahora este planteamiento con las reflexiones de Paul Hazard, estudioso del siglo ilustrado, sobre el filósofo Lessing respecto a ese camino progresivo hacia una *perfección* que se remonta al fin de los tiempos:

La educación del género humano no es más que un lento hacerse; la razón, incluso cuando se proyecta desde el exterior, es absorbida por la razón interior que nunca fue una derrota total y que continúa obstinadamente su marcha progresiva hasta el día en que la verdad divina y la verdad humana se difundan y no formen ya más que la verdad única⁷⁹⁹

El pensamiento ilustrado no solo educa hombres, sino también la naturaleza humana. Existe una sutil transferencia entre naturaleza y experiencia: la evolución. Lessing identifica Dios y verdad, con lo que constatamos de nuevo la necesaria dialéctica entre naturaleza, lo inherente a la condición humana, y experiencia, lo nacido sujeto a la temporalidad. La dimensión religiosa otorga a esa verdad última una naturaleza mítica cercana a lo que la posmodernidad dibuja como utopía del conocimiento.

⁷⁹⁸ Buffon citado por Paul Hazard. Op. cit., p.130.

⁷⁹⁹ Hazard. Op. cit., p. 218.

Regresemos, ahora, a la obra poética de Carnero, para examinar algunos de sus textos en relación con estas ideas. Tengamos en cuenta que partimos de la noción de sistemática de origen kantiano que contempla la existencia de determinadas categorías estructurales vertebrando el pensamiento *a priori*. Fácilmente, esta idea se hace extensiva a la dimensión temporal por la que lo moderno es sustento esencial de las manifestaciones posmodernas. La idea de la continuidad de origen dieciochesco, toma en Carnero, por lo tanto, rasgos posmodernos: la materia se ha desintegrado en ínfimas unidades indeterminables y lo que continúa y permanece por encima de los tiempos es esencialmente heterogéneo. Encontramos un ejemplo perfecto de este planteamiento en “Dad limosna a Belisario”⁸⁰⁰, cuarta variación de *Variaciones y figuras sobre un tema en La Bruyère*:

Y sólo lo vacío sobrevive: los objetos menudos,
lo que se puede trasladar y transmitir a otros;
el pasado permanece atrás, inseparable
del lugar en que tuvo vida, desplomado en el tiempo
con su magnificencia de cadáver antiguo
que al tocarlo se desmorona en una nube de polvo,
acumulación de joyas sin sentido
que luego redispone otros, parodiando
con mascarillas, pectorales y ajorcas los contornos de un
cuerpo (*Dibujo*, 240)

Las ricas pertenencias de Belisario simbolizan el esplendor de los días en que sirvió al emperador y aparecen en el texto como signos de un esplendor hecho añicos. Ahora, al pertenecer a personas que no conocen de su historia, las cosas se insertan en otras vidas

⁸⁰⁰ Poema al que, según indican las anotaciones de Ignacio Javier López, da título el general bizantino Belisario al que el emperador Justiniano confió la dirección de su ejército. Tras muchos éxitos militares, Belisario “salvó Constantinopla del ataque de los hunos (599), sin embargo, cayó en desgracia al verse envuelto en una conspiración contra el emperador. La tradición ha creado la leyenda de que acabó sus días ciego y mendigando por las calles de Constantinopla, pero lo cierto es que fue pronto rehabilitado y murió en posesión de todos sus cargos y honores”. A lo largo del Barroco y del siglo XVIII, la leyenda de un Belisario víctima de la enfermedad y del infortunio inspiró a los artistas que quisieron representar la fugacidad de los triunfos materiales y la ingratitud del poder del Estado”. En este poema se alude a un cuadro de Jacques-Louis David titulado *Date obolum Belisario*, en el que, en palabras de Javier López, “el encumbramiento y caída de Belisario simbolizan la grandeza y la miseria del lenguaje”.

generando de nuevos significados. El texto expresa la vacuidad semántica de lo que se dispersa sin dirección, en contraste con todo aquello que queda suspendido en el tiempo inconocido, convertido en enigma que nunca más podrá resucitar la memoria. En el contexto de lo que vengo exponiendo, puede hablarse de la idea de continuidad por la que solo sobreviven las cosas sin sentido, a la espera de un nuevo significado que garantice la progresiva generación de sentido en el tiempo. Las cosas fragmentarias se anudan y se disgregan en el espacio y se proyectan sin fin y de forma indeterminable en el tiempo.

También este planteamiento puede aplicarse a “Castilla”, del que ya nos hemos ocupado largamente. Mi lectura del poema llevaba aparejada un sentido de la identidad - alejado de toda ontología-, en oposición a la lectura metaliteraria pero de signo sociopolítico de Trevor Dadson. Mi lectura de la identidad es fenomenológica e implica un sentido fragmentario en la apreciación de la realidad como un *continuum* difícilmente diseccionable a través de la palabra o nombrable con la conciencia de la convencionalidad de las palabras. Desde nuestra perspectiva, la realidad es estrictamente una entidad única y múltiple que, paradójicamente, es una y, a la vez, fragmentaria y de naturaleza incontable: un *todo* contiguo que, en rigor, no podemos diseccionar mediante los límites que impone el lenguaje.

“Plaza de Italia”, versos incluidos en *Dibujo de la muerte*, constituye una imagen impresionante del tiempo implacable que pule la *anatomía* de nuestro mundo con su afilada luz de plata:

Es tan sólo una geografía de dormidos cadáveres de níquel lo
que se nos ha concedido.

Una anatomía trazada por imborrables cuchillos de luna. (*Dibujo*, 145)

Pocas imágenes más certeras de la apreciación culturalista de la tradición. La delicada emoción que adivinamos en estos versos es abrumadora. En el apartado anterior, enuncié algunas consideraciones relativas a lo que hace posible que la emoción brote del poema: una lectura verdadera es aquella que habiendo escrutado los vértices del texto, deja crecer en lo más hondo (no en la primera lectura, seguramente) una intuición que,

secretamente, nos ata a esa voz lírica que se convierte en nuestro propio aliento descifrando, o cifrando, la tiniebla.

Los versos mencionados, creo, traslucen el asombro del poeta al tener entre sus manos la palabra de otro que, como él, quiso decir lo que no podían decir ni las palabras ni los lienzos. Lo que no supo el pintor, en este caso, es que quizás su *fracaso* daba sentido a incontables y subsiguientes *fracasos* que caminaban, como él, hacia un lugar que nunca pisaría el hombre, pero que explicaba su incansable exhortación a lo desconocido. La palabra materializada en una obra pictórica (el yo poético remite a una obra de De Chirico), motiva el texto “Plaza de Italia”. El poema nos dice que

en la noche estancada todas las cosas detienen el delirio de sus límites
como el puñado de pequeños objetos
y baratijas que sobre
una manta
-dedales, alfileteros y flores de papel- (*Dibujo*, 145)

que las *ancianas de ojos opacos venden en las plazas los días de fiesta* a los viajeros. Entonces, *por una vez, en el tiempo detenido, van a ser su patrimonio*. Esa manta que contiene esa acumulación de objetos varios, que guardan cada uno el secreto de una historia irrepetible, y que se juntan de un modo determinado en cuanto la manta se extiende sobre las *recién fregadas losas de la plaza*, son metáfora de ese universo caótico y a la vez preciso que se desconoce a sí mismo. Por eso es verosímil que el yo poético hable del *tiempo detenido* pues en cuanto las figurillas y los pequeños cachivaches son extendidos en el suelo de la plaza y adoptan un orden fortuito, desde el punto de vista exterior, que es el que adopta el viajero, ese universo de papel se encuentra mágicamente detenido en el tiempo: postrado y quieto a los pies del viajero que se ha convertido en señor de un mundo en miniatura, un mundo que no podemos sistematizar, que va *a ser su patrimonio*, insiste el poeta.

Sí, van a ser su patrimonio, como la paloma que aquel niño
grabado en la piedra

acercó a su boca a la hora de morir⁸⁰¹

El texto “Rodéanos de rápidos desnudos”⁸⁰² procedente de *El sueño de Escipión* es significativo en este mismo sentido. Guarda una estrecha relación con el discurrir analógico que los fauvistas representan mediante la superposición de perfiles:

La sucesividad
pone en ruina el ámbito en el que el sexo enciende
la lasitud de su clepsidra
y exalta su perfil, no lo erosiona
ni lo detiene, sí lo multiplica
para la deserción de la memoria.
Y así el retorno del dibujo
es fuga del color. (*Dibujo*, 201)

La enumeración caótica de elementos dispares se relaciona con el desvanecimiento de los límites entre las cosas. Sobre este tema, destaca el poema “El movimiento continuo” del primer poemario *Dibujo de la muerte*. El texto empieza con el irónico anuncio de una fiesta de disfraces de una familia acomodada y burguesa, a la que critica implícitamente a través de la expresión francesa *las personas comme il faut* que aparece en el primer verso (irónicamente, las personas decentes según aclara Ignacio Javier López). Tras ello, el yo poético nos habla de que hay una feria *en las afueras, después de haber dejado atrás las últimas / viviendas del suburbio*:

encontramos en el crepúsculo, sin demasiado esfuerzo,
el modesto tinglado de una feria vacía:
ositos mecánicos, muñecas caucásicas para neuróticos
-cada una contiene otra igual, más pequeña indefinidamente-,
espejos cóncavos, convexos y cóncavoconvexos,
barracas donde un coro de malolientes atletas vociferaba el canto del cisne,

⁸⁰¹ Relieve que según indican las notas de Ignacio Javier López estaría relacionado con el poema “Ávila” y que se encuentra en el Museo Vaticano.

⁸⁰² Según indica Ignacio Javier López, el título alude al cuadro *Le roi et la reine entourés de nus vites* de Marcel Duchamp. (*Dibujo*, 201-202).

antifaces de muselina, ciudades disfrazados de asnos de Persia,
asnos de Persia disfrazados de ciudadanos,
una completa historia del traje
y muchas otras cosas, como por ejemplo, varitas mágicas,
insectos de cartón-piedra (*Dibujo*, 110-111)

Guillermo Carnero cita a Robert Herrick en el principio del texto: *pronto envejeceremos; moriremos antes de conocer la libertad*. Según indica Javier López, el poeta inglés hace gala en sus poesías “de una expresión mundana y un sentir hedonista inspirado en la tradición clásica” (*Dibujo*, 112). Teniendo eso en cuenta, comprendemos que todas esas innumerables cosas que pululan por la feria vacía que poetiza el texto son representaciones de lo perecedero, y a la vez fruto de un encadenamiento indescifrable en el tiempo que, simplemente, se han dado cita en ese espacio poemático (contrapuesto convencionalmente al espacio que ocupan las familias acomodadas que se han presentado al principio del poema). Ese mundo de circo es asimilable al mundo humano (tanto al burgués como al de los suburbios): el hombre, como todos esos elementos que giran sin parar y, sobre todo, sin ningún sentido, no conocerá la libertad, pues todo lo que le construye a él y a su mundo es tan vacío como el esplendor caduco de esta feria suburbial.

Atendamos con mayor detalle a dos objetos que aparecen en el poema, metaforizando en dos sentidos complementarios la absurdidad de una certeza acerca de la integridad. El primero son las muñecas caucásicas que contienen indefinidamente muñecas del mismo rostro pero más pequeñas. El poeta, aquí, nos plantea que la identidad es cambiante a lo largo del discurrir temporal. Paradójicamente somos y no somos los mismos en el tiempo, como los rostros de las muñecas son y no son el mismo sucesivamente. El segundo motivo es el de los espejos, que aparece recurrentemente en toda la obra de Carnero, símbolo del problema de la representatividad en su sentido más amplio. Aquí, el yo poético habla de espejos deformantes en todos los sentidos posible: *cóncavos*, *convexos* e incluso *cóncavoconvexos*. La deformidad alcanza a todo lo que el espejo pueda reflejar, ya sea la propia poesía, el individuo o el mundo.

Finalmente, fijémonos en la relación aparentemente absurda que el texto propone entre dos elementos: los asnos de Persia y los ciudadanos, que constituyen indistintamente,

cada uno de ellos, el disfraz o el rostro verdadero. La identidad es siempre engañosa. Cualquier rostro, el de asno o el de ciudadano, es una parodia de la propia identidad, esencialmente desconocida. Los artificios retóricos del texto reflejan la disparidad y el siniestro girar de la feria: los versos se encadenan mediante encabalgamientos, se repiten construcciones de versos enteros y aparecen anáforas dispersas aleatoriamente por el texto.

Estudemos, a continuación, algunas cuestiones acerca de los poemarios sobre los que se articula este capítulo y que conciernen a las dos caras de la analogía, la una proyectada en el tiempo y la otra, en el espacio. Ambos poemarios constituyen en líneas generales sendas reflexiones acerca del lenguaje, fieles al problema esencial que plantea Carnero en toda su obra. Sin embargo, me parece acertado introducir precisiones teniendo en cuenta con qué diferente uso lingüístico se relacionan. Mientras que *El azar objetivo* evidencia la incapacidad de la palabra para reflejar la realidad en su acepción más conceptual ligada a la lógica temporal *Divisibilidad indefinida* hace lo propio, pero poniendo en duda la palabra creadora de belleza poética.

Esta diferencia se refleja de manera coherente en el diverso contenido de los poemas. Los de *El azar objetivo* (1975), versan sobre procedimientos científicos, frustrados cuando algo no previsto rompe su método analítico o cuando las contrariedades son obviadas con tal de mantener con una firmeza ridícula la hipótesis inicial: “Museo de historia natural”, “La búsqueda de la certeza”, “Meditación de la pecera”, “Elogio de la dialéctica a la manera de Magritte”, “Eupalinos”, “De la inutilidad de los cristales ópticos” y “El azar objetivo” que cierra el poemario. El azar vela por que se rompa toda lógica humana en los encadenamientos entre los fenómenos.

La hispanista Jill Kruger-Robbins, que tan minuciosamente ha estudiado la obra de Guillermo Carnero en su ensayo *Frames of Referents. The postmodern Poetry of Guillermo Carnero*, se refiere al poemario en el capítulo “Critical Paranoia: *El azar Objetivo*” relacionándolo con el artículo sobre Dalí titulado “El juego lúgubre: La aportación de Salvador Dalí al pensamiento surrealista”⁸⁰³, que ya comentamos anteriormente:

⁸⁰³ Guillermo Carnero, “El juego lúgubre: La aportación de Salvador Dalí al pensamiento surrealista” en *Las armas abisinias*. Op. cit., pp. 134-167.

The end of the poem, like the conclusion of a critical essay, repeats the thesis: rational systems may easily be destroyed by the irrational elements that cannot or choose not to perceive. [...] This moment of destruction is the breakthrough of objective chance, which disorders rational systems but clarifies enigmas thought and irrational epiphany⁸⁰⁴

Ya hemos comentado el texto al que se refiere Kruger-Robbins en páginas anteriores, atendiendo a la mirada escéptica con que Carnero ridiculiza la razón ante el ansia de conocimiento. Ese sujeto que *camina por un tiempo vacío, / espectador de formas y volúmenes / entre presencias que no ve* y que, sin embargo, pretende dar con una verdad científica. En su ridícula pretensión de que está *en posesión del pasado* como un *chamarilero*, no es consciente de que su meticulosa labor de análisis pasa por alto que todo

[d]epende,
aunque lo ignora, de una sola pisada que, sonando,
los desordene, y concluya de ese modo en azar su imagen cierta;
resonando en el empedrado de un pasadizo estrecho
dicte un ritmo a la memoria, y su cochambre
se anule, suscitando los reales fantasmas,
derogación del fetichismo tácito que llamamos *presente*,
cuyo prestigio vulneran los enigmas
que, invadiendo la memoria, suscita el azar, y a veces resuelve. (*Dibujo*, 271-272)

Divisibilidad indefinida (1979-1989), en cambio, es paradigmático de la expresión de la naturaleza analógica de los fenómenos vistos en el espacio y por ello tiende a poetizar asuntos carentes de una clarísima línea argumental. En ellos encontraremos más bien la poetización de estampas en las que el yo poético adopta una postura contemplativa. Por ello, serán abundantes los verbos relativos al ejercicio del pensamiento y a la observación. El libro está compuesto por poemas más cortos y numerosos con respecto a los de *El azar objetivo*. Reparemos en que la estructura de estos poemas emula las formas poéticas

⁸⁰⁴ Kruger-Robbins. Op. cit., p. 114.

clásicas, la mayoría barrocas. Carnero construye en numerosas ocasiones sistemas de correspondencias que, como nos indica Ignacio Javier López en sus notas (*Dibujo*, 293), indican al lector la necesidad de una lectura no lineal, sino superpuesta. Fijémonos en la recurrencia de la forma métrica del soneto y en que Carnero nos remite al Mester de Clerecía (en “Fantasía para un amanecer de invierno”, el texto más largo del poemario), poniendo el acento en la meticulosa factura de sus versos. El conjunto del libro constituye una especie de proyección de instantáneas (que nos llevan a pensar en los mismos dioramas que Carnero poetizaba en el texto “Discurso de la servidumbre voluntaria”) encaminadas a expresar la existencia simultánea de parajes varios, que se repentizan ante nuestros ojos de una forma sinestésica: los dos *páramos* (metáfora del desierto de la nada en que la palabra ha de nacer), el Teatro Ducal de Parma, el Convento de Santo Tomé, el estudio del artista, el Museo Naval de Venecia o la catedral de Ávila que tantas veces convierte Carnero en el espacio poemático⁸⁰⁵.

El uso de los verbos se centra en la descripción de acciones contemplativas, como es el caso del texto que da título al poemario, “Divisibilidad indefinida”. En consecuencia, domina en los poemas el uso adjetival y nominal encaminado a pintar ante nuestros ojos la escena. Carnero sigue aquí fielmente la máxima estética del *Ut pictura poiesis*⁸⁰⁶ reflejada en una poesía de voluntad pictórica, *material*. La máxima latina, que puede traducirse como “tal como es la pintura, es la poesía”, se remite a Horacio, que la convierte en lema fundamental de su *Arte poética*. Sin embargo, sus orígenes se remontan más allá en el tiempo: en el siglo V a.c. Simónides de Ceos, según el testimonio recogido posteriormente por Plutarco, dijo que “la pintura es poesía silenciosa, la poesía es pintura que habla.” Tengamos en cuenta, además, que Guillermo Carnero ha tenido muy presente las relaciones que se establecen entre las artes, y sobre todo entre pintura y literatura y, también, las consideraciones efrásticas que se han comentado aquí a propósito de la obra del autor.

⁸⁰⁵ *Divisibilidad indefinida* incluye los siguientes textos, algunos de ellos ya comentados: “Lección del páramo”, “Teatro ducal de Parma”, “Música para fuegos de artificio”, “Segunda lección del páramo”, “Convento de Santo Tomé”, “Fantasía de un amanecer de invierno”, “Museo naval de Venecia”, “El estudio del artista”, “Los motivos del jardín”, “Lección del agua”, “Catedral de Ávila”, “Divisibilidad Indefinida”, “Reloj de autómatas”, “Razón de amor (Sepulcro en Lombardía)” y “La hacedora de la lluvia”.

⁸⁰⁶ Existe una breve publicación antológica de Guillermo Carnero que lleva por título esta máxima: *Ut pictura poiesis*. Editorial Caja Sur, Córdoba, 2001.

Según Kruger-Robbins, el poemario fluye hacia modos poéticos más líricos en su adopción de moldes clásicos. Sin embargo, señala la hispanista, Carnero mantiene los elementos característicos esenciales de la estética de la joven generación novísima⁸⁰⁷: afirma que nuestro poeta hace uso de la voz lírica y de las formas de la poesía pura con una voluntad más irónica y crítica que aduladora, reflejando con ello su actitud escéptica respecto a la razón, la poesía y el lenguaje: “In fact, Carnero’s linguistic and philosophical interests make a “naive” personal poetics imposible for him: he simply does not believe that any linguistic structure can so easily embody a meaning, an experience, or an emotion, since *produce el lenguaje sus propios fantasmas / que proyectados hacia atrás inventan una realidad posible / de que ellos serían reflejo, puesto que de la nada / nada se engendre, y hasta el torpe cadáver que las palabras / hilan.*”⁸⁰⁸ Efectivamente, lo clásico es esencial en este poemario, pero a mí no me parece, como a Kruger-Robbins, que lo sea con un fin eminentemente irónico. A mi entender, el uso de los modos poéticos clásicos no se sincroniza con el cuestionamiento de la razón, siempre puesta en cuestión por el poeta. Al contrario, me parece que la relectura que efectúa Carnero de lo clásico responde más bien a ese noble sentimiento de pertenencia a la tradición: el yo poético, creo, antes bien se siente conmovido al saberse poseedor de ese valioso legado.

La plasticidad que desprende este poemario está entonces en íntima relación con el neoplatonismo, tan característico de la obra de Guillermo Carnero y que *in crescendo* traspasará la frontera que constituye el poemario *Divisibilidad indefinida*. Tal como explica Elide Pittarello, “en el contexto de la cosmogonía clásica, basada en los elementos del aire, el fuego, la tierra y el agua, la axiología neoplatónica polariza el dualismo psico-físico con binomios de metáforas contrarias. Desde la filosofía antigua hasta el existencialismo de nuestros días, las metáforas se han considerado bisagras metafísicas que animan lo inanimado. Ponen las cosas ante los ojos y visualizan sus relaciones.”⁸⁰⁹ En la poesía tan poblada de metáforas neoplatónicas de Guillermo Carnero se comprende así la

⁸⁰⁷ Tengamos presente que el poemario *Divisibilidad indefinida* fue publicado en 1990, fecha en la que muchos de los compañeros generacionales, y el mismo Carnero, habían protagonizado un cambio de rumbo poético hacia poéticas cercanas a lo que se denomina *poética del silencio*, en la que se incluye la práctica metapoética y la tendencia a la expresión minimalista.

⁸⁰⁸ Kruger-Robbins. Op. cit., pp. 117-118.

⁸⁰⁹ Paul Ricoeur, *La metáfora viva*. Jaca Book, Milano, 1997. Pág. 48.

primacía de la pareja de contrarios luz / oscuridad, que posibilitan o impiden la visión del mundo sensible y traducible, cuyas modalidades más difusas proceden de otras parejas de contrarios como inmenso / limitado, transparente / opaco, ligero / pesado, móvil / quieto, volátil / líquido, dúctil / rígido, redondo / recto, caliente / frío, húmedo / seco.”⁸¹⁰

Acabaremos nuestro análisis con un ejemplo de esa indivisibilidad indefinida, característica esencial de nuestro ilegible universo. La realidad es un sinnúmero de elementos dispares que no son leíbles por separado, asimilables a la variedad caótica que representa un *vertedero*, tal como se describe en el poema “Divisibilidad indefinida”:

Aquí vuelcan las formas su plasma desleído
en el gran vertedero de los sentidos planos
y se pudre la línea y la llaga del tacto
como cae la piedra hacia el fondo del pozo. (*Dibujo*, 311)

Aunque la realidad *plana* escape a toda medida e inquisición humana, sabemos que todo se ata en silencio. Así, gráficamente, las particularidades de la realidad concreta, *vacuidades*, se anudan en un punto de *hielo invisible* que es, como no podría ser de otra manera, algo frío y abstracto que no conoce la calidez de los cuerpos, ni de la sangre:

Fluye el silencio en ondas de blancura
desde sus doce aristas minerales
donde se encierra congelada y turbia
la inerte vacuidad cristalizada

y así crece la paz, sorda y entera
en haces de fulgor estrangulado
hasta la ogiva de invisible hielo
donde convergen mansos y se anudan (*Dibujo*, 311)

⁸¹⁰Pittarello. Op. cit., pp. 248-249.

La voluntad sistemática. La herencia ilustrada.

Me llevas a lugares apartados,
altos limpios, con luz negra
que me duele en las sienes y en los ojos,
con la bóveda dura
de montañas brillantes y de nubes
en las que se refleja el pensamiento.⁸¹¹

Variaciones y figuras sobre un tema en la Bruyère, del año 1974, es un poemario que tiene su origen en la asimilación de la cultura y el pensamiento dieciochesco materializado en la teoría del conocimiento de Emmanuel Kant, uno de los más altos hitos de la modernidad. La lectura apropiada del poemario exige conocer las directrices marcadas explícitamente por el autor en el primer poema “Discurso del método”, del que ya he comentado ciertos aspectos relacionados con la reflexión metapoética, como la crisis de la referencialidad tanto en lo referente al objeto poético, el mundo, como al sujeto, el interior del poeta, así como el excesivo culto estético fomentado por ciertas poéticas formalistas. Nos interesa, ahora, centrarnos en los últimos versos del poema:

Cuando hayamos aprendido a evitar ambos vicios
recapitaremos: cómo la mente humana
gusta de contemplar alternativamente lo concreto y lo abstracto
como antídoto a la hipóstasis de conceptos generales,
y así concebiremos dos tipos de poema: uno *sintético*,

⁸¹¹ Guillermo Carnero, *Espejo de gran niebla*. Tusquets, Barcelona, 2002. Pág. 33.

fundado en la generalidad y el lenguaje que le es propio,
y que este libro llama *variación*;
otro *analítico*, que explicita el detalle y arroja luz
sobre la *variación*; lo llamamos *figura*.
Esta doble articulación de la expresión poética
es la llamada *Escala de Osiris*⁸¹² por el Neoplatonismo florentino. (*Dibujo*, 222)

Nos encontramos ante un poemario de original arquitectura ensayística cuya estructura aparece como consecuencia de la voluntad sistemática de Carnero: una introducción, una parte dedicada a las “variaciones”, otra a las “figuras”, y un epílogo. En mi opinión, la obra de Carnero nace de una profunda asimilación consciente la *doble articulación* sobre la que se construye el pensamiento posmoderno y que permite la integración absoluta de la creación artística en el canon heredado de la tradición de la modernidad, de manera que lo clásico deviene el cimiento de la expresión novísima.

El pensamiento ilustrado, y en consecuencia, también la estética neoclásica, se construye mediante una síntesis de los principios racionalistas y los empiristas heredados fundamentalmente del sensismo inglés (Locke, Hume, Berkeley entre otros). A lo largo del Siglo de las Luces ambas tendencias filosóficas mantienen una tensión dialéctica a la que se anudan algunas paradojas insostenibles en lo que se refiere al *a priorismo* o *a posteriorismo* de las ideas o a la naturaleza de la razón.

Sin embargo, la voluntad ecléctica ilustrada permite la gestación progresiva de una cosmovisión sistemática que salve dichas contradicciones. La culminación de ese proceso es el pensamiento kantiano, que legitima la existencia de una doble naturaleza de las cosas y, con ello, la complementariedad entre la razón y la *cara oscura* del Siglo de las Luces. En su teoría del conocimiento, Kant integra la dicotomía entre universalismo y particularismo en una sola naturaleza: un valor formal sintético y otro sustancial analítico. En este marco, tiene sentido que, en el contexto novísimo, se hable de un *revival kantiano* y se ponga en tela de juicio la máxima estética del *arte por el arte* vindicada por el

⁸¹² Ignacio Javier López, en sus notas, aclara que Osiris es el Dios de los muertos en el panteón egipcio y “fue asesinado por su hermano Seth que dispersó sus restos. Isis, Horus y Thot reconstruyeron su cuerpo y lo resucitaron. Este relato mítico explica el significado de la doble vía epistemológica”. En el Renacimiento, Marsilio Ficino creó la academia neoplatónica de Florencia imitando a la de Platón.

formalismo extremo. La reivindicación de lo clásico, pues, forma parte de la estética novísima:

El rechazo de la llamada muerte del Arte preconizada por Hegel –que asumieron movimientos, por otra parte tan hegelianos, como las vanguardias artísticas del primer tercio del siglo XX- ha producido, en un movimiento pendular histórico, un renacimiento de lo kantiano que recupera el concepto tradicional de Arte, o bien los modos alternativos de producirlo.⁸¹³

Si en las *Variaciones*, Carnero expresa su voluntad de integrar lo sustantivo y lo abstracto, señalando precisamente el diálogo que mantienen ambas categorías de un modo explícito, ya hace esto mismo en un libro anterior, aunque de un modo implícito: en el poemario *El sueño de Escipión*, de 1971, el poeta reflexiona profundamente sobre el acto poético, en el que ya aparece ese doble haz gnoseológico, aunque de un modo más sutil. El propio Guillermo Carnero ha proporcionado con posterioridad algunas valiosas claves para su lectura e interpretación. En el artículo “Génesis de un libro. (Autocrítica de *El sueño de Escipión*)”⁸¹⁴, reflexiona de manera esclarecedora acerca de la configuración del poemario, con el que inaugura esa voluntad sistemática que refleja su inteligente concepción del mundo y de las ideas. Desde *El sueño de Escipión*, Carnero expone su obra al desdoblamiento en las dos categorías esenciales del pensamiento: lo analítico y lo sintético.

Aplicando este planteamiento, Carnero se alinea con los principios posmodernos que parten de la división sistemática y eminentemente escéptica entre lo sintagmático y lo paradigmático. Los poemas que configuran el poemario, señala el propio Carnero, se desdoblan entre los que son fruto de un ejercicio de abstracción (“Jardín inglés”, “Chargin d’amour” y “El sueño de Escipión”) y los que significan la realidad material y sensorial y toman forma en la concreción experiencial⁸¹⁵:

⁸¹³ Jenaro Talens, “La coartada metapoética” en *Ínsula*. Núm. 512-513, Agosto-Septiembre de 1989. Pág. 55.

⁸¹⁴ Guillermo Carnero, “Génesis de un libro. (Autocrítica de *El sueño de Escipión*)” en *Pueblo*, 2 de febrero de 1972 y en Carnero, *Poéticas y entrevistas*. Op. cit., pp. 21-22.

⁸¹⁵ El planteamiento es similar, por ejemplo, al empleado por José Hierro, que articuló su producción poética distinguiendo las *alucinaciones* de los *reportajes*.

Entre los poemas analíticos y sintéticos hay, por tanto, una comunidad de naturaleza y una acción recíproca, y el libro entero funciona en dos planos ininteligibles por separado, como se muerde la cola la serpiente cósmica en la medalla de Lorenzo de Pier francesco de Médici.⁸¹⁶

“Jardín inglés”, que forma parte de los poemas *abstractos*, abre el libro. Consideremos, antes de proceder a su comentario que en *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Carnero valora la importancia del jardín⁸¹⁷ como reveladora de la relación que el hombre establece con la naturaleza:

No en vano todo jardín es una imagen abreviada del mundo, y en su diseño está implícito un concepto del mundo y de la situación del hombre en el mundo. Una sociedad puede ser definida por sus jardines tanto como por su filosofía o su literatura. [...] [En relación a la poesía de Delille, Carnero señala] un cambio de gusto que la segunda mitad del XVIII ha introducido en la jardinería: la superación del modelo versallesco. En lugar de superficies planas, terreno irregular; bosquedillos de árboles intonsos en vez de recortados; arroyos y lagos, caminitos tortuosos y oscuros entre la vegetación, y no estanques y avenidas rectilíneas. Y junto a todo ello, puentecillos rústicos, cenotafios, ruinas artificiales, kioscos góticos o chinescos. En resumen, el jardín inglés en lugar del francés.⁸¹⁸

En esas mismas páginas, Carnero valora la dicotomía entre razón y emoción, reivindicando la presencia de una *cara oscura* en este mundo monopolizado por la razón. De ahí la indisociabilidad de ambas caras en el ámbito estético: lo que es de índole estructural (y, por lo tanto, fruto de una deliberación racional) y lo que es material y fruto de la naturaleza espontánea, asociado con el libre albedrío. Carnero hace todas estas apreciaciones a propósito del poeta Jaques Delille, convencionalmente insertado por la

⁸¹⁶ Guillermo Carnero, “Génesis de un libro. (Autocrítica de El sueño de Escipión)” en *Pueblo*, 2 de febrero de 1972 y en Carnero, *Poéticas y entrevistas*. Op. cit., p. 22.

⁸¹⁷ La noción sistemática también está presente a través del tópico barroco del *hortus conclusus*, según el cual *el universo se concentra en un átomo* (Prieto de Paula, *Musa del 68*. Op. cit., p. 286): la particularidad se convierte en representativa del movimiento universal. Se hace visible especialmente en “El movimiento continuo”, del cual se infiere una multiplicación infinita de las realidades varias que en él son descritas. Pedro Soto de Rojas, poeta barroco que fue un gran preciosista y discípulo de Góngora, dedicó un libro entero a este tópico: *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (Ediciones Cátedra, Madrid, 1981).

⁸¹⁸ Carnero, *La cara oscura del Siglo de las Luces*. Op. cit., pp. 99-100.

historiografía literaria en el marco estético neoclásico, oportunidad que aprovecha Carnero para desmontar el cliché según el cual el gusto neoclásico no acepta ningún ademán de tipo romántico. La lectura de Carnero del motivo del jardín en Delille conduce a la reflexión sobre el carácter sistemático con que lo particular se anuda a la verdad abstracta de la forma clásica que pervive en las poéticas posmodernas.

Consideremos cómo Jenaro Talens relaciona todo este planteamiento con el uso reiterado del concepto de la metapoésía:

Pocos conceptos pueden ser tan útiles, por ello, como el de metapoésía, al mantenimiento acrítico de las nociones de canon y corpus. Al mismo tiempo, con esa división se reintroduce en el discurso crítico la diferencia entre contenidos (referenciales; antes cambiantes, ahora agotados) y formas (variables pero en relación a un universo estable de características inciertas, la Poesía, con mayúscula, cuya historicidad e inconcreción como tal discurso *universal* se dan por supuestos). Si la poesía ya no puede hablar del mundo, hablará, al menos, de cómo otros poemas han hablado del mundo. El discurso del método suplanta así al método del discurso.⁸¹⁹

Si bien la poética sesentayochesca esencializa la forma en el poema, estimulando un nuevo auge experimentalista, aunque nunca como la justificación última del arte, el clasicismo forma parte esencial del universo cultural novísimo: lo clásico es expresión de la matriz *ambigua y durable* en la que se sustenta lo temporal, la historia entendida como categoría estética (como algo que no es posible explicar de forma coherente en términos deterministas). Lo clásico o, metafóricamente, el trazo en el lienzo, es lo que define al mundo moderno y está presente de forma oculta bajo la materia pictórica. Las líneas maestras son alcanzables a través de una intuición que da valor a la experiencia del arte. La experimentación con el lenguaje es necesaria, así como la consideración de su historicidad, pero se trata, sin embargo, de un ejercicio que nace de la modulación de materiales conocidos.

⁸¹⁹ Talens, “La coartada metapoética” Op. cit., p. 56.

El crítico Rodríguez de la Flor aprecia del siguiente modo la lectura de los moldes clásicos en el arte posmoderno:

Este clasicismo, circunscrito tal vez a una categoría más amplia como es la de *culturalismo*, no es en sus términos más escuetos sino una de las formas más vagas que adopta el historicismo; historicismo, donde la historia no sea ya una pragmática del presente, sino la historia de un Ideal, tiempo sometido a un proceso de mitificación.

El texto moderno se construye así en una mecánica antihegeliana: el pasado que está sepultado y es irrecuperable puede ser revivido en el presente. La mitología moderna no nos dice que el pasado fue sino que el pasado es, y es entre nosotros.⁸²⁰

Como establece el conocido verso de Aleixandre al que ya aludimos en su momento, el pasado, la antigüedad o lo clásico *es entre nosotros* y accedemos a él a través de un sentido intuitivo que nos permite identificarlo y revivirlo concediéndole una y otra vez su rango de verdad. En la poética novísima y, en el caso de Carnero, de manera muy evidente, el clasicismo aparece como representación de la esencia que persigue la modernidad, aun semioculto bajo las brillantes apariencias que poetiza el poema. Leamos los siguientes versos que proceden del texto “Sagrado Corazón y Santos, por Iacopo Guarana (1802)”:

Amable relumbrón de teatrales glorias
cubre el muro, que ya mano maestra
ciñera de arquivadas y volutas, en honda
perspectiva, ilusión: a nadie engañan. (*Dibujo*, 157)

El yo poético se muestra impasible frente a la tentación del arte como salvación. El poeta no se redime y sabe que *la carne / es débil, y consuela un espacio si abriga, / patria inventada, nombres amigos, goce, tiempo / al amparo de muros, mientras los ojos saben / de ficción y de paz, dones de sueño*. El poeta sabe que las palabras son tan fugitivas como la carne, hechas del mismo barro y que nacen y mueren en el tiempo. El yo poético es

⁸²⁰Fernando Rodríguez de la Flor, “Neo-neo-clasicismos en la poesía española última”, *Los cuadernos del Norte*, 20 (julio-agosto 1983), Pág. 63.

consciente de que el muro, metáfora de esa verdad que no es sustantiva sino sustentante, ya lo ciñó una *mano maestra* de *arquitrabes* y *volutas*. Esa mano maestra nos remite a los tiempos clásicos y es sobre este antiguo muro sobre el que el poeta construye su teatral juego de palabras perecedero y brillante. Y son estas mismas palabras las que nos proveen de un consuelo caduco y las que subrayan la existencia del vacío:

Que el poeta se exponga mediante una estética de la exuberancia es, sin embargo, coherente. De ningún modo puede expresarse mejor este nihilismo sustantivo que mediante tal profusión ornamental que tiene como término la nada⁸²¹

Prieto de Paula identifica esa nada *sustantiva* con la palabra en el tiempo que cubre ese muro de naturaleza intemporal, ese molde clásico al que sólo podemos acercarnos a través de la forma del poema.

Atendamos al texto que Carnero dedica al pintor italiano Piero della Francesca (1416-1492), de título homólogo. Su obra pictórica se caracteriza por el hieratismo de las figuras representadas y por una aparente impasibilidad emocional⁸²². En su texto, Carnero advierte en los primeros versos que el *gestuario* de la pintura, es decir, la escenografía y

⁸²¹ Prieto de Paula, *La lira de Arión*. Op. cit., p. 250.

⁸²² Leamos a E.H. Gombrich analizando *El sueño de Constantino*, un detalle de los frescos *Leyenda de la cruz* de la iglesia de S. Francesco de Arezzo fechados en 1460, en su celebrada *Historia del arte*. En primer lugar, Gombrich refiere la anécdota que condujo al emperador Constantino a aceptar el cristianismo: en el fresco se representa al emperador Constantino la noche antes de una batalla decisiva en que soñó que un ángel le mostraba la cruz y decía: “Bajo este signo vencerás.” Y dice Gombrich: “Esta tranquila escena nocturna se ha visto iluminada de pronto por un rayo de luz al descender un ángel del cielo sosteniendo el símbolo de la cruz en su mano extendida. [...] Al igual que Mantegna, [...] della Francesca dominaba por entero el arte de la perspectiva, y la manera con que muestra la figura del ángel en escorzo es tan atrevida que casi puede prestarse a confusiones [...] Pero a los artificios geométricos con los cuales sugerir el espacio de la escena, agregaría otro nuevo de igual importancia: el tratamiento de la luz. Los artistas medievales apenas tuvieron noción alguna de la luz. Sus planas figuras no proyectaban sombras. Masaccio fue un precursor a ese respecto [...]. Pero nadie vio la inmensidad de estas nuevas posibilidades más claramente que Piero della Francesca. En su cuadro, la luz no solamente ayuda a modelar las formas de las figuras, sino que se equipara con la perspectiva para dar ilusión de profundidad. [...] Pero Della Francesca deja que la luz y la sombra produzcan un milagro todavía mayor: que contribuyan a crear la misteriosa atmósfera de la escena, en la profundidad de la noche, cuando el Emperador tuvo una visión que cambiaría el curso de la historia” (Ernst Gombrich, *Historia del arte*. Debate, Madrid, 1995. Pág. 260). Guillermo Carnero reivindica en su texto al pintor italiano y parece reconocer en su obra esa misma emoción que el historiador detecta en el tratamiento de la luz.

los personajes, *pone en fuga la luz*, con lo que podemos entender que la lectura de la obra trasciende a su anécdota (*la insulación de las figuras vuelve dudoso el símbolo, / hace abstracción del aire*). En este mismo sentido es esencial el verso central del texto:

No hay llaga, sangre, hiel: no son premisa. (*Dibujo*, 185)

El poeta alude a la naturaleza artística para desenmascarar interpretaciones demasiado rígidas de la obra del pintor: la emoción tópica de la inspiración romántica (metaforizada por los elementos enumerados: *llaga, sangre y hiel*) no tiene por qué aparecer argumentalmente en la obra de arte. Lo verdaderamente importante es ese *dolor celeste* que brota de un objeto artístico tras un paciente ejercicio de interpretación anudando cada una de sus líneas o cada uno de sus puntos de fuga. Me refiero, por lo tanto, a una lectura de vocación totalizante y esencialmente racional. Los últimos cuatro versos del poema insisten en esta idea e introducen nuevamente la noción sistemática:

La geometría de los cuerpos
y la vaga insistencia de su enunciado único:
no hay hiel, la multitud
no es síntoma del mal, no es un signo del daño. (*Dibujo*, 185)

Lo significativo en el arte es la *geometría* que componen las figuras y los elementos. La noción sistemática es, por lo tanto, esencial: el sistema de gestos armoniza una *multitud* de signos. Vagamente, el *sentido único* del texto *insiste*, pues es fruto de la sugerencia y nos acercamos a su verdad a través de la intuición. El yo poético convertido en espectador de Piero della Francesca interpreta su obra de un modo revelador: lo hierático de sus composiciones y su perfeccionismo formal (el dominio de la perspectiva y el juego de líneas que conduce la mirada del espectador) no entra en contradicción con la realidad emocional que, si bien no es condición única del arte (y todavía menos si forma parte del plano argumental), nace del descubrimiento de una verdad humana ínfima y secretamente trezada con los meticulosos movimientos del pincel.

Fijémonos en el poema “Sotheby’s”, tercera variación de *Variaciones y figuras sobre un tema en La Bruyère*. Las variaciones constituyen poemas *fundados en la generalidad*⁸²³ y, tengamos en cuenta que, según indican las notas de Ignacio Javier López, “Sotheby and Co. es el mayor marchante y subastador de obras de arte del mundo, con sucursales en casi todos los países y fue fundada en Inglaterra en 1733”. Concentrémonos, ahora, en los primeros versos de la composición:

Descifrar es un estable pájaro, un emblema de muerte
que la naturaleza no cobija, no esas formas de horror
ingenuas en su fe (gibas deformes, dientes)
en las que el mal no es una esencia sino falta de norma,
mezcolanza tranquila de animales pacíficos.
Es un estable pájaro que abarca en su plumaje
una región del río: sobre él se fija, y copia
el triángulo de sus alas en la corriente; allí
dibuja una región que ya no fluye.

[...]

Descifrar es recluir en salas vacías entre los muros por que existen
y amontonar en ellas tesoros, diademas
y mascarillas funerarias de metales exóticos,
porcelanas en que otros comieron y llevan su divisa,
antiguos relojes parados que señalan el curso
de las constelaciones en sus órbitas muertas;
pertenencias de otros, sudarios que los envolvieron, llavines
para los que no hay cerradura –de todo eso, a lo sumo,
podemos dejar, sí, constancia, inútil como el arcano
que es dibujarla, imagen sin color
de una mansión de lujo- y acaso alguna vez
castigo: quinta bombardeada
en donde el oro ahogue con su vaho
y perezcan sus habitantes bajo las grandes arañas,
en una nube de miles de esquirlas de maderas preciosas (*Dibujo*, 237)

⁸²³ Expresión poética con la que Carnero ha referido a los poemas de tipo sintético en “Discurso del método” que abre dicho poemario (*Dibujo*, 222).

El texto está estructurado en dos partes claramente diferenciadas. El poeta nos brinda una clave muy evidente para identificarlas introduciendo en el texto un recurso anafórico: el verbo *descifrar* introduce cada una de las partes y a continuación da dos acepciones totalmente contrapuestas de lo que significa dicho verbo.

Entre las dos partes del poema aparecen dos versos, el décimo y el undécimo, que marcan el contraste entre las dos partes, como comentaremos un poco más adelante. En el primer verso de la primera parte, el yo poético identifica *descifrar* con la muerte, usando la misma acepción que ya empleó con *saber* en el poema dedicado a Vicente Aleixandre. Se trata de un conocimiento improductivo y muerto por la sencilla razón de que es un *estable pájaro*, metáfora del escritor o del filósofo o de todo aquél que busque (o mejor, encuentre) una certeza, al que no da cobijo la naturaleza pues no la puede representar. El pájaro *copia* un fragmento de lo fugitivo y lo inmoviliza: *dibuja una región que ya no fluye*. Por eso mismo, es un saber caduco e identificable con la fe. Los dos versos cito a continuación se relacionan con el imaginario de Guillermo Carnero (los animales recuerdan los de “Museo de historia natural” o el pájaro escritor al de “Lección del páramo”) del saber inútil y desincronizado de la naturaleza (que no cobija *esas formas de horror / ingenuas en su fe*):

Y la naturaleza alrededor escapa, con su légamo
huye el agua del río fugaz como su cauce (*Dibujo*, 237)

En dichos versos centrales de “Sotheby’s”, se alude a la adecuación utópica entre las palabras y las cosas a la que nos dirige De Man cuando cuestiona la referencialidad entre *presencias naturales* e *imágenes*, a dónde nos remite Hegel cuando habla de la reconciliación por la que *el cielo ha descendido sobre la tierra y se ha trasplantado a ella*⁸²⁴ o que poetiza el relato de Borges “Del rigor de la ciencia” de *El hacedor*. El *agua del río*, es decir, la realidad, la materia, es tan inaprehensible como su *cauce*, la forma que sedimenta y fluye al mismo tiempo. Existe un “sistema” por el que lo orgánico y lo inorgánico toman las mismas dimensiones y se explican mutuamente: el *cauce*, lo sintético,

⁸²⁴ Santiáñez. Op. cit., p. 15.

es interdependiente a la fluidez del río. El *canon* y el *corpus* son inseparables⁸²⁵ desde el punto de vista posmoderno: la realidad sintética es tan compleja y vasta como la analítica.

En la segunda parte del poema, aparece *la otra* acepción del verbo *descifrar*, la que lo equipara a *conocer* y a la búsqueda sin fin. *Descifrar*, dice el yo poético, es *recluir* humildemente lo caduco en una estructura estable: *descifrar es recluir salas vacías entre los muros por que existen*. En estas salas metafóricas se amontonan (siempre con un orden implícito) *tesoros, diademas, mascarillas exóticas, porcelanas, relojes parados, sudarios, llavines para los que no hay cerradura, sudarios...* Todas esas pertenencias de otros, seguramente desaparecidos, se identifican en el texto con el lujo y son tan perecederas como lo fueron los habitantes de esa rica *mansión de lujo* a la que pertenecieron y que tan siniestramente morirán o murieron *bajo las grandes arañas* de cristal. Todo lo perecedero, parece como cualquier objeto artístico que lo quiera representar (*podemos dejar, sí, constancia, inútil como el arcano / que es dibujarla*).

El arte en minúscula es un objeto más meciéndose en el tiempo destructor. Lo único no perecedero es lo que persiste en la búsqueda de una forma sistemática, formando parte de una verdad universal o del Arte en mayúsculas: una forma que se interroga a sí misma y a la que se adscriben las incontables piezas de la vidas del otro, las vivencias particulares de otros o de uno mismo, las historias y los odios y los perros y todo lo que es propiedad de la materia y es, por ello, esencialmente mortal.

Concluamos estas últimas reflexiones analizando la parte III de la primera variación de las *Variaciones*⁸²⁶, titulada “Domus áurea”. El texto constituye una reflexión metapoética en la que el yo poético adopta una actitud colérica frente al lenguaje -muy notoria en la primera parte del texto- y acaba con la constatación resignada de que *odio, carne y poema* (se identifican muy significativamente las tres realidades en un mismo plano existencial) son del mismo modo *palabras como velos*. Fijémonos en la segunda parte del texto, cuando el poeta aquieta su ira y muestra su deseo quimérico de que *el*

⁸²⁵ Utilizo los términos de Jenaro Talens que aparecen en el texto crítico ya citado en este mismo apartado.

⁸²⁶ *Variaciones y figuras sobre un tema en La Bruyère* en Carnero, *Dibujo*. Op. cit., pp. 215-254.

discurso poético / [sea] haces de signos surgidos en el aire, / emanación / de la presencia pura de volúmenes juntos / o colores o masas. Ninguna expresión más cercana a la poética pura del veintisiete y nada más utópico que la realización de la sección áurea que da título al texto⁸²⁷, representando lo que da sentido a la literatura precisamente por su imposible realización.

Más adelante, en la tercera parte del texto, este propósito se define, no a través de la afirmación de lo que es, sino precisamente a través de lo que no es:

Qué hermosura los seres nacidos en el aire,
no en el aire poblado de las grutas marinas
donde rasgúan trépanos de algas
y amenaza el susurro de las bestias del fondo,

ni el aire batido del estrecho
inerte al remolino de las rocas gemelas
que recoge la imagen la sombra de las alas
pendientes en el cielo y son materia,

o el aire de las cumbres
que inexpugnan los ecos sin orilla
y ve la sucesión de sombra y luz;
luz y sombra son cambio: son materia. (*Dibujo*, 229)

Qué hermosura los signos nacidos en el aire, exclama el yo poético en el verso inicial. Sin embargo, a lo largo de las sucesivas estrofas, unidas a través del recurso de la anáfora, se ve obligado a matizar mediante la negación qué *aires* no responden a ese aire, metáfora por excelencia del sentido absoluto y puro de la palabra poética. La pureza poética nada tiene que ver con el *aire poblado de las grutas marinas*, ni con el *aire batido*

⁸²⁷ La sección áurea es la “relación geométrica aplicada en la pintura y en el dibujo basada en una determinada proporción, considerada perfecta, que debe existir entre el segmento mayor y el segmento menor de una línea dividida en dos partes” (*Enciclopedia del Arte Garzanti*, Ediciones B, Barcelona, 1991).

del estrecho, ni con el *aire de las cumbres / que inexpugnan* [por una cuestión física] *los ecos sin orilla*. El aire que verdaderamente es metáfora de la pureza poética no es ni siquiera el

Aire no que no anula la distancia,
el sonido, el color y las pirámides
de Luna en que se finge la quietud
y es materia.

Nacidos en el aire.

La verdadera metáfora de la pureza es la que no participa de la interpretación literaria y es que, tal y como manifiesta Rodríguez-Vecchini al estudiar a De Man los vectores de la interpretación posmoderna “se resumen en una apertura hacia la posibilidad del error: la confusión del signo con la sustancia, de la ficción con el referente empírico, de la metáfora con el sentido literal.”⁸²⁸ Así, el *aire* constituye una metáfora de la pureza poética (recurrente en nuestra tradición literaria) en tanto que construye un sistema con el *sonido*, el *color* y las *pirámides*. Sin embargo, aunque invalide la noción de la *distancia*, es decir, el valor de la particularidad, no deja de ser palabra y, por consiguiente, otra realidad que destituye el poder de la metáfora.

El poeta insiste, resignado, en que, para ser cierta, la metáfora de la pura abstracción debería de leerse simple y llanamente de una forma literal: en el aire mismo *nacido en el aire*. La utopía posmoderna, como vemos, destituye el sentido mismo de la metáfora y de la expresión poética.

⁸²⁸ Hugo Rodríguez-Vecchini en Paul De Man, *Visión y ceguera*. Op. cit., p. XXXIII.

5. La mirada culturalista. Entre surrealismo y simbolismo

cuando el mayor consuelo,
la verdad más azul, es la que baña
los ojos de los náufragos
que ya no volverán a ver Atenas.⁸²⁹

En el mundo del sueño no se vuela porque se tengan
alas;
se crea uno las alas porque ha volado.⁸³⁰

Gastón Bachelard

Hasta ahora hemos alineado la poética de Guillermo Carnero con el marco culturalista, tomando como premisa su adhesión a ciertos principios generacionales, además de a la esencial búsqueda de sentido. Aunque con reservas, me corresponde, ahora, trazar una línea divisoria entre su obra anterior y posterior a la publicación de *Divisibilidad indefinida*, determinada por un cambio fundamental del punto de vista desde el que mira la voz poética y por un cambio en la construcción de esa propia voz: el yo poético tenderá a obviar las máscaras tras las que se ocultaba en su obra anterior, sin que ello presuponga ni una renuncia, ni un acercamiento gratuito a la confesionalidad.

⁸²⁹ Guillermo Carnero, *Regiones devastadas*. Fundación J. M. Lara. Sevilla, 2017. Pág. 19.

⁸³⁰ Bachelard, *El aire y los sueños*. Op. cit., p. 40.

Establezcamos, ante todo, que el sello culturalista recorre todos los versos desde *Dibujo de la muerte* hasta *Cuatro noches romanas*. Por eso, antes de explicar ese nuevo planteamiento, recordemos unos reveladores versos incluidos en *Espejo de gran niebla* (y que, dada la naturaleza autorreflexiva del poemario, podrían remitirse al desencanto con que se cierra el libro anterior, *Verano inglés*):

Busqué la sencillez de la verdad desnuda,
la verdad de la arcilla, la manzana y el cuerpo,
pero el cuerpo volvía a su idea pintada
por Boucher, y la manzana
a la manzana de Cézanne (*Espejo*, 55)

Estos versos, pertenecientes a la parte quinta de *Espejo de gran niebla* titulada “Ficción de la palabra”, remiten a la temática metapoética, tan presente en la obra de Guillermo Carnero. En ellos, el yo poético muestra vivir del mismo modo la vida que la experiencia artística. La *desnudez* constituye la quimera que el poeta persigue. Poseen un carácter autorreflexivo innegable, pero también son una muestra de que la mirada culturalista es un don o una condena que pesa de por vida. Frente al deseo de un yo poético herido se alza la evidencia de la imposibilidad de deslindar la experiencia propiamente vital de la experiencia artística: leemos el discurso de un yo fracasado, incapaz de vivir sin la mediación del arte o de la palabra (que en realidad ha dejado de ser mediadora). Un yo poético, que ha crecido envuelto de realidades nacidas de la imaginación pictórica, se sincera con el lector alegando que le es imposible discriminar entre realidad sensible y realidad mental, aun siendo su propósito como poeta trazar con su palabra el dibujo de una *verdad desnuda*, esencial y universal, ante la que nada ni nadie pueda sentirse excluido.

En los dos primeros versos, la *verdad desnuda* identifica el quehacer poético con el conocimiento y destruye las dicotomías tradicionales por las que la imaginación es cosa de la literatura y el saber atañe en cambio al pensamiento (científico o filosófico): la verdad poética no es distinta de la científica. Subrayemos que esta desnudez, metáfora de la abstracción o de la contingencia que procede indudablemente de Juan Ramón, se asocia

con la *sencillez*, por lo que ese yo poético que reflexiona acerca de su búsqueda insatisfecha se alinea con los cánones clásicos: la verdad siempre está ligada a la esencia, al equilibrio, a la sobriedad y a la naturalidad. Las aposiciones que constituyen el segundo verso equiparan la *verdad de la arcilla* -que nos remite de inmediato al *Génesis*- con el cuerpo humano y con la naturaleza. Ante el problema de la quimérica *representatividad* de la palabra, el poeta muestra el objeto artístico (la *manzana de Cezanne* o el cuerpo pintado por Boucher) haciendo piruetas sobre el clásico triángulo semiótico que definió Peirce: la manzana y el cuerpo se desplazan desde la posición de *referente* hacia la del *significado* y, a la vez, *la manzana de Cezanne* y *el cuerpo* pintado por Boucher hacen lo propio hacia la posición del *referente* en el momento en el que el poeta quiere escribir su *significante*. Esta sorprendente asociación de imágenes subraya una vez más la realidad del arte: nos encontramos ante una valoración hondamente culturalista, dado que el artefacto se convierte en otro objeto de la representación a la que podría acechar la vida real. De este modo, vida real y arte se identifican o se igualan tal como una conjunción o un verbo copulativo coordinan dos elementos sintácticamente equivalentes. Por lo tanto, la *arcilla* (la Cytrea esquiva del poeta), metáfora de una realidad abstracta e intangible, se asimila al fruto del pecado y a la piel de los cuerpos, un modo sutil de señalar, una vez más, que el ideal del conocimiento es que las ideas se abracen a las cosas que designan, una correspondencia que se aleja una y otra vez a lo largo de los siglos y que da sentido a la existencia de la literatura.

En cuanto al cambio poético anunciado más arriba, aunque no es una transformación estética radical, viene motivado por la voluntad de adecuar la palabra poética a un sentido más profundo y permanentemente a la deriva, centrado ahora en ese yo que concentra todos los interrogantes del hombre aparecidos en poemarios anteriores. En el Carnero anterior a la publicación de *Verano inglés*, el punto de vista adoptado por el yo poético se distanciaba de sí mismo cuestionando la razón, el porqué de la poesía, la naturaleza del yo, las nociones ontológicas, los discursos historicistas y la poesía confesional o social, condenándonos una y otra vez a la deriva de la incertidumbre. En la voz que hila los libros últimos reconocemos las mismas dubitaciones y los mismos interrogantes siguen palpitando en el seno del yo, convertido en un microcosmos igualmente inconmensurable. Sin embargo, al mismo tiempo, Guillermo Carnero nos ofrecerá sus infructuosos diálogos

interiores y las tramoyas de la expresión poética quedarán al descubierto. Subrayemos que todo ello en absoluto significa que el asunto poético se convierta en asunto confesional: el poeta obvia la distancia con el yo poético, pero acude con más énfasis a la expresión simbólica para que la interpretación siga quedando fuera de su alcance. Asistimos a una serie de sutiles cambios en el seno de la conciencia, algunos implícitos, como en *Verano inglés* o en *Espejo de gran niebla*, y otros explícitos como en *Fuente de Médicis* y en *Cuatro noches romanas*.

El acercamiento al yo es ahora más progresivo y tiene sentido que entre la piel (la vida) y la piedra (el arte) el poeta proceda en un sentido inverso, como plantean los últimos versos comentados. La tentativa del poeta de alcanzar ese sentido último, la identidad absoluta entre mundo y palabra, se metafórica ahora en un sugerente abrazo a la piel. Por esta razón, podremos hablar de un renacimiento de los sentidos cuando nos remitamos al libro *Verano inglés* el cual, como todos los libros del autor, constituye la historia de otro fracaso en su búsqueda de sentido. Sin embargo, no podemos decir que nos encontremos ante una contradicción poética puesto que el culturalismo no niega la intimidad vital sino que la expande: tan profunda es la experiencia artística como lo es la que nace de los días y palpares del yo poético. Podemos tomar en cuenta para ello los términos con que se manifiesta el poeta en la entrevista concedida a Marta Ferrari en 1999⁸³¹, por ejemplo, -y que Ignacio Javier López cita muy pertinentemente en su introducción a la edición de la obra de Guillermo Carnero de 2010⁸³²-. Guillermo Carnero se expresa en ella de este modo:

No puedo aceptar que la carga cultural que tiene mi poesía, o la que pueda tener la de otro poeta, obedezca a un deseo de negación de la inmediatez y la espontaneidad de la experiencia. [...] Hay dos grandes ámbitos en la experiencia. El primero está constituido por los acontecimientos, ordinarios o extraordinarios, que se producen en la vida cotidiana. Estos acontecimientos, si afectan a la sensibilidad y al pensamiento, son materia

⁸³¹ Marta Ferrari, "Poesía e inteligencia emocional: una entrevista a Guillermo Carnero". CELEHIS. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Universidad de Mar del Plata, 8.II (1999).

⁸³² Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte. Obra poética*. Editorial Cátedra, Madrid, 2010. Pág. 48.

poética. Pero también lo son, por la misma razón, los que pertenecen a la experiencia del segundo ámbito, la que procede de la literatura, las artes, las ciencias, la filosofía.⁸³³

Recorramos, a continuación, un doble camino: el que atañe a la estética y el que está relacionado con el sentido. Ambos caminos, traspasados del mismo modo por la sordina y por el tamiz culturalista, transitan paralelamente en el bosque del sinsentido.

Viajemos, en primer lugar, desde las imágenes de origen surrealista - las piruetas del yo ajenas al espectador, porque las legitima el delirio del sujeto que escribe, aunque en Carnero siempre aparezcan atenuadas por una mirada racional- al simbolismo más íntimo que no ofrece concesión alguna al emocionalismo. En segundo lugar y de un modo coherente, comprobaremos que este viaje estético responde a los diálogos interiores que protagonizan sin duda los últimos libros y que construyen una auténtica poética de la incertidumbre. La mirada objetivadora y distanciada de la primera obra de Guillermo Carnero se desplaza ahora hacia el centro de un yo atomizado e interrogante, mientras el lector descubre que siguen pendientes de respuesta las mismas preguntas.

Afrontaremos la tarea de ahondar en cada una de estas direcciones de ese desplazamiento estético: la que vira desde el surrealismo al simbolismo, como expresión idónea de la perdición, y la que se mantiene constante en términos culturalistas según los que el único calor sentimental nace siempre de la razón y nunca del vaivén emocional. Primeramente, veremos en qué es culturalista cada uno de estos impulsos estéticos y luego, teniendo en cuenta que lo sensorial vela caprichosamente el tuétano de los versos, deberemos de examinar la producción poética de Guillermo Carnero posterior a *Divisibilidad indefinida* en profundidad, a la luz de su mirada escéptica y de su anegación y abnegación en y ante la nada. De este modo, en este capítulo introductorio veremos algunas cuestiones estéticas, pero en los apartados correspondientes trataremos de hilar el asunto de la incertidumbre alrededor de esos infructuosos diálogos del yo poético, ya sean explícitos o implícitos.

⁸³³ Citado por Ignacio Javier López en Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte. Obra poética*. Editorial Cátedra, Madrid, 2010. Pág. 48. También en Carnero, *Poéticas y entrevistas*. Op. cit., p. 202.

En este capítulo, por lo tanto, trato diversas cuestiones estéticas, pero hilando siempre el asunto de la incertidumbre alrededor de esos infructuosos diálogos del yo poético. En Carnero, nada puede vivirse independientemente de lo que significa en el ámbito de la connotación: la piel y la piedra, la experiencia y el arte, se identifican e identifican toda su obra poética.

Enmascarado por las brillantes piruetas de la estética de influencia surrealista, el Carnero anterior a *Divisibilidad indefinida*, racional aunque sutilmente fantasmagórico, evoluciona a partir de *Verano inglés* hacia una estética mucho más sensorial, que es heredera del simbolismo. Junto con la evanescencia de los sentidos, asoma la expresión profundamente simbolista que, aunque latente siempre en sus libros anteriores, protagoniza esta etapa nueva poética.

Juan José Lanz había destacado –ya en sus primeros ensayos- la constante simbolista en Carnero desde el momento en que éste adoptaba las técnicas neoclásicas como antídoto ante la recuperación del surrealismo que se estaba anunciando en 1974⁸³⁴. El crítico, remitiéndose a César Simón⁸³⁵ y a los estudios sobre mitología de José María del Cossío⁸³⁶, lo ejemplificaba con la presencia en sus poemas de fábulas-símbolo, técnica que alcanzó gran desarrollo en el siglo XVIII y que ilustran poemas como “Museo de Historia Natural” o “Meditación de la pecera”. En *El azar objetivo*, destaca Lanz, aparece como epígrafe una cita del *Protágoras* de Platón⁸³⁷ y el libro, dice, está constituido por poemas que responden al discurso razonado, a la fábula o a una combinación de ambas. Sin embargo, creo que es en esta segunda etapa poética que el componente neosimbolista adquiere proporciones mayúsculas. Junto a éste, se intensifica, además, la necesidad de dilucidar un sentido mucho más abstracto en el proceso de interpretación, ya que la arbitrariedad del símbolo también exige en el lector un notable ejercicio connotativo, ligado a la autoexigencia que rige la poesía de signo culturalista.

⁸³⁴ Lanz, *La musa metafísica*. Op. cit., pp. 30-33.

⁸³⁵ César Simón, “Fracaso y triunfo del lenguaje en Guillermo Carnero”, *Papeles de Son Armadans* 249 (diciembre 1976), Pág. 249-263.

⁸³⁶ José María del Cossío, *Fábulas mitológicas en España*. Istmo, Madrid 1998.

⁸³⁷ La cita dice así: “¿Queréis que os lo ofrezca de la manera que los ancianos se dirigen a los niños, es decir, empleando una fábula, o bien valiéndome de un discurso razonado?” (*Dibujo*, 257).

Antes de determinar en qué sentidos puede afirmarse que existe una expresión culturalista vinculada de algún modo al surrealismo y otra caracterizada esencialmente por el uso de los símbolos, recapitulemos acerca de esa actitud poética y vital a la que aludimos mediante el sustantivo *culturalismo*. Me conviene ahora subrayar las palabras del Carnero crítico literario sobre el asunto culturalista:

Suponía un reto radical a las expectativas de los escritores y lectores de poesía. Esas expectativas estaban dictadas, como ocurre en todo momento histórico, por las tendencias dominantes en el pasado más reciente, por la práctica de la generación entonces en su madurez, y por la lectura selectiva y reductora de la tradición, efectuada y admitida desde ambas [...] Esas expectativas podrían resumirse en dos elementos: realismo social e intimismo confesional. A mediados de los sesenta el primero estaba, en términos de creatividad y de afirmación teórica, en vía muerta, aunque lo impulsara aún una considerable inercia, manifiesta ante todo en los tabúes, restricciones y condenas que tan notoriamente contenía su credo, derivados todos en última instancia del dogma de la transparencia y recepción inmediata y ecuménica del texto en nombre de su supuesta eficacia como vehículo de persuasión ideológica, denuncia de la dictadura y transformación revolucionaria de la sociedad [...] La poética del socialrealismo proscribía así todo lo que hubiera de resultar extraño a un destinatario callejero de cultura proletaria, totalmente quimérico como lector de poemas. El intimismo confesional consistía -en su última y mejor manifestación- en asumir como tema poético primordial la reflexión ética sobre los problemas y asuntos propios de la condición humana, expuesta en un lenguaje directo no esencialmente distinto del usado habitualmente en la comunicación no literaria, y con un concepto y una expresión del yo de índole neorromántica⁸³⁸

En opinión de Carnero, asumir el culturalismo supuso una rebelión frente el social realismo y el intimismo cívico imperante, una apreciación inusitada de la carga cultural de la que la palabra poética está impregnada, es decir, de su memoria y de sus evocaciones, una revalorización de la actitud cosmopolita, porque todas las tradiciones culturales resultan ser al fin de libre propiedad del poeta. Como una capa más de complejidad añadida a su poesía, el profundo trabajo sobre la identidad aparece en un apreciable

⁸³⁸ Guillermo Carnero, "Cuatro formas de culturalismo", en *Laurel*, núm.1 (2000).

compendio de citas y máscaras poéticas que cumple tanto la función de velar sus estados de ánimo, como para aludir, visitar o revivir la extraordinaria tradición literaria. El culturalismo supone la revalorización y renovación de técnicas poéticas como la intertextualidad, el monólogo dramático y la reflexión metaliteraria que hila diversas tradiciones culturales en una confluencia afortunada y productiva. Asimismo, replantea, también, el intimismo de raíces románticas mediante la revalorización de las experiencias artísticas como nutrientes de la vida cotidiana y viceversa.

Los versos estremecedores del poema “Campos de Francia” de *Verano inglés* ilustran una vez más cómo es de honda y genuina la vida del mármol, que para el yo poético desprende un halo tanto o más cálido que la piel:

La pulcritud de la ascensión del mármol,
cálida y abombada como la faz de un niño;
los haces de columnas y su vuelo
en suavidad de ámbar y de oro,
el órgano, turgente en su armonía
tersa en silencios verticales.

Nunca

hizo tanto por mí ningún ser vivo (*Verano*, 69)

La estética novísima surge muy vinculada al auge y a la influencia surrealista en términos generacionales y programáticos. Sin embargo, en Carnero, los malabares del subconsciente (y sus derivaciones) aparecen desde el principio atenuados (e incluso cuestionados) por una mirada serena y racional. La estética de sus primerísimos textos se sustenta sobre un fondo clásico que responde a esa mirada poética esencialmente ecléctica y característica de toda su obra, de principio a fin. Sin embargo, es innegable también que en sus poemas aparecen rasgos que responden al revival de la época.

En la *segunda época* de la poesía de Carnero que me propongo analizar en adelante (siendo consciente de que la existencia de *segundas épocas* puras es inverosímil tanto en la vida como en la escritura), su poesía se despoja de esas máscaras rupturistas, tan propias de

la mitología generacional, para desvelar ese profundo clasicismo que siempre había constituido los cimientos de su poética. La profundidad y la coherencia entre la poesía y el pensamiento de Guillermo Carnero es tal (nunca el ejercicio de la poesía ha podido asimilarse al ejercicio del pensamiento con tanta rotundidad como en su obra) que me atrevería a decir que ejemplifica a la perfección el porqué de la concepción orgánica del saber, de la poesía y del hombre: el esqueleto clásico de su poesía es lo que siempre hizo posible que las piruetas lingüísticas (conceptistas o culteranistas), no fuesen nunca un signo incongruente, gratuito o vacuo. La mirada clásica es la *conditio sine qua non* de cualquier manifestación neobarroca, e incluso postmoderna.

Documentemos cómo el Guillermo Carnero crítico y autorreflexivo se muestra receloso ante la idea de que su obra sea ejemplo generacional de la expresión surrealista. Ya en 1974, se manifiesta con contundencia al respecto:

Dos cosas me hicieron desconfiar desde el principio, de la vigencia del *revival* surrealista. En primer lugar el hecho de que, despojándolo de su dimensión histórica y reduciéndolo a una mera técnica de escritura, desencadenara en nombre del culto a la sinrazón –que nada tiene que ver con el alumbramiento de lo irracional- una avalancha de poesía mistificatoria como lo fue la inmensa mayoría de lo que escribieron los surrealistas franceses. Poesía que lleva aparejada una falsa perspectiva crítica en virtud de la cual la práctica del recetario justifica los resultados: una perspectiva similar en sus presupuestos y nefastos resultados a la que fomentó el autoengaño colectivo de la anterior generación *realista*.

En segundo término, preveía terribles consecuencias para el caso de que se pusiera de moda el dogma –que no es surrealista, sino futurista o dadaísta- de despreciar la tradición literaria. Desprecio del pasado literario, egolatría y pretensión de autosuficiencia eran los peligros, cuando lo que se pretendía precisamente sacar la poesía española de un estado de carencia, lo que requería cultura –fueron años de voraces lecturas- y, por qué no decirlo, eclecticismo. Una vanguardia solo puede serlo cuando respeta, conoce y aprovecha el pasado. A los dieciséis años leía yo a Saint John Perse, Teócrito, Horacio, Ovidio, Cavafis, Shelley, Góngora, Valéry o Coleridge, sin que las excomuniones bretonianas me lo impidieran⁸³⁹

⁸³⁹ Guillermo Carnero, “Encuesta sobre el surrealismo”, *Ínsula* 337 (diciembre de 1974).

Carnero se muestra rotundo, tajante, ante los riesgos que suponía alinearse - mimetizarse- con los principios de la época tal y como hemos apuntado en el capítulo en que cuestionamos la provocación como premisa poética. En este texto señala los dos motivos centrales de desconfianza ante la adopción del neovanguardismo surrealista como máxima estética: que se convierta en un culto a la sinrazón (malentendiendo lo que significa el movimiento surrealista) y que el rupturismo gratuito ahogue el respeto por la tradición y la cultura. Reparemos en que distingue la *sinrazón* del *alumbramiento de lo irracional*, con lo cual enfatiza que el riesgo está en no comprender el movimiento surrealista como la reivindicación del inconsciente y su potencia creativa, sino como una brillante y banal expresión literaria convertida en un juego de palabras ingenioso pero vacío de sentido: en *una avalancha de poesía mistificatoria*. Carnero descrea de la aplicación práctica de manifiestos y programas (no sólo en el ámbito estético sino también en el ideológico) en la producción artística, porque significa padecer el mismo problema del que adolecía la poética *realista*, precisamente de la que los novísimos pretendían desmarcarse.

Al mismo tiempo, alude a que las modas son absurdas, sobre todo si omiten la existencia de la historia y de la cultura. El rupturismo llevado al extremo entraña una gran contradicción pues presupone el conocimiento previo con el que se rompe. Frente a este despropósito, Carnero se declara poeta de talante ecléctico y reivindica el peso de sus lecturas y de la tradición. Es obvio que el poeta pretende decir algo nuevo, iluminar un lugar que la humanidad desconoce o sugerir una combinación distinta de todo cuanto ha traspasado la sensibilidad de su retina, pero el valor de cualquier manifestación humana, en cualquier ámbito, y el atrevimiento y novedad que supone, es directamente proporcional al volumen de “conocimientos ajenos” (modos, actitudes, saberes...) que el creador ha sido capaz de asimilar y de integrar de un modo orgánico en su mirada. Al referirse a sus más apreciadas lecturas, Carnero ironiza con que las *excomuniones bretonianas* no le impidieron acercarse a ellas: por un lado, reivindica la individualidad del que escribe o del que lee sin los anteojos de ninguna escuela o ideología y, por otro, asocia las directrices de Bretón con los exorcismos y designios más delirantes que el Catolicismo practicó, usurpando la voz de un Dios construido, que nada tenía que ver con el que dio lugar al cristianismo primigenio.

Antes de señalar los vínculos existentes entre culturalismo y surrealismo, apuntemos algunos rasgos esenciales de la estética surrealista. Subrayemos, de entrada, que de ningún modo es posible alinear la obra de Guillermo Carnero con los principios esenciales de la poética surrealista que sistematizó André Breton junto con Philippe Soupault mediante sucesivos manifiestos literarios. Éstos fueron construyendo una poética basada en la existencia de una realidad superior cuyo afloramiento estimulaba asociaciones mentales hasta ese momento ignoradas. Ya conocemos la alergia de Carnero a los principios y a los dogmas. Por esa razón, en su obra tampoco puede documentarse ningún tipo de filiación con las ideas políticas comunistas asociadas a la vanguardia más rompedora⁸⁴⁰.

Desde mi punto de vista, el vínculo existente entre la obra de Guillermo Carnero con sus compañeros de generación se establece única y exclusivamente en el ámbito estético y en el uso reiterado de unos recursos literarios concretos. Por esa razón, me limitaré a señalar ciertas constantes estéticas, cuyo eco se hace patente en los primeros poemas de nuestro poeta, asociables con la tendencia neobarroca característica de la poética generacional de los *nueve novísimos*, junto con la voluntad de hibridismo estético y la actitud experimental en el ámbito lingüístico. No obstante, tengamos presente en todo momento que Guillermo Carnero se manifiesta continua y coherentemente receloso ante cualquier principio poético extremo, como señala Domingo Ródenas:

Si bien junto esa impureza de la poesía (de la literatura en general) halla su capacidad para dar orden a la caótica mixtura de sensación, emoción y pensamiento que engendra el vivir en la conciencia humana. Así lo declara en ‘Elogio de Linneo’, donde el naturalista representa al poeta y la ciencia taxonómica a la poesía: *El poder de una ciencia / no es conocer el mundo: dar orden al espíritu. / [...] Y recorrer con método / los desvaríos de su lógica*. Este método aplicado a los *desvaríos* será una de las claves de la retórica de Carnero y uno de los aspectos de la tradición moderna desde Mallarmé que más le van a interesar. Su rechazo del automatismo psíquico puro y el interés por el método crítico-paranoico de Dalí

⁸⁴⁰ Recordemos que el movimiento surrealista se politiza cuando André Bretón se afilia al Partido Comunista. Entre 1925 y 1930 aparece el nuevo periódico *El Surrealismo al servicio de la Revolución*, en cuyo primer número escriben Louis Aragón, Buñuel, Dalí, Paul Eluard, Max Ernst, Yves Tanguy y Tristan Tzara, entre otros. En 1929, Breton publica el *Segundo Manifiesto Surrealista*, en el que vincula su movimiento de revolución estética con una revolución ideológica.

surgen de esa preocupación por dotar de articulación expresiva racional las erupciones de lo irracional, por pulir un lenguaje frío o de la inteligencia para emplearlo como aséptico instrumento de captura de emociones.⁸⁴¹

Ródenas alude a que las palabras son impuras por definición, puesto que pesa sobre ellas una condena antediluviana: la que supone la asociación mecánica de su significante a un sentido cotidiano que aúna *sensación, emoción y pensamiento*. Acerca de ese asunto, indica Ródenas, es muy relevante la reflexión de Carnero en el mítico texto “Elogio a Linneo”: el poder de la poesía, como el de la ciencia, reside en cifrar la existencia de un orden que asegure que *las aves zancudas* sean, ante todo, *aves*, un proceso de interpretación esencial en poesía. Ródenas subraya que el irracionalismo mistificador le resulta al poeta totalmente reprochable, frente al *alumbramiento de lo irracional* y la racionalización de los *desvaríos* de la lógica, que no solo no le son ajenos, sino que son de su máximo interés. También Prieto de Paula muestra su profunda comprensión del fenómeno experimental característico de los poetas novísimos:

La disgregación lógica del poema es, pues, congruente con la percepción del mundo, y este ejercicio no cede ni siquiera frente a las hipotéticas exigencias de rango estético: ante el altar de la coherencia mental, el poema resulta no pocas veces incoherente, sacrificada su condición de obra de arte susceptible de ser racionalmente descodificada⁸⁴²

Y añade, a propósito del yo poético en “Discurso del método”: “la carga poética debe equidistar de dos límites o vicios: el de la referencialidad realista de significados previsibles y el de la completa incertidumbre del caos (surrealista debemos entender)”⁸⁴³.

El término *surrealismo* fue acuñado por Apollinaire, en 1917. El artista francés lo inventó para expresar una nueva forma de ver la realidad que definió de manera muy original: “Cuando el hombre quiso imitar el andar, creó la rueda, que no se parece en nada

⁸⁴¹ Jordi Gracia y Domingo Ródenas, *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad*. Ediciones Crítica, Madrid, 2011. Pág. 587. Ya hemos aclarado por qué atribuimos a Domingo Ródenas las reflexiones acerca de la obra de Guillermo Carnero en esta publicación.

⁸⁴² Prieto de Paula, *Musa del 68*. Op. cit., p. 124.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 212.

a una pierna. Así hizo surrealismo sin saberlo.⁸⁴⁴ Aunque André Bretón hizo suyo el término para siempre en su *Manifiesto surrealista*, de 1924⁸⁴⁵, sin embargo, Apollinaire fue el padre del movimiento nacido del rechazo del pasado y del culto por lo nuevo. Según Apollinaire, la nueva sensibilidad puede rastrearse en diversos ámbitos que coinciden en rescatar de la oscuridad y dar luz al psiquismo puro, al funcionamiento real del pensamiento sin la mediación reguladora de la razón.⁸⁴⁶ Al surrealismo le son ajenas las preocupaciones estéticas y morales, ambas genuinamente racionales.

Evidentemente, el perfil poético que vamos dibujando de Guillermo Carnero dista muchísimo de despreciar el ejercicio de la razón. Al contrario, Carnero siempre enfatiza que el infatigable uso de la razón late bajo cualquier pirueta literaria y, cuando se sirve de la poética irracionalista, lo hace para poner en evidencia y reivindicar la necesidad de convertir al poema en un modo de desvelar o velar el esqueleto de la razón, un esqueleto que es a un tiempo índice del conocimiento y de la ignorancia⁸⁴⁷.

En el terreno literario, el surrealismo supuso una gran revolución en el lenguaje y la aportación de nuevas técnicas de composición. Por el hecho de que no asumía ninguna tradición cultural como propia, ni en el ámbito temático ni en el formal, prescindió de la métrica. Adoptó el uso de un verso de extensión indefinida y carente de rima, sostenido únicamente por la cohesión interna de su ritmo. En su desprecio por cualquier temática consagrada en la historiografía literaria, el surrealismo bebió en temas y motivos ligados a la represión psicológica y social. Emergieron, como temas poéticos, la sexualidad libre y los sueños recreados mediante imágenes de tipo visionario. En este sentido, la lírica se *rehumanizó*, tras los estragos causados por el auge de los ismos vanguardistas, durante las primeras décadas del siglo XX. La producción artística surrealista presenta una vocación

⁸⁴⁴ Así acuñó el término surrealismo Guillaume de Apollinaire en 1917 en el estreno de su obra de teatro *Las tetas de Tiresias*.

⁸⁴⁵ André Breton, *Manifiestos del surrealismo*. Visor libros, Madrid, 2009.

⁸⁴⁶ El surrealismo se proveyó de ilustres antecedentes, como Hieronymus Bosch "el Bosco". Su tríptico *El jardín de las delicias* presenta un valioso contenido simbólico que nos invita a reflexionar sobre los pecados del hombre, el Paraíso y el Infierno. Estéticamente es innegable su filiación (anacrónica) con la estética surrealista.

⁸⁴⁷ El surrealismo propone trasladar las imágenes oníricas al mundo del arte por medio de una asociación mental libre, sin la intromisión censora de la conciencia. De ahí que elija como método el automatismo, recogiendo en buena medida el testigo de las prácticas espiritistas, aunque cambiando radicalmente su interpretación: lo que habla a través del médium no son los espíritus, sino el inconsciente.

libertaria ilimitada, una entrega absoluta a los procesos oníricos, al humor corrosivo y al erotismo, esgrimidos siempre contra los principios de la tradición y el modo de vida burgués. El culto al inconsciente desplaza la explicación racional en favor de la idea de *azar objetivo* como explicación última del mundo: los elementos más dispares en realidad están misteriosa y secretamente unidos. Las ideas del grupo surrealista se expresaron a través de técnicas literarias, como la escritura automática, y de provocaciones de amplio espectro en el ámbito pictórico.

Pero el acercamiento protagonizado por miembros relevantes del surrealismo hacia posturas políticas de signo comunista supuso la aparición de las primeras disputas irreconciliables en el seno del movimiento, a finales de los años veinte. El *Manifiesto del surrealismo* (1924) no solo intentó cohesionar una inmanejable diversidad de dinámicas, inquietudes y personalidades, sino que pretendió saciar el ansia de influencia del movimiento apelando a unos precursores prestigiosos que lo legitimaran en el devenir de la historia cultural, con un énfasis especial de Breton en subrayar la existencia de un hilo de continuidad entre simbolismo y surrealismo. Entre los autores citados como referentes figuran Freud, Lautréamont, Edward Young, Matthew Lewis, Gérard de Nerval, Jonathan Swift, Marqués de Sade, François-René de Chateaubriand, Victor Hugo, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Mallarmé y Jarry. Un número muy significativo de estos autores también son reconocidos como valiosos hitos en el marco de la sensibilidad simbolista, dominante en el ámbito literario las últimas décadas del siglo XIX y muy influyente durante el primer tercio del siglo XX.

El proceso de absorción por parte de la vanguardia surrealista de ciertos principios nacidos en el seno del modernismo, constituye, una vez más, un ejemplo del complejo engranaje que ata secretamente unas ideas literarias con otras en el transcurso de la historia cultural. Si apelamos únicamente a los más esenciales de principios poéticos, simbolismo y surrealismo fluyen en un continuo. Comparten especialmente una similar concepción del objeto literario plasmado en la máxima del *arte por el arte*, tan conectada y fructífera con la vocación culturalista de Guillermo Carnero.

Advirtamos, también, cómo simbolismo y surrealismo reaccionan de una manera metaliterariamente parecida -salvaguardando los diferentes contextos históricos- frente a los moldes tradicionales que ofrece la idea de la representación. Los poetas simbolistas emergieron en un contexto de agotamiento del realismo decimonónico⁸⁴⁸ que tuvo lugar en un periodo político convulso, marcado por revoluciones que reclamaban mayor acceso al poder político (recuérdese la Comuna de París en 1871) y por el auge de los nacionalismos que identificaban Nación y Estado, y el reforzamiento en paralelo de la vocación imperialista de los grandes estados europeos (Alemania, Inglaterra y Francia, más tarde Holanda y, en menor medida, Italia y España). Señalemos como hecho crucial la Conferencia de Berlín (1884-1885) liderada por el Canciller alemán Otto Von Bismarck, un intento de repartir de una manera pacífica el mundo (primero el continente africano⁸⁴⁹ y más tarde Asia). El tercer vértice de la coyuntura política y social de la Europa de las últimas décadas del siglo XIX lo constituye el movimiento obrero, que luchaba, inspirado por las ideas marxistas e internacionalistas, en defensa de los derechos de los trabajadores. Estos factores sociales y políticos decimonónicos constituyen el germen del estallido de la Primera Guerra Mundial, motivada por la implantación de la vieja práctica imperialista en territorio europeo (1914-1918), por un lado, y de la Revolución Soviética, materialización del movimiento obrero, por otra. En este nuevo contexto europeo, en el que se superponen conflictos nacionalistas, por un lado, y derivados del totalitarismo, por otro, aparece el movimiento surrealista, nacido bajo un signo esteticista, pero que acabará asumiendo postulados éticos y políticos invalidantes de la máxima germinal del *arte por el arte*. En cualquier caso, la estética surrealista extenderá sus raíces hasta límites insospechados desde entonces hasta nuestros días y hacia el futuro.

La negación del poder representativo de la palabra asienta un común denominador entre surrealismo y simbolismo, pero se constituyen desde dos puntos de vista complementarios. Mientras que el surrealismo se abandona y recrea en la voluntad de desatar el inconsciente sacándolo a la luz, haciéndolo *visible* en la forma poética mediante

⁸⁴⁸ Recordemos las dos tecnologías que marcan el fin de una época en el ámbito de la representación: la invención de la cámara fotográfica (París, 1826) y el cinematógrafo (París, 1895).

⁸⁴⁹ Asociado con el descubrimiento de los pueblos interiores del continente africano, surge el *espiritismo*, una manera de redescubrir el propio cuerpo como forma de evasión de la realidad y de desmarcarse de los convencionalismos religiosos ortodoxos. Las grandes religiones africanas profesaban un culto a los estados de trance mediante el uso de sustancias alucinógenas como modo de acceso comunicativo con sus deidades.

artificios como el automatismo, el simbolismo juega con la sugestión, único modo de acceder a ese mundo oscuro que late en la otra cara del universo silenciado por la razón. Así, si bien ambos movimientos exaltan el misterio de lo indescifrable, bebiendo claramente del romanticismo, operan en dos niveles contrapuestos del lenguaje. El simbolismo toma la palabra (el símbolo) como llave maestra que abre la puerta tras la que reina lo impenetrable: el lector, sumergido en los laberintos de la imaginación, será el responsable de hallar el sentido oculto que se extiende hacia los confines del mundo impalpable. Por el contrario, el surrealismo representa ese mundo impenetrable mediante el artificio y el juego de palabras que evidencia la existencia de ese otro mundo ajeno al ejercicio de la razón: el surrealismo es el desfile del delirio ante el que lector, pasmado, asiste a una suerte de representación de la irrealidad⁸⁵⁰. El simbolismo, en cambio, se expresa con un lenguaje más puro, en el sentido más cernudiano, dado que el mundo evocado pende de la capacidad connotativa del lector que, conmovido, es partícipe de lo que está contemplando en la voz de otro. Por su parte, la poética surrealista celebrará de un modo siempre exagerado los delirios de un yo poético que acaba por ofrecer una visión parcial, subjetiva y, sobre todo, poco comprensiva: el objeto literario es *intransferible*, dado que se justifica por y en sí mismo. En otras palabras, la práctica surrealista se efectúa, paradójicamente, sin la colaboración del espectador, cuando es imprescindible para que tenga lugar: dado su propósito desautomatizador, requiere la presencia de un espectador que sea únicamente expectante. De este modo, el arte surrealista aspira a dejar de ser controvertible. Nada más alejado de la idea que del quehacer poético tiene Guillermo Carnero.

⁸⁵⁰ En *Diccionario abreviado del surrealismo* de André Breton y Paul Eluard (editado en Siruela en 2003) leemos una definición de *surrealismo* de primerísima mano (pág. 96): “Todo conduce a pensar que hay un cierto punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de percibirse como contradicciones. En vano buscaríamos en la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de la determinación en ese punto” (André Breton). “El vicio denominado surrealismo es el empleo desordenado y pasional del estupefaciente imagen” (Louis Aragon). “El surrealismo, que es un instrumento tanto de conquista como de defensa, trabaja para sacar a la luz la conciencia profunda del hombre, para reducir las diferencias que existen entre los hombres” (Paul Eluard). “El surrealismo recompensa con una pequeña y bonita lluvia de carbones encendidos el bazar de la Realidad, que se ha ganado a pulso los mismos derechos de ser incendiada que la caridad, su gemela hipocresía” (René Crevel). “El surrealismo, en sentido amplio, representa la tentativa más reciente de romper con las cosas que son y sustituirlas por otras, en plena actividad, en plena génesis, cuyos contornos móviles se registran en filigrana en el fondo del ser... Jamás en Francia una escuela de poetas había confundido así, y muy conscientemente, el problema de la poesía con el problema crucial del ser” (Marcel Raymond).

Centrémonos ahora en la poética simbolista, latente en toda la obra de Guillermo Carnero, y que, de la mano de un clasicismo insoslayable, emerge más que nunca en los últimos poemarios del poeta y acaba por erigirse, finalmente, como la verdadera palabra metamorfoseada en hermana de la piedra.

En los primeros capítulos de esta investigación, enmarqué al poeta en el seno de los *novísimos*, tras analizar aspectos de su obra que encajan en esa poética generacional que tanto coqueteó con las sensibilidades rupturistas y que Carnero personalizó usando sinuosas curvas neobarrocas, y tracé el recorrido del excepcional vínculo existente entre su poesía y su mirada escéptica. Ahora, me corresponde dibujar un itinerario que va desde el culto literario a la duda, atravesando esos sugerentes poemarios que reconcilian el poeta con la sensualidad de la palabra y le guían más allá de las exigencias de la razón.

Con el simbolismo irrumpió la verdad de lo imaginario más allá del mundo visible. Los poetas *malditos* se abren hacia el infinito, hacia lo que nace y muere siendo innombrable y que tan cerca está de las utopías románticas. El *spleen*, esa melancolía sin fundamento, ese deambular *maldito* e irremisiblemente angustiado que da nombre a los poetas simbolistas, nace de los famosos versos de “Bendición” de Charles Baudelaire⁸⁵¹.

Para referirnos al quehacer de estos poetas malditos hemos de apelar al misterio y a la naturaleza impenetrable del universo. Éstos se ubican siempre a conciencia entre la vigilia y el sueño, entre la podredumbre y la genialidad, entre la razón y el delirio, entre la

⁸⁵¹ Reproduzco un fragmento de esos siniestros versos en los que un yo poético femenino se apiada y se estremece al percibir la naturaleza maligna de ese *pequeño monstruo* nacido de su vientre: “Entretanto, cuidado por un Ángel oculto, / El niño abandonado se emborracha de sol / Y en todo lo que bebe y en todo lo que come / Vuelve a encontrar el néctar bermejo y la ambrosía. // Y juega con el viento y con las nubes habla / Y se embriaga cantando camino de la cruz; / Y en su peregrinaje, el Espíritu amigo / Lloro al verle contento como un ave del bosque. // Los que él quisiera amar, se muestran recelosos / O bien, exasperado con su tranquilidad, / Buscan a alguien que quiera causarle algún dolor / Y hacen en él ensayos de su temple feroz. // En el pan y el viento que ha de probar su boca / Mezclan, con la ceniza, impuro salivazos; / Farisaicamente, echazan cuanto él toca / Y le acusan de haberse interpuesto en su vía.” (Fragmento del texto “Bendición”, *Las flores del mal*. Versión de Antonio Martínez Sarrión. Alianza Editorial, Madrid, 2001. Pág.19). El poeta, maldito a causa de designios procedentes de poderes ocultos, ajeno por completo al juicio de la sociedad burguesa de la época, cumplirá su tarea *iluminadora*: el poeta abrirá una brecha generadora de sentido desde los más oscuros y recónditos lugares de la ciudad. Las prostitutas, las perversiones morales, los abusos, la autodestrucción y el dolor acaban convertidos en objetos de belleza siniestra, en *flores del mal*, símbolos de la naturaleza perversa y perecedera de las cosas.

clarividencia y el ocultismo. Su predilección por lo que queda oculto a los sentidos –*el mundo de las sombras, lo trascendental*– fue representada en el mundo hispánico por símbolos *precisos* como “la fuente, la colmena o el sol con tal de sugerir la presencia de Dios en un corazón desvalido.” De indiscutible filiación romántica, los poetas simbolistas erigieron *el nocturno* como la más exacta expresión del estado del alma dada su naturaleza enigmática: “escucharlo era el modo humano de comunicar con el universo, y, en el deseo de lograrlo, el poeta se convertiría en mago.”⁸⁵² El poeta *maldito*, un mago consciente de su incapacidad para penetrar de un modo positivo el sentido del universo, muestra paradójicamente su predilección por la inconsciencia y la falta de sentido. Invita al lector a la búsqueda del significado hermético oculto tras cada piedra y cada gesto. Por esa razón, el simbolismo también constituye

una afirmación: un arte de sugerencias, centrado en el laboreo sobre las sensaciones, dedicado a bucear en el yo íntimo o en las relaciones del alma con el mundo, orientado hacia una visión analógica del universo, atento a percibir las correspondencias sutiles entre las cosas. Y es, ante todo, un entendimiento del lenguaje como símbolo, y no como signo: la palabra rebosa sentidos al tiempo que se potencia las sugerencias que hay en su propio sonido, al margen del significado convencional. Se rechaza lo puramente referencial, lo denotativo, para insistir en lo connotativo y en lo sugestivo.⁸⁵³

Examinemos brevemente algunos de los principios simbolistas centrales que más adelante reconoceremos con claridad en la poesía de Guillermo Carnero posterior a la publicación de *Divisibilidad indefinida*.

El *Manifiesto del Simbolismo* (1886),⁸⁵⁴ de Jean Moréas, reaccionó contra la concepción del arte entendido como representación o descripción implícita en la práctica del impresionismo pictórico y el naturalismo literario que identificaban el arte con la vida, consagrando el uso referencial del lenguaje en el ámbito de la expresión artística.⁸⁵⁵ El arte

⁸⁵² Montserrat Escartín Gual, *Diccionario de símbolos literarios*. Ediciones PPU, Barcelona, 1996. Pág. 15.

⁸⁵³ Miguel Ángel Lozano Marco, “Azorín y la sensibilidad simbolista” en *Anales de Literatura Española*, núm. 15, 2002. Pág. 125.

⁸⁵⁴ Jean Moréas, *Manifeste du Symbolisme*. *Le Figaro*, 18/09/1886. Disponible en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2011. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg4585>

⁸⁵⁵ En el capítulo “Anotaciones para una genealogía de la incertidumbre” exploramos cómo nace la necesidad de la expresión simbólica en el seno de la poética realista.

realista *debía* representar los problemas políticos, morales e intelectuales contemporáneos. En oposición a este planteamiento, los simbolistas, sabedores de la incapacidad de la sociedad y de *su literatura* para resolver problemas prácticos, buscaron nuevos valores basados en lo espiritual. En sus incursiones simbólicas en el mundo del arte, rechazaron todo lo que lo que convencionalmente se asociaba a la vida cotidiana, a la vida industrial y al lodazal de la vida rutinaria, vinculándose estrechamente con una nueva concepción del arte alejada del prosaísmo extremo del que adolecían los novelones decimonónicos⁸⁵⁶. Lo relevante para nuestra investigación es el hecho de que los simbolistas, conocedores de las limitaciones referenciales del lenguaje, desviaron su mirada hacia los impenetrables misterios del universo, sin importarles siquiera si es verosímil encontrar respuestas a todas las preguntas (como también sucede con los poetas románticos). Los simbolistas se dejarán sobrecoger por la belleza etérea y ancestral de lo incognoscible y, por lo tanto, cobrará nueva vida lo que está más allá de lo empírico, fuera del alcance de la mano del hombre. En su rechazo de la mirada positivista y muy influidos por Schopenhauer, perseveran en la idea de que todo lo que se presenta ante nuestros ojos es una simple apariencia que solo adquiere importancia cuando descubrimos en ella un poder mediador vinculado con una verdad más profunda y eterna a la que accederemos trascendiendo al objeto en sí mismo, mediante el ejercicio y el poder de la intuición y la contemplación.

La necesidad de expresar una realidad distinta a la que constituye lo tangible, guiará a los simbolistas en el establecimiento de correspondencias entre los objetos y las sensaciones, el misterio y el ocultismo, hacia un camino de exploración espiritual en que el símbolo se convertirá en esencial instrumento de conocimiento y comunicación con el más allá de la realidad material. En consecuencia, el poeta simbolista sentirá una irresistible inclinación hacia lo sobrenatural, lo no visible, el mundo de las sombras expresado en la figura literaria del símbolo.

No olvidemos, sin embargo, que el simbolismo constituye en esencia una técnica literaria caracterizada por la sugestión más que de una escuela de finales del siglo XIX que se remonta hasta las tribus primitivas y atraviesa los jeroglíficos egipcios, las innumerables

⁸⁵⁶ De ningún modo me refiero aquí a las grandes obras maestras del realismo hispánico que ofrecen una sutil interpretación que anuda la voluntad realista con el poder evocador de la sugestión, una clave esencial en el ejercicio literario.

personificaciones que constituyen la mitología clásica o la mismísima Biblia, que es un inigualable compendio de símbolos: “el árbol de la vida; el diluvio; el arco iris como imagen del vínculo entre Dios y los hombres; la manzana, simple representación del pecado; la serpiente, del mal...”⁸⁵⁷ Y es que el simbolismo, en sus diversas encarnaciones, recorre la historia cultural desde lo platónico, lo aristotélico, la amalgama simbólico-espiritual característica del pensamiento medieval, el resurgimiento de las ciencias ocultas durante el siglo XII, los bestiarios (tanto los de origen bíblico como los apócrifos, los procedentes de hagiografías y los materiales paleocristianos), la presencia egipcia en el mundo judeo-cristiano, la simbología religiosa plasmada en la arquitectura románica y gótica en la Alta Edad Media, el mundo literario de la caballería andante (desde los poemas griálicos a las novelas de caballerías en busca del tesoro, del reino prometido o de la doncella prisionera), el simbolismo renacentista que buscó significados ocultos en las cosas rechazando de forma implícita la fisicidad aristotélica, el místico (San Juan de la Cruz ya usó ciertas técnicas idénticas a las que encontramos en la poesía muy posterior al simbolismo propiamente dicho), el movimiento ascético o camino de perfección espiritual, que habla de una *vía purgativa, iluminativa y unitiva...*

Visto que el simbolismo es esencialmente una forma de expresión ligada a la proyección que el hombre hace del mundo y de sí mismo desde que tiene uso de razón, el movimiento modernista que ubicamos en el ocaso decimonónico construye todo un mundo iconográfico y simbólico sin parangón en correspondencia con una comprensión –o incompreensión- del universo ligada al talante finisecular. “La poesía modernista fue un modo de penetración en zonas sombrías como la noche, el sueño, el delirio, el azar..., que exploró tanto las cumbres como los laberintos o galerías, al modo que lo hicieran los románticos en su día. La visión se convierte en un instrumento de creación para traducir lo inexpresable mediante un nuevo sistema de signos. Si Rubén Darío recurrió a la mitología y a las leyendas para formar su mundo iconográfico y simbólico; A Machado, a las imágenes de los simbolistas franceses para el suyo, mediante parques, sombras, fuentes, aves, flores o nieblas.”⁸⁵⁸ Ángel Luis Prieto de Paula, en las primeras páginas de su estudio

⁸⁵⁷ Escartín Gual. Op. cit., p. 10.

⁸⁵⁸ Escartín Gual. Op. cit., p. 15.

sobre la poesía de Miguel de Unamuno se refiere al simbolismo partiendo de la poética de Baudelaire:

De Baudelaire acá, la poesía ha seguido un camino progresivo de paulatino abandono de los referentes objetivos, para dar paso a un lirismo que se mira en su propio espejo, no sometido al mundo exterior, o al menos relacionado muy tenuemente con él. El simbolismo fue la primera muestra de este desvío. Conscientes los simbolistas de que por el camino de la racionalidad o de la representación realista sólo se llegaba a plasmar un fragmento minúsculo de la realidad total, decidieron adentrarse en el mundo de la sugerencia. A través de los estigmas de la naturaleza humana cuando quiere expresar lo que *está más allá*, se señala precisamente ese más allá. Suspensión del ánimo, fragmentarismo, balbucencia..., son modos de apuntar en una dirección cuyo término no acertaban a imaginar o a vislumbrar desde muy lejos.⁸⁵⁹

La vocación poética realista, que cumple con la vocación referencial del arte, puede entenderse como un modo de evasión de las explicaciones totales del hombre y del universo. Según Prieto de Paula, la sugerencia es la única vía por la que el ser humano podrá transmitir al lector algo que no traicione la veracidad de esa totalidad quimérica a la que aspira la poesía del mismo modo que la ciencia o el conocimiento filosófico. La poesía, por lo tanto, debe aspirar a la abstracción en su camino hacia el uso simbólico de las palabras, “más eficaces [si] apuntan, más que si retratan”⁸⁶⁰. El espectro del significado se desata en el ejercicio de la connotación, cuando las palabras pueden acercarse de un modo inusitado a la verdad.

En el ensayo “La poesía prometeica de Miguel de Unamuno”, Prieto de Paula hace una muy relevante acerca de la naturaleza del símbolo: “cumple esa tarea de hundir las raíces en lo tangible y alargar, al tiempo, sus ramas hacia lo incógnito”⁸⁶¹. Las *raíces* a las que se refiere el crítico son los caminos por los que transita la connotación y *lo tangible*, las imágenes que, como si de una verdadera percepción sensorial se tratase, acuden

⁸⁵⁹ Ángel L. Prieto de Paula, “La poesía prometeica de Miguel de Unamuno” en *La lira de Arión*. Universidad de Alicante, Alicante, 1991. Pág.18.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p.18.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p.17.

diáfanas y simples ante nuestros ojos: el camino machadiano, la mujer del modernismo, el cisne de Darío o las galerías del alma. Los poetas deben “liberan la poesía de su atadura anecdótica” y sustituyen “la inferencia lógica por la bruma imprecisa”⁸⁶².

Frente a la “proclama antinebulosa” (*esculpamos, pues, la niebla*) con que Unamuno explicaba la esencia de su actitud poética, Prieto de Paula nos disuade de asociar dicho principio con los dogmas relativos a la poesía de la sugerencia o a las poéticas parnasianas. El crítico señala que *esculpir la niebla* constituye precisamente la expresión de una vocación epistemológica que “no se conforma con dar fe notarial de la incertidumbre”⁸⁶³.

En su ensayo *De Baudelaire al surrealismo*, Raymond escribe: “El conocimiento de ese sentido verdadero, único *real*, de las cosas, que no son más que una parte de lo que significan, permite a algunos privilegiados –en este caso al poeta predestinado- introducirse y moverse con soltura en el más allá espiritual que baña el universo visible. *Porque todo lo visible* –dice Novalis- *descansa sobre un fondo que no puede oírse; lo tangible, sobre un fondo impalpable*. Lo que importa en las percepciones es que pueden, en ciertos casos, llevarnos hacia lo oculto.”⁸⁶⁴ Raymond sugiere que la tarea del poeta consiste en percibir analogías o correspondencias transcribibles literariamente como metáforas, comparaciones, alegorías o símbolos en tres niveles de asociación. En un primer nivel, Raymond señala los fenómenos sinestésicos, que anudan datos procedentes de diversos sentidos corporales. En un segundo nivel, la “expansión de las cosas infinitas”, que despiertan una correspondencia en el mundo de las imágenes. En la composición de los paisajes mentales interviene el *sentimiento de naturaleza*, que Baudelaire reenfocó hacia el paisaje urbano como objeto moderno de contemplación en la figura del *flâneur* (figura a la que ya nos hemos remitido con anterioridad):

Entre la multitud, *ese vasto desierto de hombres*, en las calles de la gran ciudad con fachadas de piedra y de ladrillo, *paseante solitario* perdido en una naturaleza transformada, fabricada, desfigurada, le fue concedido a él, sin duda primero que a nadie, el poderse

⁸⁶² Prieto de Paula, *La lira de Arión*. Op. cit., p.19.

⁸⁶³ Ibid., p. 22.

⁸⁶⁴ Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1960. Pág. 17.

dedicar a lo que él llama una *santa prostitución del alma* y elevarse hacia ese estados de *comuni3n universal* donde el sujeto y el objeto se absorben mutuamente.⁸⁶⁵

En un tercer nivel, Raymond se refiere a los medios por los que el alma puede comunicarse con el m1s all1, trazando correspondencias entre lo micro y lo macroc3smico mediante un lenguaje com1n que permite su reconocimiento: s1mbolos, met1foras y alegor1as.

Examinemos ahora algunos textos de Carnero con tal ilustrar ese giro que hemos presentado. En *Fuente de Medicis*, nos encontramos ante una reflexi3n metaliteraria que es reflejo de ese progresivo despojamiento por el que queda al descubierto la propia expresi3n po3tica, un contingente de corte cl1sico que es y ha sido fundamento de la expresi3n neobarroca e incluso posmoderna.⁸⁶⁶ En las nuevas incursiones po3ticas posteriores a la publicaci3n de *Divisibilidad indefinida* -todas ellas “fracasadas”, por supuesto- asistimos a un cambio del punto de vista desde el que habla la voz po3tica:

-Yo desprecio la falta de valor
de los que creen en mi compa1a.
Los vivos y los fuertes no me ven.
Hay demasiada luz en su horizonte:
aceptan lo real,
la verdad y la gracia del presente.
Tambi3n la hubo en el poder y el riesgo
de quienes clausuraron su jard1n

⁸⁶⁵ Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*. Fondo de Cultura Econ3mica, Madrid, 1960. P1g. 20.

⁸⁶⁶ “En el lecho del cauce simbolista, no importa en qu3 modo se manifieste, yace la idea de que la palabra es un medio necesario pero limitado para la plasmaci3n de la plenitud. La sublimidad que se expresa precisa de las palabras que lastrar1n esa misma sublimidad. De ah1 que la palabra m1s eficaz sea la que apunta y no la que retrata, la que se1ala y no la que ci1e. Para la sustituci3n de la inferencia l3gica por la bruma imprecisa, ajena a las cadenas racionalistas, fue necesario liberar a la poes1a de su atadura anecd3tica, reducida a una expresi3n m1nima. En tal sentido, la creaci3n po3tica se planteaba no como un sistema de representaci3n, sino como proceso de indagaci3n cognoscitiva. El l1mite de este derrotero no es otro que el de la capacidad del artista para enfocar su palabra hacia los territorios de lo inexplorado” (Prieto de Paula, *La lira de Ari3n*. Op. cit., p. 19).

frente al peligro y confusión del bosque:
realidad en la piedra ornada, vida
en el árbol y el agua de la fuente.
Pero envilecen, cuando no se logran
en furtivo vagar por sueño ajeno,
la delicia y el lujo del jardín (*Fuente*, 30-31)

En el fragmento, habla la ninfa Galatea, con la que el yo poético mantiene un diálogo a propósito del tiempo y de la caducidad de la belleza a la que tanto tiempo trató de retener mediante la palabra. El yo poético se muestra escéptico y vencido, e interpela a la ninfa de piedra que aparece representada en el grupo escultórico de Auguste Rodin en los jardines de Luxemburgo de París. Melancólico, el poeta se interroga acerca del poder de la palabra, por qué la belleza huye de los cuerpos. Galatea, la hermosa ninfa, blanca y de piedra, le ofrece el consuelo de la memoria y el recuerdo, pero reconoce en el poeta a un *paseante en busca de jardines / abandonados donde complacerse / en la desolación y la ruina*. El poeta entonces alega que es en la desolación en donde yace la verdad aun siendo la soledad una *soledad colmada de presencias*. Acaece el hecho culturalista: el yo ha renunciado a la vida en favor de esa otra vida que ofrece la cultura y los personajes que palpitan en su seno. Entonces la ninfa pronuncia las palabras que corresponden a los versos citados, en los que aparece ese *jardín* edénico o dieciochesco, en el que los hombres han buscado consuelo ante el miedo y la ignorancia que significan los *bosques*. Los jardines son el símbolo de la seguridad y del consuelo que ofrece la belleza y, así, el yo poético, que los encuentra desmoronados y convertidos en ruinas, persigue en ellos la tranquilidad de no transitar en soledad por el camino de la poesía con la presuntuosa voluntad de hacer eterna la belleza: todos los jardines son recuerdos de lo que fueron antaño. De este modo, el poeta se siente acompañado en su fracaso. Los jardines *envilecen cuando no se logran / en furtivo vagar por sueño ajeno*, no significan nada si el poeta no les permite a los incontables *poetas* que buscaron su mismo consuelo ciego a lo largo de los siglos y que encontraron vida *en el agua de la fuente* (protagonistas de un *sueño ajeno*) que habiten junto a él ese rincón edénico donde no existe ni tiempo y caducidad. La apoteosis culturalista es la deseada compañía de voces que una vez fueron y que deben ser y seguir siendo.

La poesía o la voz de los poetas ha de ser capaz de romper la lógica del tiempo. No solo por el hecho de que la tradición y la cultura son un conocimiento indispensable para quien quiera decir algo más allá de lo conocido, sino también por el principio hermenéutico de que el significado de la poesía o de la verdadera expresión artística ha de extenderse hacia el infinito. De esta suerte, la poesía simbolista se convierte en un valioso punto de encuentro entre lo dicho y lo que ha de ser objeto de la connotación. El fin de la poesía, recordemos, no es otro que el de *alejarse del fin* y la finitud, en el tiempo, en el espacio:

La misión de la poesía consiste en abrir una ventana a ese otro mundo, que es de hecho el nuestro, en permitir al *yo* que escape a sus límites y se dilate hasta lo infinito. En ese movimiento de expansión se esboza o se realiza el retorno a la unidad del espíritu⁸⁶⁷

En su ensayo *Musa del 68*, Prieto de Paula apela al Carnero de *El sueño de Escipión* remitiéndose al poema “Elogio de Linneo” y el fenómeno del “simbolismo laberíntico cultural”⁸⁶⁸. Ya ha aparecido varias veces en estas páginas, pero conviene recordar de nuevo la idea por la que Carnero anuda simbolismo y surrealismo de acuerdo a la fórmula de Prieto de Paula. Esencialmente, Carnero ha bebido siempre de la herencia simbolista y su escritura ha sido en todo momento de talle clásico, pero el uso exagerado del símbolo le conduce a la construcción de laberintos intelectuales que una mirada superficial puede confundir con un surrealismo gratuito, a pesar de que la forma poética responda a los cánones estéticos de la vanguardia simbolista. Guillermo Carnero lleva al extremo la interpretación simbólica para construir un verdadero entramado de asociaciones culturales que le exigen al lector un intenso ejercicio intelectual. A pesar de ello, es indiscutible que los caminos de la lógica de Carnero aparecen muchas veces disfrazados con la máscara de la estética surrealista.

Veamos por fin, con precaución, los rasgos que me permiten articular dicho ensayo según un cambio de orientación que hace distintivo el Carnero que recorre los libros desde

⁸⁶⁷ Raymond. Op. cit., p. 18.

⁸⁶⁸ Prieto de Paula, *Musa del 68*. Op. cit., p. 60.

Dibujo de la muerte de de 1967 hasta *Divisibilidad indefinida* de 1989 y el Carnero que recorre desde *Verano inglés* de 1999 hasta *Cuatro noches romanas* de 2009.

Partimos, por supuesto de que el culturalismo es la constante que vertebra la obra integral de Guillermo Carnero. Desde este punto de vista, la poesía es un camino sin retorno hacia la estabilidad del sentido que, a su vez, no es más que un fracaso anticipado: el alcance de la palabra exacta, el de la belleza, el de la plenitud que encarnan la Cytereas que persigue el poeta, no son más que el escenario de la muerte. En cambio, la búsqueda incansable, el movimiento y la inseguridad son los indicios de la vida y el conocimiento. El viaje de Guillermo Carnero es siempre un camino hacia la incertidumbre en el que el yo poético se interroga fundamentalmente acerca de la capacidad de la palabra para decir. Y la palabra no dice sino que es.

En *Dibujo de la muerte*, el poeta recorre un camino hacia el encuentro con la belleza que, esquivada, al fin resulta ser una engañosa máscara de la muerte. Pero el poeta no se rinde y persiste en ese recorrido interrogando a la piel y a los sentidos en *Verano inglés* (el libro donde se contabiliza ese giro anunciado), a la belleza, encarnada en la ninfa Galatea en *Fuente de Médicis*, a preguntarle al yo por su integridad en *Espejo de gran niebla* y a enfrentarse a la muerte en *Cuatro noches romanas*.

Independientemente del hecho de que estuviese marcado en mayor o menor medida por los cánones generacionales de su época, si en los comienzos de su incursión en el mundo de la poesía Carnero se mostraba afín al uso de las piruetas estéticas de herencia surrealista para desmarcarse del realismo imperante en la época, sin embargo, nunca abdicó de que existiera un camino de la razón oculto bajo la irracionalidad estética, siempre una máscara a fin de cuentas. En sus libros siempre pudieron desnudarse los poemas para mostrar el hilo de Ariadna escondido bajo las apariencias.

En la primera época poética de Guillermo Carnero, sus versos ofrecían una forma menos clásica en comparación con sus últimos poemarios, habitados por sonetos y otras formas deudoras de la tradición, a la que siempre respetó y admiró. La generación novísima recurrió al correlato objetivo para distanciarse de la materia lírica; también a la

estética neobarroca, signo inequívoco de que su mirada nacía del pesimismo existencial, de la sensación de inestabilidad y de la constatación posmoderna de que todo en el mundo se constituye a través de un engranaje indescifrable. El yo poético generacional se alejaba cada vez de la confesionalidad hasta alcanzar extremos radicales en la construcción de un ego esquivo y casi aséptico. En este complejo contexto cultural, la piel y la piedra, el presente y la memoria, la vida y el arte, devienen sinónimos en la obra de Guillermo Carnero.

El trayecto de Carnero desde la expresión culturalista enmascarada por el surrealismo, hasta la expresión culturalista de honda raíz simbolista, se convierte en un ejercicio de depuración.

Los vínculos establecidos entre simbolismo y surrealismo son elementales y responden a una gradación respecto a la distancia que logran establecer entre significante y significado. El culturalismo simbolista de la segunda época de Carnero es el resultado de un despojamiento, un camino de regreso a la expresión más pura que inevitablemente transparenta los pilares clásicos que siempre han sustentado el poema: las volutas y los altorrelieves desaparecen del Guillermo Carnero de *Verano inglés*, aunque de ningún modo se atenúa su mirada culturalista. La esencia del poema vuelve protagonizar el ejercicio de interpretación de la poesía y lo decorativo se circunscribe a la nota circunstancial. El corte clásico simbolista invita a una lectura más conceptista (y más culturalista, aun si cabe, pues el espectro del significado no está cercado por las asociaciones laberínticas del significante). El significado poético se extiende, así, hacia el infinito.

Guillermo Carnero nunca renunciará a que las ninfas, las pinturas, los personajes mitológicos, los artistas de otro tiempo, las tradiciones o los jardines dieciochescos habiten, caprichosos, cada uno de sus versos. Y le concederá a la piel la oportunidad de generar vida o belleza o sentido, un papel protagonista en un renacimiento poético de los sentidos⁸⁶⁹.

⁸⁶⁹ Dice Guillermo Carnero en el artículo “Reflexiones egocéntricas, I. Cuatro formas de culturalismo” publicado en *Laurel I* en 2000: “El culturalismo fue originariamente un intento de superar el lenguaje y la mentalidad de ese intimismo clásico o primario, que parecía caducado a fuerza de repetición en la poesía española de los primeros veinticinco años de posguerra. El problema de incompreensión con el que el

culturalismo suele tropezar consiste en que, siendo un replanteamiento del intimismo, como en seguida demostraré, se entienda como esa huída de él, como un ejercicio de brillantez literaria desprovisto de verdad emocional y alejado de la experiencia, que es la cantera de las emociones, y detonador irrenunciable –con el matiz que acto seguido indico- de la poesía. No puede haber poesía auténtica sin intimismo, pero no todo intimismo ha de ser primario o neorromántico; tampoco puede haberla no fundada en la experiencia, pero experiencia es algo más de lo que se entiende habitualmente por esa palabra. No haber comprendido el alcance y las variedades posibles de intimismo y experiencia es el error básico de quienes rechazan el culturalismo como un juego desprovisto de autenticidad emocional.” (Carnero, *Poéticas y entrevistas*. Op. cit., p. 69). Ignacio Javier López se remite a estas palabras en su edición revisada de la obra de Guillermo Carnero a propósito de la conciliación entre intimismo y culturalismo en sus notas introductorias a la edición de 2010 de Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)* (Cátedra, Madrid, 2010. Pág. 47). Las presenta aludiendo a que con ellas el poeta “recalca el carácter existencial de la máscara cultural analógica”. El editor cita con el mismo propósito y a continuación otras palabras procedentes de la “Poética” con que presenta la recopilación de Víctor García de la Concha (*El estado de las poesías*, monográfico nº3 de *Los cuadernos del Norte*, 1986, 39-90. Pág. 39-40): “Nuestro descubrimiento del Modernismo hispanoamericano y del Parnaso y del Simbolismo francés no se debía, como caricaturizaron algunos, a afanes preciosistas neobarrocos, sino a la búsqueda de medios con los cuales decir de uno mismo sin nombrarse ni utilizar la primera persona. La gran herencia de estas escuelas es haber definido la historia de la cultura como universo simbolizador.”

El renacimiento de los sentidos. El hedonismo contra el tiempo

El cisne, lo azul, Versalles, el parque viejo, las galerías del alma, la rosa, el nenúfar, la niebla, son imágenes características de este momento decadente; como el ángel y la sirena son formas de lo eterno femenino. En Darío, la mujer será *princesa soñadora* o *flor de histeria*. La visión floral de la mujer (el cuello, lirio; rosas, los senos; magnolia, el sexo) hace de toda ella un jardín, cuya condición precaria la asimila a la vida fugaz de la flor y la convierte en más deseable. La mujer modernista –cuyo cabello rubio es el emblema de su feminidad y el foco de la máxima atención– es un ser dual que resume las contradicciones más atrayentes: viciosa y mística –como en Valle-Inclán–, virgen prerrafaelita –débil, etérea y delicada en el ideal de J.R. Jiménez–, y gata parisina –en la provocación de Baudelaire–.⁸⁷⁰

Monserrat Escartín Gual

En los sueños, los ojos son azules:
Si son de otro color no estás soñando⁸⁷¹

Antes de adentrarnos en el nuevo enfoque de la producción literaria de Guillermo Carnero –el renacimiento de los sentidos–, consideremos qué le otorga a su obra una asombrosa unidad de propósito: la insistente búsqueda de una correspondencia ideal entre palabra y mundo. De nuevo, la cuestión metapoética. ¿Sirve la palabra para representar una realidad solo accesible a través de los sentidos? Numerosos textos de Carnero intentan responder a esta pregunta, en sucesivas tentativas para comprender lo que esta cuestión esencial plantea en profundidad. Aunque varíen en la forma sus versos, la obra de un poeta

⁸⁷⁰ Escartín Gual. Op. cit., p. 15.

⁸⁷¹ Carnero, *Espejo de gran niebla*. Op. cit., p. 45.

virtuoso es siempre parte de un mismo y único poema, como señala Pere Gimferrer en relación con la obra de Octavio Paz:

Es ley de todo poeta con pleno dominio de su vida moral y de su escritura –llámese Ausias March o Baudelaire- escriba siempre el mismo poema. Lo difícil es llegar al atisbo de cuál es el poema que cada uno puede llegar a escribir, el poema particular, ilustrado luego por tantos por tantos ejemplos como se quiera [...]. Mas este escribir siempre el mismo poema no es, atiéndaseme bien, una reiteración o redundancia; no se trata de que se vuelva enfadosamente sobre lo mismo –caso del poeta gárrulo, repetitivo, que, precisamente porque carece de vida moral sólida, habla mucho para disfrazar su oquedad esencial-, sino que más bien se trata de que cada texto es, en la escala que le es propia, parte de un texto amplio. Los poetas mayores, en rigor, son autores de un solo y vasto poema.⁸⁷²

Esta inteligente apreciación guarda relación con la necesidad, tantas veces expresada por Guillermo Carnero, de que sus poemas sean leídos como parte de un todo. Y antes aún, remite a la *obra en marcha* de Juan Ramón, esa obra que reescribía y se reescribía constantemente (modificaciones sucesivas, reediciones...), índice de una escritura coherente. Y también concierne a *Cántico*, la obra que Jorge Guillén nunca dejó de escribir, paradigma de poesía pura y que ilustra, como ninguna otra, el hecho de que la verdad poética es asimilable a la verdad gnoseológica, puesto que crece (y se extiende y ramifica) de un modo orgánico, como el mismo pensamiento.

Regresemos nuevamente a ese infructuoso y de antemano fracasado camino hacia la ideal enunciación de la realidad, hacia esa *Cytherea* esquiva, razón de toda la producción poética de Guillermo Carnero. Llegar a la *isla* es la excusa para emprender el recorrido, una vía incierta que emprendemos abandonando todo temor a las contrariedades del camino, pero con la mente puesta en un mítico reencuentro con nuestra *patria* originaria. El camino de la búsqueda de sentido. La lectura del reencuentro final es paradójica: la patria es la no existencia o la misma muerte, la fusión del *Todo* y la *Unidad* que poetiza Hölderlin en el texto que antepongo como epígrafe a este ensayo, o la identidad absoluta que rezaba el animismo primitivo: cada piedra tiene un alma. En algún punto

⁸⁷² Pere Gimferrer, *Lecturas de Octavio Paz*. Anagrama, Barcelona, 1990. 19.

indeterminable de nuestro recorrido comprendemos qué significan sus palabras hedonistas: el reencuentro con el tacto.

En nuestro dibujo de la odisea inacabada del poeta en su lucha incesante con el verso, debemos detenernos en nuestro ensayo en lo que significa *Verano inglés*. En ningún otro poemario del autor como este, constatamos el hecho de que a veces la lectura literaria deba ser literal, como ya sugerí en mi análisis del poema “Castilla”, y de que, al mismo tiempo, la máscara del *sujeto poético* ya no disfraza al poeta en las ocasiones en que ese individuo de carne y hueso (o conformémonos con decir que se trata de su yo poético) es cada uno de sus versos pronunciados. Las palabras del Guillermo Carnero posteriores a *Divisibilidad Indefinida* devienen en un artificio para el goce de los sentidos, un cauto y nuevo paso hacia la esquiwa simbiosis final. Hedonismo contra el tiempo. Leamos a ese propósito el fragmento final del poema “Al fin a vuestras manos he venido”:

Después de fracasar con tanto empeño
al fin hasta tus manos he venido
como quien nunca supo del olor de la tierra
en un jardín mojado por la lluvia
ni oyó hincarse en la roca la paz del arcoirris,
acorde de las gamas del gozo de la vista,
silencio en la fragancia de los tibios colores
donde no cabe instante sin milagro.
No me exilies de nuevo al metal transparente
donde la voluntad se engríe y pudre,
al desierto incoloro donde se triza el tacto:
no me dejes en un rincón con este libro,
medalla decorosa en el ojal de un muerto (*Verano*, 47-48)

El yo poético desenmascarado se dirige a la amada tras dejar ese *metal transparente* o *desierto incoloro donde se triza el tacto* que fue el *raso amarillo* por el que cambió su vida⁸⁷³. Reparemos, sin embargo, en el hecho de que las connotaciones de las imágenes del pasado son diametralmente opuestas a las que sugiere el presente poemático: el *raso*

⁸⁷³ Me remito al emblemático poema culturalista “Capricho de Aranjuez.”

amarillo respondía a la abdicación de la vida que suponía la sensibilidad culturalista (poblar la soledad con los brillantes y amables habitantes inmortales del arte). En cambio, el *metal* o el *desierto* del presente significan la ausencia del tacto y del calor, es decir, la frialdad del pensamiento que, ahora, es *muerte* para el yo poético.

Reconocemos en este texto un acercamiento al hedonismo, a la seguridad de los sentidos, aunque no sean perdurables las sensaciones que nos ofrecen, tan engañosas como el dibujo paciente y bello de la muerte. Esta es la reivindicación que *Verano inglés* supone en la trayectoria de Guillermo Carnero, la del *que nunca supo del olor de la tierra / en un jardín mojado por la lluvia* o del *que nunca oyó hincarse en la roca la paz del arcoiris*. La vuelta a la piel como augurio de la vida.

En *Verano inglés* reaparecen las eternas problemáticas del poeta Guillermo Carnero aunque ahora calibradas en el seno del yo, el mismo lugar de las mismas batallas que el poeta emprendió en el poemario *Dibujo de la muerte*. Puntualizo el hecho de que porque se oiga ahora la voz de un yo, no significa en modo alguno que el poeta no persiga objetivar el propio padecer de quien se interroga.

En *Verano inglés*, razón y tacto se oponen de un modo inaudito. Los sentidos renacen, pero no porque en algún momento hayan sido negados por el poeta⁸⁷⁴, sino a causa de que ahora el problema de la referencialidad de la palabra no proviene de la razón (como en poemarios anteriores), sino que emerge de la imposibilidad de escribir el tacto, el goce, la pasión. El poeta habla aquí desde la más auténtica de las pulsiones, desde la pura materia: el cuerpo. El yo poético de Guillermo Carnero ya no se identifica con el poseedor de las palabras que habrán de explicar una realidad sensorial, sino que se funde con el yo que goza, toca y siente. *Verano inglés* es:

Un poemario inesperadamente narrativo que describe la parábola de una historia amorosa desde la plenitud inicial hasta el desencantamiento final. Los correlatos culturalistas (sobre todo la pintura) siguen activos como apoyaturas de las emociones que el yo poético –

⁸⁷⁴ Recordemos los tremendos poemas de *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* en los que el poeta reivindicaba el tacto y la sensación como única verdad posible: “Variación I. Domus áurea”, “Variación II. Queluz”, “Variación III. Sotheby’s” y “Variación IV. Dad limosna a Belisario”.

aquí bien a la vista- desea expresar, pero frente a los motivos abstractos anteriores se erige ahora, no sin un suave humor, la corporalidad deseada de la amada. Si al comienzo, en *El poema no escrito*, la escritura es vencida por el deseo que despierta el joven cuerpo desnudo (*Ya escribiré un poema / cuando esté muerta el arte del deseo*), al final completadas las estaciones amorosas, se impone al poeta su inclinación a la soledad de la escritura: *Si vuelves a tu mundo, Melusina, / me harás un gran favor. Sé generosa. / [...] / Déjame en un rincón con este libro, el don más puro de la soledad. / Tendrás mi gratitud y mi nostalgia / cada vez que aparezcas en mis sueños*. Lo ilusorio resulta ser, a fin de cuentas, el avatar cotidiano y no el ámbito intangible de los conceptos y el lenguaje.⁸⁷⁵

Es significativo que Ródenas señale precisamente el hecho de que lo real, que debería de ser considerado por definición como lo cotidiano, sea precisamente lo más alejado de ese yo poético que vive verdaderamente entre pinturas, monumentos, palabras y voces que han logrado escapar de las garras del tiempo porque son arte.

Esta inversión deviene la máxima expresión de ese culturalismo con que Guillermo Carnero anula la frontera entre los vivos y los muertos. “Melusina”, la expresión de un desolado yo poético que habrá de volver a vivir –literal y metafóricamente- entre las olorosas páginas de los libros. *Verano inglés*, también como señala Domingo Ródenas, supone una nueva constatación del fracaso del yo poético. El hedonismo ha sido otra máscara con que velar la caducidad y la soledad que al fin es inmanente a la vida humana. Leamos el texto íntegro “Melusina”, ubicado en la parte final del poemario, y que encarna el acabamiento de la historia de ese espejismo hedonista que relata el libro:

Si viniste hasta mí en un rayo de Luna
desde el fondo del agua, transparente,
pisando espinas sin dolor ni peso
para salvarme de la soledad,

⁸⁷⁵ Ródenas. Op. cit., p. 762-763. Ya hemos aclarado por qué atribuimos a Domingo Ródenas las reflexiones acerca de la obra de Guillermo Carnero en esta publicación.

y yo era el peregrino que en un claro del bosque
miraba reposar sus armas juntas,
aterido, famélico y cansado
de fingir gallardía y fortaleza,

aclárame por qué, mi dama blanca,
cayó sobre nosotros el conjuro.
El tiempo no me había ennoblecido,
y a ti no te asistía el unicornio:

debió de ser un pacto de inocencia
para burlar la candidez perdida,
con un tigre debajo de la cama
y un fogoso esqueleto muy vivo en el armario.

Se encendieron tus ojos, con redondez de lago
que rizara un susurro de rápidas corrientes,
mientras acariciaba tu pecho poderoso,
y al ir a desnudarlo me maldijo una lágrima.

Al caer tus vestidos rodeó tu cintura
un punzante reguero de gusanos y abejas;
sentí, al dormir contigo entre las flores,
demorarse en mi piel el filo de una garra.

Si vuelves a tu mundo, Melusina,
me harás un gran favor. Sé generosa:
sálvame de gozar entre las sábanas
una noche tu cuerpo de serpiente.

Alguna vez lo he visto desceñirse,
ondular en anillos plateados
y enseñarme los dientes, agudos como ascuas.
Aun así fue un abrazo delicioso.

Déjame en un rincón con este libro,
el don más puro de la soledad.
tendrás mi gratitud y mi nostalgia
cada vez que aparezcas en mis sueños (*Verano*, 59-60)

El yo poético se dirige a la amada con el apelativo de Melusina, un hada vinculada al mundo bretón, recurrente en la literatura artúrica medieval. Tradicionalmente, las hadas melusinas podían abandonar su mundo a cambio de una promesa para entregarse a un hombre, y se las vinculaba con la serpiente. Debido a un sortilegio (dictado por la madre), todos los sábados las hadas se convertían en reptil y debían evitar que sus esposos las sorprendiesen en ese estado.

Fijémonos en las diversas alusiones de signo culturalista. En primer lugar, parece fuera de duda que el poeta tiene presente el inmemorial soneto de Góngora de 1564 “De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado”⁸⁷⁶. El yo poético, enfermo de su abdicación de la verdadera vida⁸⁷⁷, ha deambulado por un *desierto* análogo al que recorre en el soneto del eminente poeta culterano de los Siglos de Oro que, en este caso, se muestra indiscutiblemente conceptista. Mientras que el *peregrino* de Carnero (el que incansablemente emprende la búsqueda del sentido a través de la palabra poética) se encuentra en la noche⁸⁷⁸ *aterido, famélico y cansado*, el caminante gongorino *halló piedad (no camino)*, tras deambular en *tenebrosa noche, descaminado, enfermo y peregrino*.

⁸⁷⁶ Transcribo el célebre soneto: “Descaminado, enfermo, peregrino, / en tenebrosa noche, con pie incierto / la confusión pisando del desierto, / voces en vano dio, pasos sin tino. // Repetido latir, si no vecino, / distinto oyó de can siempre despierto, / y en pastoral albergue mal cubierto, / piedad halló, si no halló camino. // Salió el Sol, y entre armiños escondida, / soñolienta beldad con dulce saña / salteó al no bien sano pasajero. // Pagaré el hospedaje con la vida; / más le valiera errar en la montaña / que morir de la muerte que yo muero.”(Góngora, *Poesía selecta*. Op. cit., p. 155)

⁸⁷⁷ Me refiero a lo que tantas veces se ha enunciado en estas páginas como índice del hondo culturalismo por el que la cultura constituye la destrucción de la personalidad.

⁸⁷⁸ Porque ella, la amada, llega a él como un *rayo de Luna*. Es inevitable pensar en que la amada se asemeja a la mujer esquiva que el yo poético de Gustavo Adolfo Bécquer persigue en la mítica leyenda “Un rayo de luna”. De este modo, el yo poético de Carnero reconoce implícitamente (no sin algo de ironía) que se dejó atrapar por un sueño romántico, el mismo del que ha querido desmarcar su voz poética en tantas ocasiones. Recordemos, por ejemplo, cómo ironiza acerca del valor las poéticas confesionales cuando, en el artículo “Nueve preguntas a Guillermo Carnero (en torno a *Ensayo de una teoría de la visión*)” de José Luis Jover (Nueva Estafeta 9-10 (agosto – septiembre de 1979). Pág. 151. citado por Ignacio Javier López en Carnero, *Dibujo*. Op. cit., p. 176), Carnero apela a la expresión tópica del dolor amoroso como el encadenamiento de

En ambos textos, el amor o el deseo resultan ser un engaño o un consuelo transitorio, ya sean los *armiños* o el mismísimo *unicornio* quienes deban proteger del espejismo a ese solitario yo poético que acude en busca de ayuda o de amor. El caminante enfermo *pagará el hospedaje con la vida*, leemos en el soneto de Góngora; en el texto de Carnero, de un modo análogo, el enfermo descubre el engaño al dormir con su amada *entre las flores*: descubre cómo se *demora* en [su] *piel el filo de una garra*. El poeta le suplica a su melusina que le salve de *rozar entre las sábanas / una noche tu cuerpo de serpiente*; sin embargo, ya conoce los *dientes agudos como ascuas* de esa víbora ondulante y aun así reconoce el valor de ese delicioso placer logrado.

Al final del libro, el yo poético pone al descubierto que el hedonismo y el gozo del presente son tan engañosos como cualquiera de los bellos artificios con que el poeta desafió a la muerte y a la caducidad en sus poemarios anteriores. El viaje hedonista del poeta es sinónimo del de *Dibujo de la muerte*. A lo largo de *Verano inglés*, de la narración de un nuevo fracaso hedonista contra el tiempo, de ese proceso de desencantamiento, del camino ilusionado que al final lleva a l desengaño, el yo poético se interroga también ininterrumpidamente acerca del poder de la palabra. “Café rouge”, un extraordinario texto metapoético, reivindica el poder y la primacía de la sensorialidad. Cautivado por la belleza de la piel, el yo poético minimiza el poder de las palabras ante el éxtasis de los sentidos. Resulta un texto sobrecogedor:

Palabras, no es verdad que conozcáis el mundo,
que las cosas existan en sus nombres;
enmudecéis pacientes en la espera del buitro
cuya sombra se alarga al declinar el tiempo.

Os atrae el dibujo de dos cuerpos tendidos
que saben en color y en alegría,
y en la ceguedad se logran hacia dentro;
seccionáis su horizonte con una mancha negra.

pertinentes quejidos. Ensayo de una teoría de la visión nace precisamente de un desamor, pero su expresión nada tiene que ver con el desamor que nos cuenta *Verano Inglés*.

A aquél que vive en el perfil del alba
lo envuelve el peso y la quietud del tacto,
lo arrulla la certeza de la vista:
tiene en la piel su voz y su alfabeto.

Le llegará después bastante muerte
para silabear vuestro epitafio
en la indigencia del conocimiento
que dejan como poso los sentidos.

Recuerdo en tus pupilas la llama de una vela
y no quiero escribir sobre su brillo,
que pasa sobre mí todas las noches
con la cadencia de la luz de un faro.

No acierto a recrear aquella música.
Lo haré cuando descienda por el río del tiempo
su imagen lacerada, sin volumen,
sin rumbo ni calor, mi semejante. (*Verano*, 49-50)

El yo poético se dirige a esas esquivas palabras personificadas en el primero de los cuartetos y a las que, insiste el poeta, atrae *el dibujo de los cuerpos tendidos*. Ese interlocutor permanece paradójicamente mudo a lo largo de todo el texto: *la piel* tiene *su* [propia] *voz* y *su alfabeto*; un alfabeto distinto al que rige las palabras. Reparemos en la sutilidad de que el cuerpo va a *silabear* el epitafio con el que vaya a enterrarse a la palabra muerta. Esa inversión semántica entre palabra y cuerpo (se entierra la palabra y no lo que habría de descomponerse bajo la tierra hostil, el cuerpo) es otra muestra de que ha cambiado el punto de vista desde el que habla el yo poético: se ha desplazado desde la categoría de lo sintético hasta la de lo analítico, desde el pensamiento a la materia.

Al leer estos versos no podemos evitar pensar en poemas de Juan Ramón como “El nombre conseguido de los nombres” de *Animal de fondo*⁸⁷⁹ o en el que lleva por título “Inteligencia dame el nombre exacto de las cosas” del poemario *Eternidades*⁸⁸⁰. Existe un estrecho vínculo entre el poeta de Moguer y Guillermo Carnero que ya hemos comentado en el apartado “Anotaciones para una genealogía de la incertidumbre”. También oímos en Carnero el eco unamuniano de ese buitre que extiende su sombra hacia los confines del tiempo⁸⁸¹. Fijémonos en el último cuarteto, en esos asombrosos versos que hablan de esa mítica y lejana simbiosis entre mundo y palabra. El *río del tiempo*, símbolo ya reconocible en las coplas manriqueñas⁸⁸², es ese más allá de la muerte que iguala a todos los seres y a todas las palabras (recordemos que las palabras son entes, como todo lo existente): ese tiempo mítico en que las cosas se eternizan y fluyen hacia el infinito como si de una corriente de agua sobrenatural se tratara. El símbolo del *tiempo sumergido* aparece en *Espejo de gran niebla* como un mar de profundidad incognoscible, en el que perecen los seres y las palabras bajo las apariencias del presente: [la lluvia], *simulación del tiempo submarino / al que algún día iré, pues no hay retorno / hasta que los integre reunida / tan larga sucesión de muertos (Espejo, 25)*, dice el yo poético.

En este punto, acuden a la mente del lector de Carnero algunos memorables pasajes de *Cuatro noches romanas* que pintan de un modo semejante ese tiempo inmemorial en el capítulo “Cementerio acatólico”, en el que el poeta se dejará seducir por la ambigua mujer de los mil rostros: la Muerte, personificada en un mefistofélico guía de ultratumba, como tantas otras veces ha ocurrido a lo largo de la historia de la literatura. *La reina*

⁸⁷⁹ Juan Ramón Jiménez, *Animal de fondo*. Prólogo de Vicente Gallego. Visor, Madrid, 2006. Primera edición en 1949.

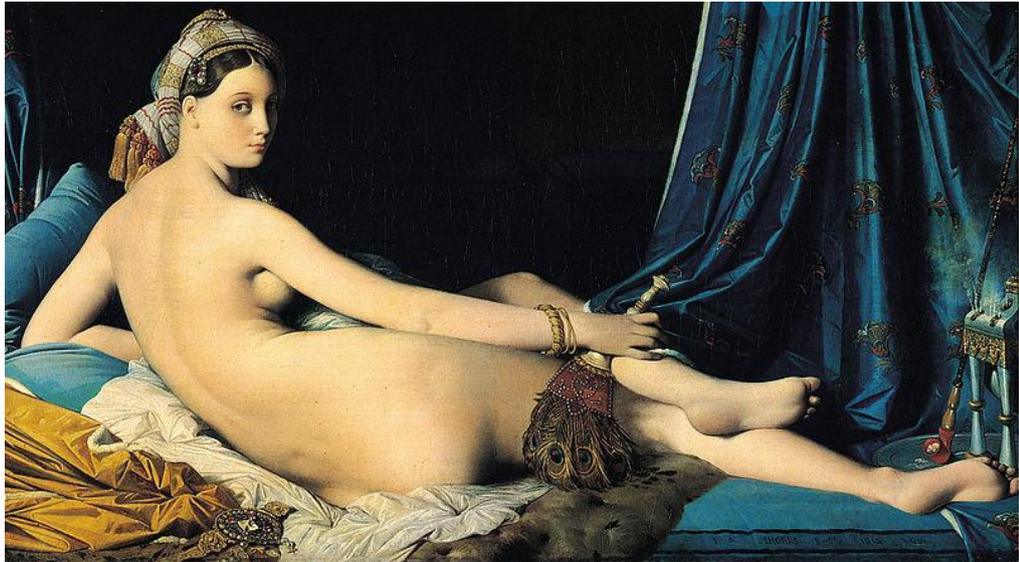
⁸⁸⁰ Juan Ramón Jiménez, *Eternidades*. Prólogo de Luis García Montero. Visor, Madrid, 2004. Primera edición en 1916-1917.

⁸⁸¹ Miguel de Unamuno escribe en “A mi buitre” del libro *Rosario de sonetos líricos* de 1910: “Este buitre voraz de ceño torvo / que me devora las entrañas fiero / y es mi único constante compañero / labra mis penas con su pico corvo. // El día en que le toque el postrer sorbo / apurar de mi negra sangre, quiero / que me dejéis con él solo y señero / un momento, sin nadie como estorbo. // Pues quiero, triunfo haciendo mi agonía / mientras él mi último despojo traga, / sorprender en sus ojos la sombría // mirada al ver la suerte que le amaga / sin esta presa en que satisfacía / el hambre atroz que nunca se le apaga”. Miguel de Unamuno, *Poesía completa I*. Prólogo de Ana Suárez Miramón. Alianza, Madrid, 1987. Pág. 311.

⁸⁸² Anoto los versos inmortales: “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / que es el morir, / allí van los señoríos / derechos a se acabar / y consumir; / allí los ríos caudales, / allí los otros medianos / y más chicos, / y llegados son iguales / los que viven por sus manos / y los ricos.” Jorge Manrique, *Poesía*. Ed. de Vicente Beltrán. Crítica, Madrid, 1993. Pág. 150.





















*destronada*⁸⁸³ extiende su mano para invitar al poeta a atravesar en su compañía ese submundo que, como el dibujado por Dante en su *Divina comedia*, se presenta como una corriente inmemorial, un río del tiempo a la vez implacable y estremecedor:

-Y qué habrás sido.

Recorreremos juntos una calle que cruza
sobre miles de años, y yo te mostraré
a los miles de muertos que por ella
anduvieron buscando
la conciencia de ser. Verás que todos
me reconocen; con indiferencia
unos, con gratitud los más sagaces,
con odio los soberbios,
con desesperación los malogrados.
Se apagaron sus voces,
el brillo del acero y de la seda,
la inteligencia estéril⁸⁸⁴, la música acallada
al helarse el amor y su ceniza (*Noches*, 45)

Nos referiremos a ese paseo de ultratumba en capítulos posteriores, pero reparemos aquí en que ese río del tiempo se muestra del mismo modo implacable y estremecedor. Prosigamos examinando el texto anteriormente citado de *Verano inglés*, “Café Rouge”. En “Café Rouge”, el *epitafio* lo dictarán esta vez los sentidos, dada la *indigencia* de la razón. Los tres últimos versos nos remiten de nuevo a la utópica enunciación de la realidad. En este caso, el símbolo de lo inapresable es la huidiza música, como sucede en versos anteriormente comentados. La conclusión del yo poético es rotunda: la unidad sólo es verosímil más allá de la muerte, donde la eternidad reina sobre la desintegración del ser. La música, un igual (*mi semejante*), se identifica con el poeta o con su enunciación, porque al desvanecerse en ese fluir infinito, en la continuidad y en la sucesividad que logra todo lo que atraviesa el umbral de la muerte, se eternizará compartiendo naturaleza con los

⁸⁸³ De este modo el yo poético apela a la dama negra cuando le visita en la primera de las cuatro noches romanas: “Aunque careces de misericordia, / te envuelve sueño altivo / de recelos de reina destronada, /y por eso hoy concederás audiencia /a un viajero que te reconoce /y cree en ti.” (*Noches*, 16)

⁸⁸⁴ El uso del adjetivo “estéril” puede asociarse con la *esterilidad de la palabra*, en “Café rouge”.

nombres. De manera análoga se pronuncia el yo poético, desenmascarado, en *Espejo de gran niebla*, al referirse a las imágenes nítidas del presente poemático que nunca habrían de perecer:

[...] Me entretenía
sin detención la gracia de su aroma
el don de su presencia tan colmada
que no supe aferrarme
al dudoso temblor de su espejismo;
se adentraba en el tiempo y me arrastró
a la memoria donde perecía,
dejándome sin rostro
ni patria ni destino en la frontera (*Espejo*, 24)

En estos versos el yo poético nos habla de su ingenuidad, reconoce que la *presencia tan colmada* de las cosas le entretenía de tal modo que no supo reconocer en ellas una máscara del fin y de la nada. Sin remedio, el tiempo era señor mudo de esa belleza que pendía de ese *aroma* y hacía *temblar* la imagen que no era más que un *espejismo* de la voluntad. Ese yo poético, engañado, no tuvo nunca *rostro* porque la identidad no es más que otro sueño que se disgrega en los confines del tiempo y del universo. Si no existe un *rostro*, no hay origen, ni finalidad posible: el individuo, ese cúmulo de *yo*es indeterminable, está condenado a remar a la deriva desde no sabemos dónde (no tiene *patria*), hacia quién sabe dónde (no hay *destino* para nadie). El yo, a pesar de los espejismos que puedan seducirle, está condenado a perecer en la *frontera* de todas las cosas: y es que el hombre o es limbo o no es nada.

“Poema no escrito”, también procedente de *Verano inglés*, es emblemático del Carnero más hedonista. En el poema, el yo poético, irónico, el más sabio de los amantes, contempla a una mujer cuando sale de la ducha, con sus curvas y su piel blanca. Esa mujer es *real* y el yo poético nos la dibuja como a una amante a la que la asiduidad ha convertido en encarnación del objeto del deseo del poeta y que conoce la confidencialidad reiterada de las sábanas. Sin embargo, el texto alude también a aquella mujer ideal y esquiva que protagoniza todos y cada uno de los versos anteriores del poeta: no puede dejar de ver en

ella la sublime encarnación de aquella deidad pintada con perseverancia una y otra vez en la poesía por los poetas. La desnudez de esa mujer, su piel, sus curvas y su carne blanca, nos conduce a las ideales féminas coronadas, una y otra vez, por los más renombrados pintores evocados por el poeta, reiterando así su hacer y vivir culturalista. Leamos el texto íntegro:

Me gusta contemplarte al salir de la ducha,
como a Susana los ancianos bíblicos.
Por la puerta entornada te acecho cuando envuelves
en la toalla el muslo o el tobillo,
el pecho rebosante tras la línea del brazo:
odaliscas de Ingres, pastoras de Boucher
cálidas, sosegadas, inocentes,
ninfas de Bouguereau, esclavas de Gérôme,
Venus de Cabanel –horizontal espuma-,
tan redonduelamente comestibles.
Tendrá nombre ese pliegue de la axila
que se bifurca en dos entre los dientes;
el leve mofletillo que bordea redondo
el friso de la media, debajo de la nalga;
ese cuenco rosado en que acaban las ingles,
donde el pulgar se tensa en breves círculos
entreabriendo el estuche de la lengua.
Tengo que consultar a un catedrático
de Anatomía.

Ya escribiré un poema
cuando esté muerto el arte del deseo (*Verano*,17)

Examinemos con mayor detalle esas deidades que enumera el poeta y que forman parte de una larga tradición cultural y literaria. Señalemos, no obstante, que se percibe aquí claramente el cambio de sentido anunciado: la voz del yo poético habla desde la particularidad, desde la piel. Pero también nos muestra su contradicción interior: no es

capaz de obviar el pensamiento y la cultura (como pone de manifiesto el final irónico del poema).

En primer lugar, el poeta compara a la amada con la Susana que contemplan los ancianos en la Biblia (*Me gusta contemplarte al salir de la ducha / como a Susana los ancianos bíblicos*). Aunque en las escrituras nada se dice de este supuesto baño, la tradición posterior a Teodoción recoge que Susana, esposa de Joaquín, el rico e influyente judío en el exilio babilónico, es interceptada por los dos viejecillos cuando preparaba un baño con aceites y plantas aromáticas. Los ancianos jueces, despechados por el rechazo de la bella mujer, la acusan falsamente de adulterio, con lo que será condenada a muerte. El joven profeta Daniel detiene el cortejo del pueblo que conduce a Susana al lugar de la lapidación, descubre el falso testimonio de los dos viejos y éstos son ejecutados en su lugar. Son innumerables las representaciones del baño de Susana, pero muy bien podría haber tenido en mente Guillermo Carnero el cuadro *Susana y los viejos* de Guercino, las representaciones de Rubens, *Susana y los viejos* de Rembrandt, cuya versión de 1636 y la de 1647 se encuentran en La Haya y en Berlín respectivamente, Veronese, Tintoretto, Van Dyck, *Susana y los viejos* de Artemisia Gentileschi de 1610 o de Lotto.

Volviendo al texto, Carnero se refiere al pintor francés Jean Auguste Dominique Ingres, de quien son conocidas sus representaciones de mujeres en el momento en que se disponen al baño. La obra *El baño turco*, en la que Ingres representa un grupo de mujeres desnudas en un harén, es quizá la más reconocida obra del pintor dedicada a este tema. También podemos mencionar la voluptuosa representación de la mujer que protagoniza *La gran odalisca* o la obra *Gran bañista*.

Por lo que hace referencia a François Boucher, pintor francés de la época rococó, periodo al que ha hecho alusión Guillermo Carnero en innumerables ocasiones a lo largo de toda su obra, fue admirado por sus pinturas idílicas y voluptuosas de temas mitológicos, sus alegorías sobre pastores y por diversos retratos de Madame de Pompadour⁸⁸⁵. En el texto, el poeta menciona las pastoras, evocando escenas campestres llenas de sensualidad.

⁸⁸⁵ Madame de Pompadour fue la favorita del Rey Luis XVI. Vivió entre los años 1721 y 1764. Fue una mujer de gran belleza y de gran influencia en la corte del rey Borbón. Como mujer apasionada por la cultura y por los enciclopedistas, apadrinó el proyecto de la *Enciclopedia* de Diderot. Boucher la retrató el 1759.

Carnero se entrega una vez más a su predilección por temas dieciochescos, sin entrar en contradicción con esa *cara oscura* que palpita en el seno del racionalismo⁸⁸⁶. Fijémonos en que las *pastoras* a las que se refiere el poeta en el texto son *cálidas, sosegadas e inocentes*. Detrás de esas apariencias está la voluptuosidad, la carne, el placer⁸⁸⁷.

De Bourgereaú son muy reconocidas sus representaciones de ninfas, esos esquivos espíritus femeninos de la naturaleza que aparecen recurrentemente en la tradición occidental acompañando y sirviendo a los dioses. Del pintor son representativas, además de la asombrosa recreación de los personajes de la *Divina comedia* en “Dante y Virgilio en el infierno”, las obras “Ninfas y sátiro”, “La juventud de Baco” y “Reunión de ninfas”. En esta última, las bellas ninfas se agrupan despreocupadamente en torno a un columpio alzado sobre las aguas de un misterioso lago que se remansa en un paraje innominado del bosque al que abrazan las sombras de la noche. Sus cuerpos desnudos y pálidos resplandecen ante los ojos del espectador, un oculto personaje al que Boucher otorga el privilegiado punto de vista de un caminante extraviado que en la noche encuentra en esta visión un consuelo o una secreta invitación al deseo. Ellas y los murmullos de sus confidencias (parece que oímos sus risas distraídas), en su regocijo, permanecen ajenas a nuestra mirada regalándonos sus curvas, su piel, su tez y sus gráciles gestos.

Jean Léon Gerôme, pintor y escultor francés de renombre, vivió la efervescencia de los años parisinos de Montmartre. Entre sus pinturas destacan los cuadros dedicados al mercado de esclavos, con mujeres desnudas expuestas ante los compradores. El texto de Carnero alude también al cuadro “El nacimiento de Venus” (1863), de Alexandre Cabanel, en que Venus aparece yacente y sensual sobre las aguas.

Las alusiones culturalistas están al servicio de la admiración de la belleza del cuerpo femenino y de la sensualidad de sus miembros blancos y tibios, que responden a un canon de belleza de amplísima tradición. Así vive ese renacimiento de los sentidos el yo poético: de un modo sutil, sin renunciar a la mirada culturalista, imposible no sentir la carne sin abrazarla con la idea. Las ninfas juguetonas, las esclavas indefensas, pero de belleza

⁸⁸⁶ Me remito aquí al ya tantas veces mencionado ensayo *La cara oscura del Siglo de las luces*.

⁸⁸⁷ A propósito del cuadro *Desnudo en reposo*, en el que Boucher representa a su propia esposa desnuda y tumbada de forma sugerente, Diderot dijo que el pintor estaba *prostituyendo a su mujer*.

arrogante, y la mismísima Venus prevalecen siempre sobre las sensaciones que pueda despertar el cuerpo real deseado en el presente poemático.

Y con el cuerpo, se adueña de la poesía de Carnero la figura de la ironía (ya presente en poemarios anteriores; en *El azar objetivo*, por ejemplo). El cuerpo cuestiona la práctica poética culturalista: el poeta ya no puede huir de lo corporal, ni de nada relacionado con los sentidos. El redescubrimiento de la sensualidad, tan patente a partir de *Verano Inglés*, va asociado al ejercicio de la ironía. La escapatoria hedonista es, como lo fue la escapatoria de la razón, igualmente ingenua: la incertidumbre destruye una y otra vez la plenitud que el poeta cree percibir en el encuentro de los cuerpos. La ironía, tal y como le hubo servido en los poemarios anteriores a *Verano inglés* (y sobretudo en los de la “primera época”) para cuestionar la razón, le sirve para mostrar que dicha escapatoria, la hedonista, no es más que otra pirueta ilusa del poeta. Así, en *Verano inglés*, como también sucederá en *Pensil de nobles doncellas*⁸⁸⁸, encontramos numerosos ejemplos de esa mirada escéptica. Por ejemplo, en “Poema no escrito”, rematado por cuatro irónicos versos:

Tengo que consultar a un catedrático
de Anatomía.

Ya escribiré un poema
cuando esté muerto el arte del deseo (*Verano*, 17)

Son versos que nos remiten al tópico romántico de que existe una relación de inmediatez emocional entre el sentimiento y su plasmación en el poema, idea desenmascarada por Pere Ballard en su estudio *Cuando siento no escribo*⁸⁸⁹, en el que analiza la obra de Gustavo Adolfo Bécquer. Guillermo Carnero ironiza aquí de un modo análogo: la escritura del sentimiento o de la emoción constituye un simple artificio retórico que finge que la razón y la emoción pueden verdaderamente fusionarse en la palabra.

Examinemos ahora otro valioso texto. “*Las Oréades*, por Bouguereau” nos remite a *Las Oréades*, bellísima pintura de 1902 del pintor académico francés Guillaume-Adolphe

⁸⁸⁸ Guillermo Carnero, *Pensil de nobles doncellas*. Centro Cultural de la Generación del Veintisiete, 2005.

⁸⁸⁹ Pere Rovira, *Cuando siento no escribo*. Pre-textos, Valencia, 1998.

Bourguereau, que ya hemos mencionado en relación a “Poema no escrito”. El propio Carnero, en su artículo “Reflexiones egocéntricas, I. Cuatro formas de culturalismo”⁸⁹⁰, manifiesta que en el lienzo del que hablamos se representa un “torrente de cuerpos femeninos jóvenes y el poema expresa a su través la posibilidad de amar aun cuando falten las fuerzas físicas, y las supla la evocación artística de lo amado.” Carnero incluye este poema en lo que él denomina *culturalismo duro*. El culturalismo, siempre caro al autor, “significa voluntad y destino de continuidad cultural; es signo externo de pertenencia a la tradición, reconocimiento de la relación deudora que mantenemos con ella y afirmación de su inagotable vitalidad. Es voluntad de señalar el enriquecimiento que la propia obra recibe en su familiaridad con esa tradición, cargada de hallazgos espirituales y estéticos”⁸⁹¹.

Consecuente con sus principios, Carnero mantendrá a lo largo de toda su obra, incluida la posterior a *Divisibilidad indefinida*, no sólo coherencia en su visión de que su poesía no le pertenece y de que está condenada a fracasar una y otra vez, sino también en su íntimo sentimiento de pertenencia a una tradición y a un sinnúmero de lecturas, obras y objetos de arte. Las cuatro formas de culturalismo que Guillermo Carnero distingue, en el valioso ensayo que acabamos de mencionar, se refieren a las formas en que una realidad cultural puede convertirse en objeto poemático. En primer lugar, Carnero distingue entre el culturalismo *duro* y el culturalismo *de baja intensidad*. El primero de ellos se basa en la analogía y en éste se inscriben los textos íntegramente fundamentados en la sustitución analógica, ya sea mediante la sustitución del yo poemático por la voz de un personaje procedente de la tradición literaria, histórica o artística, ya sea mediante la asignación del yo a una obra literaria o artística. A estas variantes nos hemos venido refiriendo hasta ahora a través del recurso del correlato objetivo. En segundo lugar, Carnero distingue el culturalismo *de baja intensidad*, en el que la aparición en el poema de elementos procedentes del mundo de la tradición cultural o literaria se da de una forma esencialmente ilustrativa, es decir, de un modo en el que las referencias enriquecen el sentido del texto, como sucede en “Poema no escrito”. En tercer y cuarto lugar, añade Carnero otras dos variantes de formas culturalistas dentro de la misma modalidad: el *criptoculturalismo* y el *culturalismo ficticio*, que consisten respectivamente en la inserción en el poema de

⁸⁹⁰ Publicado en *Laurel I* del año 2000 y recopilado en Carnero, *Poéticas y entrevistas*. Op. cit., pp. 72-73.

⁸⁹¹ *Ibid.*, pp. 69-70.

elementos culturales procedentes de otras manifestaciones y que pueden o no reconocerse como signos de la clasicismo del texto, o en la introducción de referentes culturales inventados, pero verosímiles.

Habiendo aclarado el sentido de las referencias culturales y habiendo puesto énfasis esbozado dos de las grandes líneas de continuidad entre la obra anterior y posterior a *Divisibilidad indefinida*, la cuestión irresoluble de la referencialidad poética y la proyección culturalista respectivamente, veamos cómo en el artículo “¿Vida o cultura?”, publicado en el suplemento “El cultural” de *El Mundo*, el 29 de marzo de 2000, Guillermo Carnero nos indica que “el poema expresa a su través la posibilidad de amar aun cuando falten las fuerzas físicas y las supla la evocación artística de lo amado”⁸⁹². De la mano de estas consideraciones, regresemos al texto poético, que alude al celebrado lienzo de Bourguereau y comienza con una clara identificación entre las ninfas y el universo. Los ríos *penden de su cabello* y los *vientos*, la *tempestad* y la *bonanza*, y la *lluvia* se identifican con el azul de los ojos de estas divinidades de la naturaleza que, significativamente, encienden los colores del mundo: *el rojo, el ocre, el verde*. Al leer las primeras estrofas del texto visualizamos el cuadro del pintor: una corriente de carne y de cuerpos seductoramente engarzados en un devenir que transcurre inmemorialmente ligado a los fenómenos de la naturaleza. La carne se abraza entonces a través de los siglos como las aguas se derraman sobre torrentes y manantiales.

Carnero detiene su ojos sobre las curvas de los pechos, sobre los muslos y las caderas de las ninfas que dictan el perfil de los montes y los valles. Si en las tres primeras estrofas el yo poético ha identificado las ninfas del cuadro con la misma naturaleza, en la cuarta estrofa el poeta adopta la mirada del pintor que va a ser un alter ego del poeta:

La mirada del viejo pintor no es de este mundo:
se acuerda de un jardín donde frágiles pájaros
desenlazaban las cintas del escote
de pastoras dormidas entre encajes y blondas

y reían muchachas agitando las piernas

⁸⁹² Guillermo Carnero, “¿Vida o cultura?” en Carnero, *Poéticas y entrevistas*. Op. cit., p. 72.

en el vaivén dorado del columpio,
húmedas de rubor las candidas mejillas
perdiendo al mismo tiempo la virtud y el sombrero,

o quizá lo inventó, pues no sabía
pacer la realidad con mansedumbre;
pero se siente herido y desterrado
de un reino que no es, y sabe que allí estuvo (*Verano*, 35)

El pasado del pintor bien puede ser análogo al del poeta: no es de este mundo, dado que sus recuerdos y lo que irremisiblemente se percibe en la pintura sobre la que versa el poema nace de un sueño culturalista: quizá del mítico cuadro de *El columpio* de Fragonard, convertido en obra emblemática de la estética rococó francesa.

Pero lo más significativo es lo que dictan los últimos cuatro versos del fragmento citado: Borguereau, el pintor, sabe que pinta sin el tamiz de la vivencia experiencial. Su pintura nace de una memoria que ha sido capaz de igualar en el recuerdo la vida y los objetos y personajes que habitan el indestructible y prodigioso mundo del arte, dado que *no sabía / pacer la realidad con mansedumbre*. Sin embargo, el pintor, según la voz poética, se siente *herido y desterrado* por momentos. Ahí parece que el pintor y el poeta se den la mano como en ningún otro momento: *raso amarillo* a cambio de mi vida, pero esta vez desde un punto de vista melancólico, al contemplar la belleza que se escapa. Y entonces comprendemos que *Verano inglés* significa también la inseguridad del poeta que no quiso ver, ni tocar verdaderamente la piel que enciende el palpito de los sentidos.

En el momento en que ese yo desdoblado repara en lo que nunca tuvo, se siente *herido y desterrado / de un reino que no es* (el mundo del arte y la compañía inmemorial de la cultura) y que sin embargo reconoció como real: *sabe que allí estuvo*.

En otro texto del mismo poemario, “Beauregard” (*Verano*, 25-26), el yo poético espera el ansiado encuentro con la amada con la llegada de la oscuridad y el fin de la fiesta. Los versos, escritos en tercera persona, describen al principio una escena de pompa y festejos al que el lector asiste desde la distancia. De entre esa imagen ceremonial surge el

personaje del rey (verso octavo), que mira *tras la losa de los gruesos cristales, el don de la pureza de la nieve*. El rey arde de deseo: *la inquietud y la espera se aguzan en su vaina* y su imaginación traspasa los muros del castillo hacia allá donde un criado que *galopa valle arriba*. Manda el siguiente mensaje, *resplandeciente y rojo*, a su dama: *Esperadme desnuda sin una sola joya, / sin adorno ni rastro de perfume*. La desnudez de la dama como signo metapoético que ilustra ese despojamiento de la poesía de Guillermo Carnero, en camino hacia la esencia connotativa de la palabra.

El poema “Amanecer” (Verano, 19) guarda una estrecha relación con “Poema no escrito”. Al principio del texto, el sol *resbala* sobre las cosas, una metáfora muy pura del amanecer. Todo el texto respira de forma sinestésica cuando describe el despertar de las cosas mediante el despertar de las sensaciones. Procede *in crescendo*, recorriendo el espacio desde los *trigales* hasta el interior del espacio poemático: el lecho en que despiertan los amantes y en donde el yo poético redescubre el cuerpo de la amada a la luz de ese nuevo día (la *cintura*, su *piel*, los *pezones*...). Conviene reparar en un contraste marcado por la presencia de elementos sacros: la *campana* que avisa, las gotas de *cera*, lo *candéal* (que está en las sábanas) o la *fe*. Carnero juega contraponiendo lo sacro y lo profano, elevado a un rango celestial: el sacrificio al que llama el sonido de las campanas distantes no es sino *el sacrificio más goloso*. Recordemos un texto procedente de *Ensayo para una teoría de la visión*, “Música para fuegos de artificio” (Dibujo, 295-296) en el que el poeta certificaba que hay *cada día olvido inaugural*. Como ya apuntamos entonces, no es iluso relacionar ese renacimiento de las cosas con la poética guilleniana de exaltación del ser. Y, mientras al *imán de la noche permanente / en la que el tacto, imagen y sonido / flotan en la quietud de lo sinónimo* (Dibujo, 295) viajan a la deriva, secretamente, las innominadas las migajas de lo muerto, el instante hedonista abraza la piel y sus curvas a pesar de que

gir[e] con ellas el tiempo,
licú[e] su metal y en él la envuelv[a]
la habitación exenta como isla,
redimiendo esta noche de la ley de la espada (Verano, 24)

En uno de los textos más sugerentes del poemario, Carnero iguala veladamente las sábanas del poeta amante con el papel en blanco al que una y otra vez se enfrenta el escritor. *Unas veces me llegas aun antes de pensarte / y ocupas el papel hasta el último verso*, manifiesta el yo poético en los versos iniciales de “Mujer escrita”, uno de los últimos textos del poemario *Verano inglés*, y que constituye una de las más bellas y más racionales abdicaciones del poeta: la última tentativa, la de dibujar con palabras el deseo, la vida o el ser, es al fin y al cabo otra pirueta engañosa del poeta. Se disuelve la *línea* y la *sintaxis*, que abandona al poeta entre *versos desleídos / flotando en una inercia de duración y de música, / latido oscuro en fraude de palabras, / imagen escindida en un espejo roto*. No hay espejo que salve la vida, y tampoco lo hay que salve a las palabras, que empujan hacia el infinito un quién sabe de pensamientos o de palpitos. Bajo esta luz, habla el poeta escéptico:

Cuando otras veces suenen alejándose
después de haber pasado sobre ti,
no te busques leyendo las arrugas sinónimas
del borrón de tus sábanas revueltas;

quédate en un rincón con este libro
y oirás danzar en él la luz del tiempo,
girando para ti como brillan y mueren
el olor y el resorte de una caja de música (*Verano*, 63-64)

Espejismos de la identidad. Entre el cénit y la penumbra

La realidad me inventa,
Soy su leyenda. ¡Salve!⁸⁹³

Jorge Guillén

Los muchos que yo fui no van conmigo.
Huyeron al imán de la memoria
y su voz se perdió en un gran naufragio
de lugares, de rostros y de días⁸⁹⁴

Qué poca realidad,
cuántas formas distintas de no ver
para llegar al fin al gran engaño:
un puñado de líneas que se cruzan
sin brillo y sin color en la memoria⁸⁹⁵

La cuestión del ser y de la existencia (y su posibilidad de enunciación) es central en la obra de Guillermo Carnero. La desintegración definitiva del saber ontológico, signo indiscutible de los tiempos, atraviesa cada uno de sus libros, aunque su profundo

⁸⁹³ Jorge Guillén, *Cántico*. Seix Barral, Barcelona, 1998. Pág. 17-19.

⁸⁹⁴ Carnero, *Espejo*. Op. cit., p. 23.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 16.

clasicismo y apreciación del conocimiento, como un sistema integrador de la particularidad, hacen de su obra un todo coherente que no sólo no renuncia a la razón, sino que la reivindica en cada uno de sus versos. Antes de proseguir, señalemos otra vez la complementariedad que puede establecerse entre los poemas analíticos y los sintéticos que constituyen el poemario *Variaciones y figura sobre un tema de La Bruyère* de 1974, la que existe también entre los libros *El azar objetivo* y *Divisibilidad indefinida* en relación a la naturaleza analógica del universo que la palabra -ingenua- pretende cuartear o el memorable texto “Castilla” que ya planteaba la cuestión fenomenológica del yo y el principio culturalista como agentes destructores y/o atomizadores de la personalidad. Evidentemente, la cantidad de textos que podríamos enumerar aquí es interminable pero lo que ahora corresponde es tratar el por qué procede analizar específicamente las cuestiones relativas a la identidad del yo poético, tomando como centro *Espejo de gran niebla*. Y es que, junto con el giro anunciado en páginas precedentes y junto al renacimiento de los sentidos, aflora también el punto de vista del yo poético que ya no siente la necesidad de enmascararse con la retórica despersonalizadora tan propia de la poética novísima. Parece, entonces, que el yo poético al fin haya perdido el miedo a comportarse como tal. De este modo, quedará al descubierto en largos diálogos en los que su voz, -a veces el simple uso de la primera persona narrativa sin que exista correlato alguno-, podrá fácilmente identificarse como el alter ego del poeta, que se interroga constante acerca de su propia condición de voz poética. Las cuestiones metaliterarias afloran, entonces, de un modo más fluido en los cuatro poemarios posteriores a la publicación de *Divisibilidad indefinida* que ahora nos ocupan de un modo central. Sin embargo, es *Espejo de gran niebla* donde más nítidamente auscultamos el latido de ese yo poético en el que conviven las múltiples voces de la conciencia, cuyas representaciones oscilarán en todo momento entre lo cenital y la penumbra.

Con ese descubrimiento de la voz del yo, se alza, predominante, la expresión simbolista, y, sin embargo, también se advierte una continuidad lógica en el uso de ciertos recursos heredados del imaginario de la poética barroca. Es imprescindible subrayar que esa expresión neobarroca se ha despojado de toda la artificialidad extrema y que Guillermo Carnero mostrará ahora una inclinación conceptista que permitirá que al mismo tiempo el simbolismo impregne con máxima intensidad su poesía última. En consecuencia, el estilo

neobarroco brilla en estos poemarios, sobre todo, en la adopción del recurso pictórico del claroscuro –que en poesía se traduce en la antítesis⁸⁹⁶- figura literaria poderosa y sugerente que permite atisbar la doble cara del mundo, respetando en todo momento los límites que impone la singularidad, la complementación de puntos de vista y la cualidad dramática de la vida –nuestro gran teatro del mundo-. En el ámbito estético ello se traduce en la preeminencia del color sobre las formas y en el desgarramiento verbal que expresa el paso del tiempo. Procede señalar que, de entrada, al plantear el problema de la identidad, Carnero apela siempre a la inconsistencia y a la fugacidad de todo cuanto nos rodea, del mismo modo como el Barroco no nos ofreció, en su tiempo,

[ni] terminación, [ni] sosiego o quietud del ser, sino que [introdujo] siempre la inquietud del devenir, la tensión de la inestabilidad. De ello resulta[ba], una vez más, una impresión de movimiento.⁸⁹⁷

El talante ecléctico del poeta permite que la fórmula expresiva característica de sus últimos poemarios anude el simbolismo con una visión estética heredada del XVII: colores intensos escapan de las formas que han de contenerlos y, por supuesto, fuertes contrastes de luz y sombra, símbolo de la irresoluta dialéctica entre la plenitud y la derrota. La luz se alinearán algunas veces con el ilusionismo característico de la estética del Siglo de Oro – sugerirá el infinito tal y como ocurre en muchos de los textos de Guillermo Carnero contruidos sobre la piedra arquitectónica-, pero la sombra devendrá igualmente un signo de lo inconmensurable. Y a pesar de todo lo dicho, Carnero hablará siempre de las esferas redondas y nunca de la elipse para referirse al orden cósmico: el imaginario puede ser barroco, sí, pero la mirada que efectúa el poeta es siempre racionalista y el clasicismo permanece intacto bajo el agónico engaño de los sentidos.

A expensas de su coherencia como poeta, Guillermo Carnero sigue mostrando su predilección por los movimientos artísticos liminares o crepusculares -el rococó, por ejemplo- en el contexto de una visión culturalista, ecléctica, en esencia consciente de que

⁸⁹⁶ Recordemos que Guillermo Carnero ha tenido muy presente las relaciones que se establecen entre las artes, y sobre todo entre pintura y literatura. El propio autor se ha remitido en diversas ocasiones a la máxima horaciana *Ut pictura poesis: tal como es la pintura, es la poesía*. En páginas anteriores nos hemos remitido a ello.

⁸⁹⁷ Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y barroco*. Paidós, Barcelona, 1991. Pág. 68.

el arte avanza de un modo analógico y sincrético -aun reconociendo la necesidad de que exista una voluntad historiográfica de vocación sistemática-. En los poemarios que nos ocupan, Carnero expone formalmente a través del diálogo su reflexión acerca de la identidad –su rotura, su inestabilidad o su fragmentariedad-: la certidumbre de las múltiples las voces del yo expresada a través de una estética que respira luminosidad y oscuridad subrayando en todo momento su inconsistencia. En *Fuente de Médicis* y en *Cuatro noches romanas* el diálogo se constituye formalmente como una conversación, mientras que en *Verano inglés* y en *Espejo de gran niebla* aparece de forma implícita. Así, *Espejo de gran niebla* constituye una

reflexión poética en cinco partes acerca de la problemática constitución de la identidad propia. La imposibilidad de certezas epistémicas asociadas a la desconfianza en los sentidos y la insuficiencia de la memoria, la tensión entre el recuerdo (no siempre fiable) y el olvido y la convicción de que, a falta de poder establecer quiénes somos realmente, estamos permanentemente representando un papel en el gran teatro del mundo son algunos de los argumentos centrales del volumen, cuyo primer epígrafe es una cita de Juan Ramón Jiménez que se refiere precisamente al tema de la identidad: *Quiero ser, mi espacio, solo y otro.*⁸⁹⁸

Luis Martín-Estudillo en su trabajo *La mirada elíptica*, identifica el poemario como una exploración abierta del yo. Subrayemos el hecho de que el crítico destaca el epígrafe de Juan Ramón como no podría ser de otra manera, y es que el hito de Juan Ramón constituye el punto de partida necesario con tal de ejercer una lectura fructífera del problema de la identidad en la obra de Guillermo Carnero. El juanramoniano *quiero ser, mi espacio, solo y otro* está en la génesis del ahondamiento en el yo de Carnero, puesto que se produce en dos direcciones complementarias: una en el tiempo y la otra en el espacio, tal y como se manifiesta diversamente a lo largo de los cinco poemas largos que constituyen el libro: “Noche de la memoria”, “El tiempo sumergido”, “Conciliación del daño”, “Disolución del sueño” y “Ficción de la palabra”. A propósito de la dimensión espacial, es fundamental tener en cuenta la *otredad* de Juan Ramón y la *horizontalidad* del ser. Según el crítico Juan José Lanz el poemario constituye una reflexión mística que nos remite, de entrada, al *Libro de la vida* de Santa Teresa de Jesús: aunque partiendo de posiciones

⁸⁹⁸ Martín-Estudillo, *La mirada elíptica*. Op. cit., p. 48.

epistemológicas diferentes, dice, “la escritura contemporánea se enfrenta con la indagación en la identidad que comporta una reflexión sobre el lenguaje de lo indecible.” Lanz señala que si bien el “espejo simbólico” es indiscutiblemente “lugar de interrogación acerca de la propia identidad” según indica el propio Carnero,⁸⁹⁹ “la “gran niebla”, que en la reflexión mística apunta a la pérdida de la gracia, señala aquí la veladura de la identidad y la imposibilidad de recuperarla.” Según indica el crítico, cada uno de los poemas “indaga en un aspecto de esa veladura: la memoria, la disolución de la identidad en el tiempo, la veladura del pensamiento, la utopía personal y el lenguaje.” Lanz relaciona dichos acercamientos a “la niebla” con las respectivas citas iniciales de los poemas que, según indica, se condensan en el último texto de la mano de Juan Ramón, en el asunto de la identidad como alteridad.⁹⁰⁰ Además, Lanz vincula el poemario con esa tendencia autoaniquiladora que inaugura *El sueño de Escipión* (que hemos comentado en páginas anteriores a propósito del ideal de la pureza poética en la parte final del capítulo “Imágenes de incertidumbre. Fragmentación y escepticismo”). La paradoja es inherente al discurso autorreferencial puesto que convierte al “metapoema [en un intento] de plasmar [esa voluntad de “hablar contra algo usando ese mismo algo”⁹⁰¹] en un discurso aparentemente escindido y que, por lo tanto, se postula en su antidiscursividad.”⁹⁰² Pero regresemos a las consideraciones anteriores, según las que Lanz coincide con los términos que plantea Martín-Estudillo y con los que explica Domingo Ródenas:

Espejo de gran niebla (2002), una fascinante indagación ontológica y epistemológica sobre la propia conciencia del poeta (quién es quien ha escrito lo escrito..., qué clase de conocimiento es el que deriva de las malformaciones del recuerdo...). En la tradición de la poesía cognoscitiva del último Juan Ramón Jiménez, de Claudio Rodríguez o José Ángel Valente, Carnero explora las fuentes de las que mana la experiencia de la verdad (o del consuelo) y sólo encuentra decepciones: ni los sentidos (*la gran luz natural de los sentidos / no tiene fundamento donde anclarse*) ni la memoria (*me quiere confundir / me promete que en su compañía / podré empezar de nuevo...*) son asideros seguros. Y si el poeta trata de buscar su identidad en la escritura, rastreando a través de las formas elementales de lo natural las huellas que lo singularizan, entonces descubre que sólo a través de la cultura es ya

⁸⁹⁹ Carnero, *Poéticas y entrevistas*. Op. cit., 260.

⁹⁰⁰ Lanz, *La musa metafísica*. Op. cit., pp. 136-137.

⁹⁰¹ Carnero, *Poéticas y entrevistas*. Op. cit., p. 174.

⁹⁰² Lanz, *La musa metafísica*. Op. cit., p. 138.

capaz de concebir la naturaleza: buscó *la sencillez de la verdad desnuda, / la verdad de la arcilla, la manzana y el cuerpo, / pero el cuerpo volvía a su idea pintada / por Boucher, y la manzana / a la manzana de Cézanne.*⁹⁰³

Reparemos en que Ródenas señala también a Juan Ramón y, evidentemente, al último Juan Ramón de *Estación Total*, un territorio mítico que empuja una y otra vez al poeta a emprender su camino hacia los confines del mundo y del tiempo, en analogía con la fuerza con que Carnero emprendió su paciente dibujo de la muerte. Dos versos de “Noche de la memoria” con que se abre *Espejo de gran niebla* remiten certeramente a esta idea:

Los raíles se engarzan detenidos
en la estación vidriada por la muerte (*Espejo*, 15)

La totalidad se asimila al fin del movimiento, a la estación absoluta de las cosas que no es otra cosa que la muerte. Tal camino recorre el conocimiento: *su realidad [huye] conciliada / en la fugacidad del movimiento / de un puñado de líneas con su brillo* (*Espejo*, 16-17), constata el yo poético. Coherente con esa mirada escéptica y neobarroca de Carnero, el poeta despliega dos ejes epistemológicos sobre los que proyecta la idea del yo, pero nunca de una manera rotunda, sino como una intuición huidiza y fragmentaria. De este modo, la expresión de la fugacidad y la de la incapacidad humana para retener el instante es hondamente barroca.

La extensión del yo nos remite a imágenes que nacen de la más pura tradición del 27, deudoras de ese *olvido inaugural*, indiscutiblemente guilleniano, que aparecía en el texto “Música para fuegos de artificio” del libro *Divisibilidad indefinida*⁹⁰⁴. Esas imágenes responden a ese presente de plenitud, de estabilidad o de puro y solemne desconocimiento -que son objeto siempre de una maravillada contemplación que se regocija y nutre de la

⁹⁰³ Domingo Ródenas. Op. cit., p. 763. Atribuyo estas palabras a Domingo Ródenas a instancias de Jordi Gracia según lo que se ha explicado anteriormente.

⁹⁰⁴ Debo recordar aquí los magníficos versos que cito nuevamente: “Así para las aves y la plácida / irrepitable pulcritud del junco / hay cada día olvido inaugural / en la renovación de la mañana: / quien hace oficio de nombrar el mundo / forja al fin un fervor erosionado / en la noche total definitiva” (*Dibujo*, 296).

propia incapacidad para comprender-, y se ubican en momentos cenitales del existir. En contraste, existe otra cara en la penumbra conectada más con el pensamiento -o con su fracaso- que con las sensaciones guillenianas: la que atañe a la niebla, a la oscuridad y a la fugacidad de todo cuanto la memoria pretende retener. El claroscuro, el juego de contrastes, es en Carnero pura estética neobarroca. Pero también en este poemario se exaltan los sentidos: una euforia del puro instante de la luz cenital, en ocasiones una apariencia metálica -intransitable, entonces- o una oquedad inmemorial que escapa de la inexorable jaula del lenguaje poético por su indefinición. La otra cara de la luna en Carnero, presente sobre todo en la primera parte de *Verano inglés*, que el poeta había querido negar a través de su descubrimiento hedonista. Así, en *Espejo de gran niebla* se complementan definitivamente las dos haces: la de la luz cegadora de los sentidos y la de la sordidez con que se pierde lo presente a través de las herejías de la memoria:

Acudir a tu juego es ver cubrirse
las aguas del espejo de gran niebla (*Espejo*, 18)

Reparemos en una significativa inversión de los términos que un lector de poesía conocedor de los rasgos estéticos de la poesía española del primer tercio del siglo XX esperaríamos encontrar. La poesía de raíces románticas se opone tradicionalmente a la poesía pura, concebida como exaltación del pensamiento y, si hubiese que hablar de una asociación de sus manifestaciones estéticas respectivas con un imaginario espacio-temporal se establecería que mientras que el yo tiende a teñir el paisaje en la horizontalidad (pensemos en el yo melancólico del Modernismo), la expresión de júbilo y de las expectativas del conocimiento (pensemos en la ínfima certidumbre guilleniana) tiende a proyectarse a través de imágenes verticales y luminosas. Sin embargo, Guillermo Carnero invierte en los poemarios que tratamos ahora esa proyección: utiliza rasgos propios del imaginario del veintisiete para expresar la particularidad y la plenitud del yo -asociando la luz y la certidumbre con la piel- y, en cambio, lo que se vuelve sombrío, profundo y siniestro es lo que se proyecta intensivamente hacia los confines de la memoria y es signo de lo inescrutable.

Así pues, en Carnero, la identidad o la conciencia de ser se batirá siempre entre el cénit y la penumbra y el uso del claroscuro neobarroco se erige en macrorrecurso que aúna el valor simbólico de la luz con el valor simbólico de la oscuridad.

En otras ocasiones, el poeta juega también con la inversión de la espacio-temporalidad para subrayar la incertidumbre y el desconcierto. En la lógica culturalista sobre el universo que nos rodea, resulta coherente que la realidad –convertida en un sinnúmero de instantáneas despegadas de su origen- tienda a presentarse ante los ojos del yo, tanto desde un punto de vista sincrónico como desde el diacrónico, como una única dimensión en la que el poeta le niega al sujeto, una y otra vez, la posibilidad de racionalizarla.

Veamos, a esta luz, un fragmento de la segunda parte de *Espejo de gran niebla*, de “El tiempo sumergido”, en el que el yo poético muestra, como en ningún otro lugar, esa interdependencia que existe entre lo instantáneo y lo eterno, entre lo fugaz y lo perenne o entre lo que es veraz y luminoso y lo que se sumerge en el ser del no tiempo renunciando a la propia voz y al contorno de sus formas:

Huyeron al imán de la memoria
y su voz se perdió en un gran naufragio
de lugares, de rostros y de días.
Así en la oscuridad donde se pudren
los desaparecidos en el agua
yace la lobreguez de un gran consuelo
tras su puerta cerrada silencioso,
geometría brillante sin ardor,
planicie estéril muda en su limpieza.
Ahí van los instantes extinguidos
con su centella de significado,
las miradas ausentes tras el velo
en que las envolvió la lejanía;
los lugares confusos al perderse
en la memoria plana como un álbum

sin su espesor fugaz de muchas luces (*Espejo*, 23-24)

Las voces que fueron el yo poético huyeron imantadas por esa memoria que, embustera, finge el poder de revivir lo que se esconde en su seno palpitante e *incoloro*: rostros, días, y lugares. En la memoria poética, todo se iguala y pierden legitimidad los contornos y las formas: las cosas y su naturaleza se difuminan al perecer. En el fragmento, se ha invertido el vértice de lo extensivo y el de lo intensivo, por lo que la memoria resulta ser *plana*: una *planicie estéril muda en su limpieza*. A ella se opone el *espesor fugaz de muchas luces* -que representa lo vivido- o la *geometría brillante* que en un tiempo ostentó *una centella de significado*. Más allá de la muerte, la no existencia solo puede ser *plana como un álbum* y la memoria que pretenda revivirla o vivirla será capaz tan solo de otorgarle una nueva realidad pero, nunca, podrá ostentar un poder propiamente revivificador. Las instantáneas primigenias están entonces condenadas y, definitivamente, pertenecen ya a un tiempo ido y desfigurado.

De igual modo, en *Cuatro noches romanas* se dibujan una y otra vez los dos vértices sobre los que se construye la vida, el tiempo y el espacio, deliberadamente rotos por el arrastre de la corriente inmemorial. Éstos son algunos de los primeros versos, puestos en boca de la Muerte:

-Mi juego y mi placer son sembrar el espacio
de esos signos de muerte sucesiva,
y así el tiempo insondable y su amenaza
son mi campo de flores (*Noches*, 20)

La dama negra aúna espacio y tiempo de un modo revelador. Por un lado, alude a su *campo de flores* que nos ubica indudablemente en la plaza romana Campo dei' fiori, donde antaño se producían ejecuciones públicas y, por otro, nos hace conscientes de la sucesividad intrínseca por la que todo se disgrega (del otro lado) en fragmentos.

Y, por supuesto, aun siendo un bello y redundante camino (o dibujo) hacia la muerte el recorrido por el arte, existe en la palabra poética algo que constituye el único modo de

proyectarse doblemente al infinito y hacia lo finito. Leamos a este respecto un fragmento procedente de *Fuente de Médicis* que considero ilustrativo de cómo el poeta reconoce que el sentido poético *se pierde / como el espejo de agua entre las manos / esperando a existir al ser leído / en la distancia inmóvil de algún sueño* (*Espejo*, 17). El yo poético interpela a la ninfa Galatea al llegar al jardín (donde se encuentran) *con las manos vacías* y le pregunta por el qué del largo tiempo que ha *cruzado*:

-No lo has perdido: nunca lo tuviste.

El tiempo que cruzabas no era el tuyo.

-Lo sé. Pero ninguno lo sería.

Y nunca lo crucé. Me atravesaba
su raudal esculpiendo mi vacío,
silueta de viento en luz dudosa.

-Amanece tu luz siempre dudosa,

mientras se ensancha el Sol en certidumbre (*Fuente*, 27-28)

El yo poético se lamenta ante la bella interlocutora Galatea por el tiempo perdido en busca de la belleza estética. El vacío ha usurpado la integridad del yo, la esencia de quien osa emprender la tarea poética: un malabarista de las palabras que nada puede asegurar en relación al sentido que pueda nacer de su juego. Resulta especialmente significativo en nuestra investigación que el poeta minimice el poder de la voluntad. Escuchamos ecos de Guillén cuando escribe que *la realidad me inventa*⁹⁰⁵ o al Juan Ramón del *Diario*, cuando el yo poético dice *ser y no ser* al mismo tiempo ese mar interrogante y mudo. La ninfa concluye así: *amanece tu luz siempre dudosa, / mientras se ensancha el Sol en certidumbre*. La verdad queda ahí fuera, tan lejos como el Sol de las vidas de los hombres y, los poetas solo poseen el consuelo de la duda. Por qué no relacionar estos versos con el ilusionismo barroco que extiende en la luz y hacia el infinito la eterna huida del conocimiento. Más adelante, el yo poético muestra su desconfianza en la apreciación del mundo a través de los sentidos, porque la vida es sueño o porque nuestro teatro es el mundo:

⁹⁰⁵ Guillén, *Cántico*. Op. cit., pp. 17-19.

-Realidad es aquello que deseo
cuando me pertenece y cuando dura,
y no lo que propone
la rutina falaz de los sentidos (*Fuente*, 28)

Regresemos a *Espejo de gran niebla* siendo conscientes de que la preocupación que refleja concierne igualmente al resto de sus poemarios. Guillermo Carnero anduvo siempre por un mismo camino, su camino, aun cuando en su poesía surgen tentativas diversas, en busca de esa mítica Cytarea, un viaje fracasado de antemano: escéptico y templado, el yo poético quedaba en la ribera contemplando la ingenua partida de la nave hacia la tierra soñada en su primer poemario de 1967:

La vi tomar el largo

ligera bajo un dulce cargamento de sueños,
sueños que no envilecen y que el poder rescata
del laberinto de la fantasía,
y las pintadas muecas de las máscaras
un lujo alegre y sabio,
no atributos del miedo y del olvido.
También alguna vez hice el viaje
intentando creer y ser dichoso
y repitiendo al golpe de los remos:
aquí termina el reino de la muerte (*Dibujo*, 161)

Espejo de gran niebla es, al fin y al cabo, un poemario igualmente escéptico, pero con imágenes que ahondan en ese yo múltiple y desesperanzado, consciente de que lo que da sentido al cénit, al placer de los sentidos y a la existencia de una sabiduría colmada, total y esquiva, es precisamente la existencia de la penumbra y del fracaso de la razón:

Mi último libro, *Espejo de gran niebla* (2002), continúa el anterior en la medida en que es una meditación sobre los diversos sueños en los que se adquiere una ilusión de identidad personal: el de la memoria, el del amor y el de la escritura. El estímulo de este libro ha sido una serie de preguntas acerca de mi propia historia e identidad: qué ha sido de

quién escribió *Verano inglés*, cómo nos configuran la emoción y el pensamiento a través del recuerdo, cómo nos vemos en el espejo del papel escrito, en qué medida el recuerdo y la escritura son segundas vidas, o segundas ediciones corregidas de la misma. Así *Espejo de gran niebla* es la indagación de quien pretende entenderse y recuperarse al recordarse, pensarse y escribirse; y explora las sucesivas regiones del viaje por la realidad, guiado por el sueño de la imaginación literaria y artística a la que está condenado a regresar.⁹⁰⁶

En estas apreciaciones, el propio poeta alude a los tres vértices sobre los que giran los poemarios tratados aquí (desde *Verano inglés* hasta *Cuatro noches romanas*) en relación con la construcción de la propia identidad: *el amor, la memoria y la escritura*. El poeta se sabe *guiado por el sueño de la imaginación literaria y artística a la que está condenado a regresar*. El sueño del hedonismo contra el tiempo que significó *Verano inglés*, fue otra de las formas que tomó la interrogación esencial que hila su obra de principio a fin: los sentidos y sus placeres mueren engullidos en *el tiempo sumergido* al igual que todo lo demás. En este sentido, en *Cuatro noches romanas*, la Muerte usa el espejo nuevamente como símbolo de la mirada introspectiva. Cuando el poeta ha querido hacerse con *las gracias del mundo*, no ha sido más que un *extraño* (su verdadera vida siempre fue la de las máscaras pintadas, la del raso suntuoso y la de los callados amigos de níquel):

Te traeré un espejo donde hallarás señales
cuya sentencia, que yo te mostraré,
no podrás recusar. Allí verás tu rostro
usado y malherido, extraño en el concierto
de las gracias del mundo (*Noches*, 46-47)

Pero centrémonos, al fin, en cómo se materializa esa complementariedad que da título al presente apartado. Sondeemos el por qué de las imágenes cenitales y de los momentos de penumbra que aparecen recurrentemente a la hora de dibujar o desdibujar ese

⁹⁰⁶ Guillermo Carnero, “Una poética innecesaria”, *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 2004, pág. 15-30. O Carnero, *Poéticas y entrevistas*. Op. cit., p.105.

yo poético que protagoniza *Espejo de gran niebla*. Para ello leamos un fragmento que pertenece a “Noche de la memoria”:

Y si en la luz rotunda de las cosas
no pensadas ni escritas hay acaso
mejor y más total conocimiento,
también la noche inquiere como espejo
ante el que no es posible hurtar el rostro:
dos hileras solemnes de farolas
que no pueden estar así brillando
sin interrogación, porque conducen
a la estación vacía, duda cóncava
persistente en su luz (*Espejo*, 15)

Los tres primeros versos contrastan con los dos siguientes: unos remiten a una imagen cenital, otros se inclinan hacia las tinieblas. La antítesis -el *claroscuro* neobarroco- se hace aquí plástico: la luz y la sombra se emplazan en el anverso y el reverso de un espejo. *Las cosas en su luz rotunda* alude a todo aquello que, gozando de su plenitud, no ha sido nunca tocado por la mano del hombre, es decir, todo aquello que no ha sido nombrado (y por lo tanto no ha sido pervertido por el lenguaje o por la subjetividad), formando parte de ese conocimiento absoluto y objetivo que se nos escapa, pero que *es* y resplandece, a la manera guilleniana. Por el contrario, *el rostro*, el del poeta y el de cada uno de los que, ignorantes, pisamos o hemos pisado esta tierra, se asocia a la noche. La imagen también sugiere falta de certidumbre, puesto que la penumbra es un reducto de la duda.

Ambas imágenes, la absoluta y la subjetiva, se unen para conformar un objeto complejo de interrogación, una interrogación fracasada, evidentemente: *también la noche inquiere como espejo*. Carnero asocia cada una de estas imágenes de lo inalcanzable por el conocimiento con *dos hileras solemnes de farolas / que no pueden estar así brillando sin interrogación*. Dos hileras paralelas igualan en su ineficacia ambos *desconocimientos*, pese a su asociación con el brillo, asociado a su vez, en la tradición, con la certidumbre. Fijémonos en el adjetivo irónico *solemnes*. Por mucho que brillen siendo *farolas* (símbolo

prosaico, antípoda de lo sublime), solo alcanzan a ser una pálida y falsa imagen de la certidumbre: más bien constituyen una interrogación, tanto si proceden de la arrogancia humana, como si no han sido alcanzadas por las flechas de la palabra. Ambas *hileras* se dan cita en la *estación vacía*, esa *duda cóncava* de nuevo asociada a la luz cenital que solo puede sentirse, pero nunca conocerse, esa luz que persiste como todo aquello que simplemente *es* y que se *aploma como la mañana* para ser objeto de una contemplación extática y muda.

Aún habiendo visto estos ejemplos, en todos los poemarios la imagen predominante es la de la penumbra: el mundo y la respuesta a todas las preguntas no es más que niebla. Leamos ahora los primeros versos del poema “Noche de los vencejos” que procede de *Verano inglés*. Ya sabemos que al final del libro, que cuenta una historia de amor y desamor, las imágenes de exultante placer y de ingenuo regocijo de los primeros textos van ensombreciéndose de un modo progresivo y asoman de nuevo las grandes preocupaciones metapoéticas de Guillermo Carnero. En este texto, el yo poético vuelve a ver el universo o la existencia como fuente eterna de insatisfacción y padecimiento:

Realidad, puerto de niebla, engaño de los ojos,
circunferencia de aire que desmiente el sentido
como hace huir el buque su horizonte
con su inasible centro de palpable mercurio (*Verano*, 23)

El yo poético desconfía de los sentidos, *engaño de los ojos*, y apela metafóricamente a ese camino sin fin que ha reemprendido el poeta una y otra vez: *el buque hace huir su horizonte* y el destino no es más que un *inasible centro de palpable mercurio*. Lo cenital y lo diáfano, asociado con el conocimiento absoluto y vinculado con la poética del 27, adquiere en los momentos “sombríos” un matiz que igualmente subraya su inasibilidad: el de lo metálico, redondo y carente de aristas.

En otro texto, ubicado ahora en la sombra, aparecen los símbolos centrales que articulan *Espejo de gran niebla* -los comentaré en profundidad en el apartado final de este

capítulo: el *rostro*, la *niebla*, el *espejo* o el escenario de una siniestra representación que oculta una *cortina*:

Acudir a tu juego es ver cubrirse
las aguas del espejo de gran niebla:
un reducido número de estampas
indecisas, que pierden
densidad y volumen, como el humo;
el guía que me burla y llega siempre
a desaparecer tras los recodos,
escurridizo, artero, suplantándose
sin que nunca le pueda ver el rostro,
que es el mío: palabras
en un espejo escrito y aplazado,
en las apariciones de una sombra
que se esconde detrás de la cortina,
confunde su papel y olvida el gesto
o impone su evidencia mentirosa
de actor de cine mudo que ha pasado
con demasiadas muecas al sonoro;
un texto que se pierde en el reverso,
el espesor y el margen del papel,
que nace con las dudas
de su sentido y de su desaliento,
paréntesis inscrito en una historia en blanco (*Espejo*, 19)

Reparemos en la existencia de un interlocutor implícito: la Memoria. Sabemos que Guillermo Carnero, en los poemarios posteriores a *Divisibilidad indefinida*, empleó como vehículo un yo poético en primera persona, reconocible únicamente por sus marcas gramaticales, con el objetivo de entablar diálogos –implícitos o explícitos– con diversos entes relacionados con sus preocupaciones más hondas. De todo ello hablaremos largamente en el siguiente capítulo, pero ahora conviene decir que tanto *Verano inglés*,

como *Espejo de gran niebla*, presentan un interlocutor no señalado por marcador de ningún tipo. Sin embargo, el lector entiende que se trata de la memoria, la facultad de la consciencia que presupone al ser humano unas aptitudes que en todo momento serán objeto de controversia en los poemarios de Guillermo Carnero. Sin duda, este texto interpela a la Memoria que, sin embargo, permanece callada e incluso impasible ante la angustia de ese yo poético que suplica por su propia identidad. Acudir a *su juego* es, entonces, cubrir *las aguas del espejo de gran niebla*. El poemario toma el motivo del mar y del mundo sumergido como metáfora esencial del más allá o de lo que ha desaparecido. No podemos dejar de asociar esa idea con el Juan Ramón de *Diario de un poeta recién casado*, pero lo importante aquí es connotar el vaivén interior de las aguas (las corrientes) con el vaivén caprichoso de la memoria que saca a relucir lo que se le antoja, según reglas indeterminables por el yo consciente. Ese mundo subacuático, en el que habitan los muertos y los siglos, presenta unas connotaciones tremendamente sugestivas: las voces se distorsionan, los olores se pierden y los contornos se difuminan. El poeta busca inútilmente la imagen de sus yoes perdidos en el tiempo: el espejo, símbolo de la interrogación acerca de la identidad reflejada en su superficie enigmática, es *un espejo escrito y aplazado* (son palabras que nadie sabe a qué significado habrán de abrazarse), se *suplanta* sucesivamente *sin que nunca le pueda ver el rostro* ese yo poético que busca su propia imagen. Al fin solo hay palabras, *apariciones de una sombra / que se esconde detrás de la cortina*. Palabras que *confunde[n] su papel*, olvidan *el gesto* (lo real, lo vivido), imponen una *evidencia mentirosa / de actor de cine mudo que ha pasado / con demasiadas muecas al sonoro*: la incapacidad del arte para recuperar el pasado o lo que forma parte de la memoria de un modo “real” (con voz) en el presente. La memoria no puede revivir. Si fuese ello posible, de su empeño solo resultaría una imagen ridícula: la de un actor histriónico hecho para otro tiempo, para otro lugar. Se repite la lección metapoética: el resultado de plasmar los recuerdos en un papel, es *un texto que se pierde en el reverso, sin espesor, que nace de las dudas acerca de su sentido* (qué dice) y *de su desaliento* (qué digo). La escritura es un *paréntesis* solitario en la hoja (historia) *en blanco*.

“El tiempo sumergido”, poema centrado en ese mundo subacuático donde se disgregan todas las instantáneas de la existencia, sin tiempo, ni lugar, ni nombre, puede leerse en clave análoga:

Los muchos que yo fui no van conmigo.
huyeron al imán de la memoria
y su voz se perdió en un gran naufragio
de lugares, de rostros y de días.
Así en la oscuridad donde se pudren
los desaparecidos en el agua
yace la lóbreguez de un gran consuelo
tras su puerta cerrada silencioso,
geometría brillante sin ardor,
planicie estéril muda en su limpieza (*Espejo*, 23)

La flecha del poema apunta a la idea de la fragmentación del yo a lo largo del tiempo, a esa sucesividad fenomenológica que lo explica: el yo es, en esencia, tiempo y, sobre todo, multiplicidad (de caras, de estados, de pensamientos, de fechas, de días o de recuerdos). Carnero poetiza la idea del yo a través de la idea de la otredad: los *yoes* a los que se refiere son, por definición, disecciones en una línea analógica. En su reflexión sobre sí mismo, el poeta toma cierta distancia con respecto al pasado que le construye y destruye a la vez, hiperboliza el sentimiento de pérdida y la magnitud destructiva del paso del tiempo.

El lector contempla cómo se alejan esos siniestros personajes de la conciencia que adquieren voluntad propia, puesto que *huyeron* (dice el poeta), superponiendo la dimensión del tiempo a la del espacio. Parece que sí pudiésemos ver cómo corren hacia un lugar sin retorno: hacia ese *imán de la memoria* que es una tremenda metáfora de la fuerza con que los recuerdos son engullidos irremisiblemente. La descripción de este lugar donde se *pudren / los desaparecidos en el agua*, un espacio subacuático y *oscuro*, son imágenes que aparecen recurrentemente en el poemario *Espejo de gran niebla* (y que forman parte de todo un universo simbólico en Carnero). Al final, el agua, paradójicamente el germen de la vida, acaba siendo el lugar en que se desintegra la existencia sin que ese *gran consuelo* –el del más allá cristiano, seguramente– sirva para dignificar esa imagen de putrefacción. Para acabar, reparemos en que aparece la idea de la ausencia de volumen y en la de la esterilidad:

lo desaparecido no puede ser reproducido por la memoria, que es plana como una colección de cromos y nada nunca más tomará cuerpo.

Las ideas de la complementariedad existente y necesaria entre los vectores de la verticalidad y la horizontalidad, de lo sintético y lo analítico, de lo diacrónico y lo sincrónico, son otras de las claves que me han permitido alumbrar distintos sentidos de los poemas de Guillermo Carnero. Enfoquémonos, ahora, en cómo la identidad del poeta pende de igual modo del espacio (de la *otredad* materializada en el yo, como hemos visto hace un momento) y del tiempo (la sucesividad por la que el tiempo sepulta una cantidad indeterminada de *yoes*). El yo poético de *Verano inglés* anhela escapar de la agonía de la ignorancia, simplemente escuchando el cuerpo y su existencia material, regocijándose en el deseo y en la posesión física de la belleza:

Me tiendes en la hierba donde se esfuma el mundo
resumido en el copo de una nube,
ausencia vertical en que el azul se acoge
a tu calor dormido en mi costado.

Juego a creer en ti fuera del tiempo
y en su tibieza horizontal asciende
la tarde con aplomo de burbuja,
flota para temblar y diluirse

cuando llegue la noche con su sonrisa ajada
-mi igual, mi compañera- y me tienda un espejo
mientras una canción me hiere con su aviso:

You'll never find a warmer soul to know (Verano, 13-14)

El yo poético, seducido por los encantos de la mujer protagonista de la historia de amor narrada en *Verano Inglés*, pretende olvidar la verticalidad del mundo: el conocimiento y su condición profunda por lo que lo palpable no puede resultar más que una forma de ignorancia. Ese yo poético pretende olvidarse de que no es verosímil que uno pueda contentarse con el aquí y el ahora: *juego a creer en ti fuera del tiempo*, dice. El azul

guilleniano, signo de una comprensión universal y paradigmática del universo, es desterrado en primera instancia por el yo poético, en un nuevo intento, fallido, de escapar de las garras de la muerte, del tiempo o de la finitud.

El yo poético, sin embargo, es plenamente consciente de que el hecho de tenderse *en la hierba* con el *calor* de su amante *dormido en su costado* constituye un consuelo transitorio. La horizontalidad vivida es cuestionada en el último cuarteto: *cuando llegue la noche* (que es en definitiva *su igual* y su *compañer[a]* puesto que el ser humano está condenado a ser tiempo, profundidad e ignorancia) y le tiende *un espejo* (que significa siempre la interrogación introspectiva) le *herirá con su aviso* la letra de la canción de Elton John: *You'll never find a warmer soul to know*. La horizontalidad pura, la sincronía, no tiene sentido sin la profundidad que supone el pensamiento, la memoria o el conocimiento. El hombre estará siempre solo cuando se enfrente a lo profundo. En palabras de Bachelard:

No se puede prescindir del eje vertical para expresar los valores morales. Cuando hayamos comprendido mejor la importancia de una física de la poesía y de una física de la moral, llegaremos a esta convicción: toda valoración es una verticalización. [...] El dinamismo positivo de la verticalidad es tan claro que podemos enunciar este aforismo: El que no asciende, cae. El hombre, como hombre, no puede vivir horizontalmente.⁹⁰⁷

En “El tiempo sumergido”, de *Espejo de gran niebla*, el yo poético dialoga implícitamente con la Memoria, resentida porque *estuv[o] / vagando sin saber, como una sombra / sembrando la cosecha / que [el poeta] debe[] recoger*; y la memoria le recrimina que *está[] ausente, / [que] no sabe qué regiones hay detrás de [su] nombre*; e inquiriere al fin: *Ven y repetiremos / la sorpresa y la duda del viaje* (*Espejo*, 27). Ante semejante (y engañosa) invitación el poeta manifiesta:

Pero es inútil: nadie empieza
más que una vez, por mucho que conozca
dónde están sus lugares, o el vacío
que ocupa sus lugares arrasados.

⁹⁰⁷ Bachelard, *El aire y los sueños*. Op. cit., p. 21.

Son sólo espacio inerte,
sin la aureola de su tiempo ido:
tomó el color del aire al deshacerse.
Lo que está, con los montes y los puertos,
los hoteles, las plazas y los bares,
en los mapas, no es más que un fraude plano,
horizontal, sin espesor de tiempo (*Espejo*, 29)

En estos versos, las dimensiones temporales y espaciales han convergido en una sola: el *empezar* se mide en los *lugares* recorridos en una indeterminable sucesión de instantáneas planas residentes en la conciencia: *bares, plazas, hoteles, montes, puertos...* todos ellos son lugares *arrasados*. Todo se reduce a un fraude plano y sin relieve, a una enumeración sin fin, que abarca todo tipo de realidades despegadas del tiempo convertido en espacio y del espacio convertido en tiempo. Los mapas, que ingenuamente pretenden ser representativos de lo real –otra indiscutible señal culturalista-, están desprovistos del *espesor de tiempo* que debiera darles realidad. En los versos de “La noche de la memoria”, se percibe también esa misma fusión espaciotemporal por la que los recuerdos afloran sujetos a la arbitrariedad, impasibles ante el hecho de que existan otras miles de imágenes olvidadas. Ante el espejo, símbolo indiscutible de la referencialidad en todas y cada una de sus dimensiones posibles –la realidad, el recuerdo-, el yo poético arguye:

Memoria, no me salvas en el tuyo,
eres mal tejedor. Algunas veces
recuerdas el acento y las palabras,
el cómo y el porqué, traes la efigie,
el atrezzo, la luz y el escenario;
otras tan sólo briznas y fragmentos
de indeterminación, leves jirones
de música, retazos de color
sin el lugar y el rostro que tuvieron,
huérfanos de su norte y su sentido
pero con terquedad de tatuaje,

entremezclando vidas como naipes
en muchas otras manos y en las mías;
o el vacío de cosas que he olvidado,
con la aureola intacta de su olvido (*Espejo*, 17)

El yo poético se dirige a la memoria, negándole su poder vivificador, puesto que su espejo, dice, es un *mal tejedor*. Adviértase que el término *tejedor* alude a un acto de creación y no a uno de recreación. Y, por supuesto, está íntimamente ligado al lento gotear del tiempo. El yo poético también desenmascara el carácter arbitrario de la memoria caprichosa: a veces evoca un color, a veces un sonido, otras un olor, otras una silueta familiar. En algunas ocasiones, es capaz de recrear una escenografía completa (la *efigie*, el *atrezzo*, la *luz* y el *escenario*, la trágica condena ante la que la vida se arrodilla, el sutil entramado de máscaras tras las que nuestro viejo teatro del mundo escenifica la vida). Otras veces, solo recrea vagos olores o fragancias, músicas o sueños *huérfanos de su norte y su sentido / pero con terquedad de tatuaje*. Sea lo que sea que haya quedado impreso en la piel del que vive, como piedra en la piel (por muy transitorio que parezca), deviene una marca equiparable a lo que significa un tatuaje: nada va a borrar lo que resta como sedimento incognoscible bajo la epidermis de la existencia. La memoria vuelve a empujar al engaño al yo poético en “Conciliación del daño”:

Resbalan apagados los instantes
al círculo de la memoria adormecida,
inerte para un rostro que al mirarse en su légamo
reitera su borrada incertidumbre.
El que cae por un abismo y el que muere
Reconstruyen en paz la erosión de su rostro
en su aceleración hacia la nada,
desandan el vacío de los años
en un instante [...] (*Espejo*, 38-39)

Los instantes se *apagan* lentamente conforme el tiempo los absorbe y, en su *aceleración hacia la nada*, se pierden sin remedio, extraviados en el *círculo* de la memoria, un lugar que carece de sentido y de tiempo. La linealidad del tiempo humano no encaja en

la circularidad del tiempo: todo lo que parece es destituido de cualquier coordenada y medida humana.

Hasta aquí hemos tratado el problema de la identidad planteado desde la perspectiva del yo: en el encuentro del *rostro* con su espejo y en el extravío de sus yoes en el tiempo sumergido; emborronadas siempre por la niebla, todas las preguntas se resuelven y finiquitan en la duda. Analicemos, ahora, cómo esa problemática central de la identidad traspasa, en la obra de Guillermo Carnero, los estrechos (aunque inmensos) márgenes de la individualidad. Hemos pormenorizado la descomposición del yo en la fusión de las dimensiones espaciales y temporales, de la horizontalidad y la verticalidad, de la luz cenital y de la sombra de la mano de la antítesis neobarroca con que Carnero adopta de la técnica pictórica del claroscuro. Sin embargo, especialmente en *Cuatro noches romanas*, el poeta universaliza la problemática de la identidad humana trascendiéndola como una corriente inmemorial en la que el tiempo y la otredad se funden, cuestionando los vértices con que la razón ha tratado de explicar el ser. Luz y oscuridad, espacio y tiempo, extensión e intensión le sirven al poeta para desterrar poéticamente toda certidumbre ontológica que pretenda vanamente definir al hombre. Ya aparece esta idea en “El tiempo sumergido”, cuando el yo poético evoca la lluvia como *simulación del tiempo submarino*, fin último de su existencia:

hasta que nos integre reunida
tan larga sucesión de tantos muertos,
sino simulación, en esta lluvia
que finge congregarlos
-esparcidos y ajenos en su fondo-
y así es argucia y máscara del tiempo
el espacio de muerte y soledad
donde llueve, el jardín
cerrado en el que fluye
la diseminación de la memoria (*Espejo*, 25)

La lluvia, indicio de esa eternidad sumergida que acecha a todos los seres palpitantes. La lluvia, anuncio del fin en ese *jardín cerrado* en el que se difumina la memoria del individuo. Y frente a la lluvia, la existencia del tiempo sumergido: la diseminación de una memoria universal que perteneció a una *larga sucesión de tantos muertos* que es indeterminable. La lluvia, entonces, como símbolo de las muertes cotidianas del yo, antesala de la muerte definitiva en el círculo de un *reino mudo* y silencioso. La lluvia y el tiempo sumergido de Carnero evocan las aguas heracliteanas, en las que el hombre, como escribe Gaston Bachelard, se mira a la hora de morir en una interrogación esencial con respecto a su vida:

Verá que la movilidad heracliteana es una filosofía *concreta*, una filosofía *total*. No nos bañamos dos veces en un mismo río, porque ya en su profundidad, el ser humano tiene el destino del agua que corre. El agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba. La muerte cotidiana no es la muerte exuberante del fuego que atraviesa el cielo con sus flechas; la muerte cotidiana es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal. [...] veremos que para la imaginación materializante la muerte del agua es más soñadora que la muerte de la tierra: la pena del agua es infinita.⁹⁰⁸

En este mismo sentido podemos leer las últimas páginas del poemario *Cuatro noches romanas*, en las que la interlocutora del yo poético se remite a esa lenta y parsimoniosa sucesión de muerte en que se desfigura el devenir humano. La Muerte, ante la angustia del poeta –*yo no temo borrar-me / como quien no ha existido, pero hay muchas / maneras de olvidar-*, manifiesta:

-No puedo asegurarte que no sigan
haciéndote morir después de muerto:
es ley de la memoria.

En ella algunos
desaparecen en total secreto.

⁹⁰⁸ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*. Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2003. Pág. 15.

A muchos los traiciona
más sabiamente, en esplendor de oro.
Otros perduran irreconocibles;
los mejores quizá
subsistan en la niebla de ese espejo
iguales a sí mismos. Quién lo sabe (*Noches*, 58)

El comentario de estos versos nos permitirá hilar *Cuatro noches romanas* con las grandes preocupaciones que atraviesan, de principio a fin, la obra de Guillermo Carnero. Observemos de qué manera el yo poético alude sutilmente, aunque de un modo sobrecogedor, a la problemática de la representatividad: los muertos que *perduran irreconocibles* –es decir, desintegrados- son aquellos que lograron ver su propia imagen en su espejo, aunque fuese solo niebla. Son quizá *los mejores* porque, humildemente, llegaron a ser la más exacta expresión de sí mismos en el momento en que el sentido se detuvo y las palabras parecieron abrazar, aunque fuera efímeramente, la realidad.

La identidad cósmica, expresada en estos versos, merece y requiere un análisis más profundo. Poéticamente, la línea que separa la vida de la muerte resulta ser una mera convención. Si la vida es un continuo sucederse de muertes y de pérdidas, sujetas a la memoria caprichosa del yo poético, la muerte resulta ser también una sucesión fatal de olvidos. Los muertos que perduran, los versos –recordemos que leemos a la luz de una concepción culturalista del arte por la que los versos memorables perduran de un modo indefinido en el recuerdo- seguirán hasta el fin de los tiempos *haciendo morir* al poeta, una y otra vez, junto con los que se vayan llevando consigo sus palabras. Si en los momentos en que Carnero poetiza el fin, utiliza la imagen conceptista de la muerte sucesiva como esencia del acabamiento, en la poetización de la plenitud, en cambio, las imágenes –siempre en clave elegíaca- subrayan ese mismo goteo de la existencia y su paradójica caducidad.

A este propósito, leamos un fragmento estremecedor, procedente del capítulo “Jardín de Villa Aldobrandini”⁹⁰⁹ de *Cuatro noches romanas*, en el que el yo poético interpela a la

⁹⁰⁹ El poeta se remite a los runosos jardines abandonados de la Villa Aldobrandini que se ubica en la Via Mazzarino 11. Se constituye como una terraza en una de las zonas más concurridas de Roma, entre la Via

Muerte con la pregunta: *qué fue de [ese] jardín*. Bustos desfigurados, mármoles arrancados, fuentes rotas, árboles cortados... los jardines de la villa Aldobrandini se encuentran en absoluto abandono, y la poetización de este escenario decadente tiene sentido en la medida en que la ruina -de un tiempo majestuoso y lejano- se encuentra ahora tallada por las inclemencias del tiempo y del círculo de la vida en la ciudad *eterna* de Roma. El imperio de la razón sentenciado por la naturaleza: tal es la lectura simbólica de esos versos; explosión barroca entre los muros del pensamiento clásico y, al mismo tiempo, expresión del dramatismo romántico que escapa del corsé neoclásico. Y el resultado de esa imagen crepuscular, teñida de nostalgia, tiene un alcance aún mayor: representa el carácter inapresable de la particularidad, pero que no niega la necesidad de la palabra o de la existencia de un cauce –clásico, por excelencia. El sentido de que ese diálogo se localice en esos jardines habitados por la ruina es seguir alentando la razón – esto es, Roma-. Cuando el yo poético se interroga acerca de la pérdida de la belleza y de su fugacidad -¿*Por qué hace daño la belleza, y duele / en vez de consolar?*-, la Muerte le advierte que la caducidad es inherente a la belleza – [...] *podéis / amarla, poseerla, destruirla, / pero no ser en ella, ni salvarla / de la degradación y la ruina, / ni salvaros en ella*-. El poeta, entonces, reconoce:

-Es cierto que el crepúsculo
en la oquedad del aire sólo dura
unos pocos minutos de azul tibio,
de rojo ceniciento y mil colores
que ni siquiera existen porque no tienen nombre.
La música se aleja como un cendal bordado
que empapara y sumiera un río lento,
y se pierde en su sombra y su profundidad.
La hora empieza siendo un leve rizo
en el verde esmeralda, gana altura
arqueada y azul y se deshace
en blanco y ocre de fugaz espuma.

Nazionale y la Via Panisperna. De inusual efecto dramático en la actualidad, ocupa un espacio más o menos circular y fue construido para la familia Vitelli. Posteriormente, en el XVII, intervino el escultor y arquitecto Giacomo della Porta. El resultado es un jardín cerrado y alto en el que las zonas verdes y las fuentes se ven interrumpidas por estatuas agonizantes que celebran sin embargo el clasicismo romano. Impresiona especialmente el busto que se inclina, en el fondo de la terraza, sobre la Via Nazionale.

El verde de las hojas deriva al amarillo
y luego al rojo; se desprenden pardas
para mejor fundirse con la tierra.
El ave pasa rauda y nunca vuelve.
Y de tanto fugaz amanecer
de instantes y de seres condenados
uno despunta con mayor dolor:
la tierna juventud de los cuerpos gloriosos
elásticos y duros, armónicos y nobles
en ligereza y redondez (*Noches*, 30-31)

Estos versos devienen una reflexión transcendental acerca de la plenitud. El poeta evoca, con bellísimas imágenes, el crepúsculo, la música, la ola, el verde de las hojas, el vuelo del ave y la tierna juventud del hombre; y, ansioso de esa conciencia de ser –la identidad–, sinónima de la posesión de las palabras, se metaforiza en *la mirada y la pasión del linco*, mientras el poeta le ruega a su guía de ultratumba que le indique un camino hacia la esquivada expresión absoluta de la belleza. En el texto, Carnero habla también de las muertes sucesivas y cotidianas, de la desintegración, pero poniendo énfasis en su cara brillante. La sucesión de vida y muerte se dibuja como un continuo renacer, pero también como un continuo desfallecer. Y, para expresar el encadenamiento cósmico de la identidad –siempre de raíz fenomenológica– alternará dos imágenes: la luz y la sombra. El *crepúsculo* será un instante *azul tibio* y se irá convirtiendo en *rojo ceniciento*; la *música*, un *cedal bordado* –nos parece ver la nave que parte hacia la isla en “El embarco para Cytarea”–, se sume en la *sombra* y la *profundidad* de un *río lento*; la *ola* que es *verde esmeralda* se *arquea azul* unos instantes después, y se pierde *en ocre de fugaz espuma*; el *verde de las hojas* acaba fundiéndose *con la tierra* y *el ave pasa rauda y nunca vuelve*. Me parece de una belleza estremecedora para cualquier lector cómo se encadenan en este texto los fenómenos de la naturaleza, habiendo sido la expresión de plenitud un solo instante. Al final del poema, *de tanto fugaz amanecer / de instantes y de seres condenados / uno despunta con mayor dolor*: el hombre bello cuyo mayor don es la juventud. Sin remedio, el dolor es inherente a la belleza.

Hemos analizado cómo Guillermo Carnero sitúa poéticamente la conciencia de ser o de la identidad balanceándose entre la luz cenital y la penumbra. En un fragmento procedente de *Fuente de Médicis*, aparece otra de las imágenes con que finalmente culminará –en el fracaso–, la búsqueda emprendida por el yo poético. El resultado de la indagación emprendida por el poeta a lo largo de sus poemarios –la constatación de que sólo la ataraxia permite alcanzar la plenitud– empieza a anunciarse ya en *Fuente de Médicis*, en sus diálogos con la hermosa ninfa Galatea:

-No es nostalgia serena, esa que puede
alzarnos de la tierra como a niños,
pues en esos lugares
han caído nevadas de ceniza
de las que ignora que la primavera
funde el hielo y renueva los colores.
No me atrevo a cruzar el manto gris
bajo el que yacen las huellas
huidizas, sepultadas
como el amor tras que corrían (*Fuente*, 15-16)

En su último poemario, *Cuatro noches romanas*, aparece delimitada otra tensión que progresivamente se resuelve en la expresión de una impasibilidad idílica concebida como escape. Entre lo colmado y lo vacío, entre lo sensorial y lo aséptico, entre el sentimiento y la razón, entre la luz y la oscuridad, aparece otro dualismo que esquivo ese balanceo inútil: el viaje del sujeto al objeto como nuevo paradigma. El ideal con que se finiquita el problema del hombre –o el del poeta– es al fin la conversión de la propia voz en objeto poético, desvistiéndolo de pensamientos, razones, memorias, placeres y olvidos. La expresión de la plenitud acaba siendo –el arte de la palabra, al fin y al cabo– el de la inhumanidad. La ataraxia se convierte en antídoto frente al dolor que representa el largo camino recorrido por el poeta –su dibujo de la muerte– hacia la belleza. Ese *manto gris* que el yo poético de *no [se] atrev[e] a cruzar* y que sepulta la *huellas* de los que corren tras su

amor nos remite de inmediato a Pompeya y a su leyenda⁹¹⁰. Y es que ese *manto* puede muy bien constituirse como la lava demoledora y capaz de arrasar sin vacilación los vaivenes del yo. Así, el ideal de su contemplación inmune es tal que llega a anular la misma noción del sujeto que la concibe⁹¹¹. En “Cementerio acatólico”, la Muerte se manifiesta de forma análoga en su apreciación del absoluto –la belleza, la perfección o la juventud-:

Necesitas belleza más sutil,
cauce delgado que se quiete lento,
o más aún, con la acuidad del lince,
la retracción del agua,
la perfección estéril de la arena (*Noches*, 43)

En mi opinión, estos versos guardan una estrecha relación con “Discurso de la servidumbre voluntaria”: *la abstracción erradica todo sentido trágico* (*Dibujo*, 296). El dolor –la tragedia- solo puede aliviarse desterrando primero la subjetividad, tanto si tiene que ver con la luz –la razón, el orden o la plenitud-, como con la oscuridad –la pasión o la memoria de lo perdido-. Pisamos al fin el escenario ideal de la ataraxia griega. En los últimos versos, la insensibilidad se representa de manera compleja a través de tres motivos poéticos poderosos: la sutileza del lince -su *inocuidad*-, la renuncia al palpito de la vida -*la*

⁹¹⁰ Estos versos me recuerdan estos otros de Alejandro Duque Amusco quien, en clave diferente por supuesto, poetiza Pompeya. Sin embargo, en el poema, existe una alusión clara a los *novísimos*: “Nunca bogué por los canales de Venecia / entre la loca algarabía de una ciudad perlada por la muerte. / Vine hasta ti, altar del tiempo, cicatriz solar, / para escuchar el plácido hormiguo / de la vida ascendiendo entre yedras, viñedos y lagartos, / por grietas que forman un rostro / en su dibujo: Villa de los Misterios, susurro recamado de / secretos, címbalos, / velos, imperceptible danza... / ¿Oís los pasos? / Por la ladera del áspero gigante aún descende / el ladrido furioso (*ave canem*) de los días que ardieron / bajo la roja pérgola del cielo. / Oh teas del antiguo verano, rompiente entraña. / gime la piedra, habla en voz baja, / el silencio en Pompeya es el deshilachado estruendo de los siglos, / y los amantes que tregua pedían a los miembros exhaustos / escuchan y comprenden al pie de los cipreses la apurada verdad: / un fuego, sólo un fuego sepulta; lo llamamos olvido. // Blanca ciudad solar de la memoria, / vine hasta ti mientras otros huían en la noche gangrenada / de góndolas y rasos, de jardines / simétricos, buscando vida en esta eternidad, / amor en estos cuerpos arrasados, / la lengua de la luz en el lodo indeleble. // Todo está en ti, y vibra tu existencia. // ¿No oís los pasos fértiles del tiempo?” (Alejandro Duque Amusco, *Lírica solar*. Omicron, Barcelona, 2008. Pág. 31-32.)

⁹¹¹ Ya en el poema “Composición viendo el lugar”, de *Verano inglés*, se anunciaba ese ideal como artífice del placer artístico: “Quien poseyera el don de la aridez, / la gracia de existir en el entendimiento / incoloro, de pasar a la otra orilla / con la piedad y la quietud de un ciego” (*Verano*, 67).

retracción del agua-, y las perfectas e inmunes formas inertes de la piel de la tierra -la esterilidad *de la arena-*.

En la tercera noche romana, también en “Cementerio acatólico”, la Muerte induce al poeta, curtido por toda una vida de búsqueda por incontables e infructuosos senderos poéticos, hacia una comprensión sabia y aséptica de la belleza. Junto a la invitación última a la visita de la tumba de Nicolas Poussin y a la alusión a la *lección de Arcadia* que recrean sus cuadros (que comentaremos con profundidad), la Muerte insta al poeta a convertir al lince en su alter ego con tal de hacerse con la *belleza más sutil* que equivale a *la retracción del agua* o a la *perfección estéril de la arena* (*Noches*, 43). Como veremos a continuación, el lince nos remite doblemente a dos representaciones pictóricas. Reparemos en que al final de la segunda noche romana, el poeta se había referido al fresco pintado (supuestamente) por Rafael en la Villa Farnesio:

-Si quieres la mirada y la pasión del lince,
te las dará el edén acuchillado
que pintó Rafael en la Villa Farnesio (*Noches*, 33)

La lección de Arcadia en la reflexión de Carnero se resume en que todo *edén* aparece *acuchillado* por la amenaza de la muerte. Sin embargo, ocurre lo siguiente: en mi opinión, Carnero estaría remitiéndose en estos versos a dos representaciones distintas fundidas en una imagen única. En la Villa Farnesio se encuentra “El triunfo de Baco y Ariadna” pintado por Carracci y en dicha representación son dos lince los que tiran del carro del dios. En cambio,





en la Villa Farnesina es donde encontramos el fresco de Rafael, “El triunfo de Galatea”, en el que la nereida huye del Polifemo sobre una concha tirada por dos delfines. Y es en este contexto de alusiones, que es inevitable pensar en la máxima latina “Et in Arcadia Ego”, que subraya la lección irrevocable: la semilla de la destrucción palpita en el seno de la plenitud. *Si has de ver más allá cierra los ojos*, sugiere la Muerte tras el infructuoso recorrido por los más bellos lugares de la ciudad con los que no se ha conformado el poeta. He aquí la paradoja anunciada: el sujeto ha de renunciar a su condición de sujeto con tal de alcanzar la belleza, y el poeta habrá de convertirse en poema.

El poeta y su guía la Muerte han visitado la via Giulia -*calle que diseñó Bramante* (*Noches*, 32)-, la iglesia de Santa María de la Oración y de la Muerte, la Basílica de San Pietro in Montorio *junto al Acqua Paola* (*Noches*, 33), la Villa Farnesio, Sant’Ivo y San Carlino, el sepulcro de Alejandro Séptimo, la plaza Minerva, el Palatino, Santa Inés en la plaza Navona, el pórtico de Cánova, la Santa Cecilia de Maderno y la tumba de San Ignacio. Ninguna de estas expresiones de belleza ha satisfecho al poeta y, ante su insistencia, la Muerte anuncia una última visita, recreada en “Cementerio acatólico”: la basílica de San Lorenzo in Lucina.

La basílica de San Lorenzo se encuentra tras una verja de hierro en la plaza homónima, junto a la Vía del Corso. Llama la atención, al llegar a la plaza, la sencillez de su fachada y el color ocre que la recubre. Casi pasa desapercibida al paseante distraído que solo transita por las calles refulgentes de la ciudad. Es un lugar silencioso. La basílica, como toda la ciudad de Roma, diríase un palimpsesto de voces: el edificio es de la época paleocristiana (siglo IV) y medieval (siglo XII); las columnas del atrio están construidas con granito procedente de un antiguo monumento pagano de la época romana y cuenta con un campanario de la época del papa Pascual II (1099-1118); en la capilla se encuentra un altar en el que se halla una copia de la Anunciación que Guido Reni (1575-1642) había pintado para una capilla del Palacio del Quirinal; en la linterna de la bóveda encontramos estucos que representan una gloria de ángeles de Antonio Raggi, un discípulo de Bernini, y en una capilla al fondo del ábside se aprecia una pintura estremecedora de Reni de la Crucifixión de Jesús. Llaman poderosamente la atención tanto la luminosidad casi sobrenatural del mármol blanco que recubre el suelo, como la poca afluencia de turistas. A

mano derecha, en la nave central, encontramos la lápida del pintor francés Nicolas Poussin. Sobre su tumba leemos la inscripción "et in arcadia ego". En el poemario, Carnero se referirá de modo implícito a Poussin como hemos ya señalado *-un amante de la serenidad de las arena-s*, que pintó magistralmente el Edén y su estigma de la caducidad-, para reivindicar la ataraxia como remedio al sufrimiento.

Regresemos al poema, al momento en que la Muerte invita al poeta a visitar ese lugar en el que parece que vayamos a encontrar por fin la respuesta a todas las preguntas:

-[...] Vamos a San Lorenzo

In Lucina, a la tumba de un amante
de la serenidad de las arenas,
que vivió en una Arcadia de diosas y pastores,
de cupidillos y muchachas griegas
danzando de la mano de la muerte
ungidos por la luz de mediodía.

-Pero tú sabes que esa simple lápida,
en su serenidad de luz a medio día,
fue designio de un hombre atormentado
por la muerte nocturna.

-Sólo él

pudo reconocer a un semejante
enmascarado de ataraxia griega.

-Concédeme esa máscara.

-Sólo si la consigues

en soledad, como el pintor de Arcadia,
llegará a ser tu verdadero rostro.

-Enséñame.

-Hazte digno

del don de la aridez. Olvídate
y no mires atrás.

-Nunca podría;

tan sólo la memoria me concede
evidencia de ser (*Noches*, 43-44)

El fragmento culmina el recorrido quimérico por la ciudad de Roma de poeta y Muerte. Un camino infructuoso que finaliza con una renuncia: el yo poético no puede olvidar y *no mir[ar] atrás* puesto que reconoce que en la memoria reside la conciencia. Así pues, la lección de Arcadia es la aceptación de la caducidad: en toda expresión de la belleza anida el germen del dolor y de la muerte. Ante *la tumba de un amante de la serenidad de las arenas que vivió de la mano de la muerte* es el lugar en el que la Muerte y el yo poético discurren finalmente acerca del único antídoto existente contra el sufrimiento y la melancolía que producen de los recuerdos. No en vano, Guillermo Carnero acude a Poussin: aun siendo un pintor clásico, en su obra palpita siempre el germen de la caducidad, de la oscuridad o de la muerte –por esa razón inscribía en algunas de sus obras la máxima latina *et in Arcadia ego*-. Es inevitable asociar este hecho con el estudio de Guillermo Carnero sobre las paradojas de la razón: *La cara oscura del Siglo de las Luces*, ya mencionado en este trabajo. De igual manera que Poussin dotó a sus pinturas –siempre de tema clásico- de ese halo de inquietud, tan propio de la explosión barroca de la época, la imaginación arquitectónica de Borromini se extendía entonces por la ciudad de Roma, y el ilusionismo de Andrea Pozzo culminaba la gran bóveda de la basílica de San Ignacio. Sin embargo, Poussin siempre fue clasicista, e inspiraría más tarde a pintores neoclásicos, como es el caso de Jacques-Louis David.

Volviendo al texto, es altamente significativo que Carnero señale que la tumba del pintor francés *fue designio de un hombre atormentado / por la muerte nocturna*, en alusión a Chateaubriand, el primer romántico francés cuya obra *Memorias de ultratumba* inspiraría a la joven generación de románticos franceses. En la lápida del pintor aparece grabado su nombre y su designio. La *muerte nocturna* no puede, por tanto, desligarse de la sensibilidad romántica, como tampoco puede separarse del *tormento*. Sin embargo, la cuestión que más nos interesa –y que presumimos interesó a Guillermo Carnero- es la de que un romántico como Chateaubriand fuese quien mandase esculpir semejante homenaje al pintor clásico en su tumba. Es en este fragmento, donde culmina la búsqueda fracasada del poeta y se funden la realidad histórica –la tumba, el mármol, las inscripciones y los hombres a los que éstas aluden- y la realidad poemática, tal y como le corresponde al ideal textual culturalista. El diálogo entre la Muerte y el poeta tiene la misma relevancia que ese

diálogo implícito que sugieren las imágenes que contemplan en su visita: el diálogo entre Chateaubriand y Poussin, entre la fatalidad romántica y la celebración luminosa de la plenitud.

En páginas precedentes, en referencia a “Jardín de Villa Aldobrandini”, aludimos a la conciliación entre el esplendor y las tinieblas, el orden y el caos o la razón ordenadora y el más desgarrado sufrimiento. Ahora, hemos llegado final de esa búsqueda: en la belleza palpita la semilla de la destrucción; y en toda expresión de sufrimiento, el recuerdo de un orden de cosas desaparecido. Por esa razón Chateaubriand y Poussin se dan la mano: *esa simple lápida, / en su serenidad de luz a medio día –Poussin- fue designio de un hombre atormentado / por la muerte nocturna –Chateaubriand-*. Sin embargo, es la Muerte la que les atribuye a ambos el don de la ataraxia griega en forma de máscara: *Sólo él* [Chateaubriand]

pudo reconocer a un semejante
enmascarado de ataraxia griega (*Dibujo*, 43)

La misma ataraxia alcanzada desde sensibilidades artísticas tan convencionalmente opuestas -que Guillermo Carnero ha tratado siempre de conciliar- no fue más que una *máscara*. El hombre no puede dejar de ser hombre y sus palabras o sus lienzos son únicamente una forma, un artefacto o un fingimiento fugaz de serenidad. Así, esa *máscara* sólo puede convertirse en el *verdadero rostro* del poeta si éste renuncia a la memoria. Pero la lección que aprende el poeta, entonces, es que la condición humana, la vida, reside en esa conciencia de ser, ligada a los recuerdos, y que el poeta está condenado a sufrir si quiere saberse parte de ese mundo.

En los últimos versos de la tercera noche romana, la identidad concilia el cénit y la penumbra, la luz y la oscuridad, mediante el abrazo de Poussin y Chateaubriand, un encuentro que concede la máscara del arte: un instante transparente plasmado en una forma poética, que le permite al hombre olvidar momentáneamente todas y cada una de sus pulsiones, tanto si son hijas de la luz, como si lo son de la oscuridad. Sin embargo, no puede ser otra cosa que un instante en el vaivén estéril de la incertidumbre. En ese

momento, el yo poético acierta al fin a entender *por qué* [la Muerte] se esconde *entre un cortejo de muchachas griegas*. La Muerte le recuerda que, aunque no haya reparado en ella –dadas sus infinitas e incontables apariencias-, ha estado siempre allí –entre esas muchachas que distraen la mirada de la verdad en la apariencia- y le dice al poeta:

En tu mirada
me desvanezco, soy, me transfiguro.
Hoy puedo concederte en luz de Luna
o en Sol de mediodía
el privilegio de la indiferencia.
Vuelvo a la sombra; mira
que junto a un gran poeta de veinticinco años
yace un pintor mediocre que cumplió ochenta y cuatro,
y un niño de seis meses.
Nada importa
haber o no nacido. (*Noches*, 47)

Después de las cuatro noches romanas compartidas, la Muerte le otorga al poeta *el privilegio de la indiferencia* –la iluminación tras haber comprendido qué significa su cortejo de muchachas-, tan lejana de la *luz* de la *Luna*, como del *Sol de mediodía*, los extremos entre los que se debate la conciencia de ser: ambos paisajes –las ilusiones de la razón y las ilusiones del sentimiento- constituyen la prueba irrefutable de que la esencia del hombre es la de su extravío entre los limbos. El único ideal en pie es el de la indiferencia –la negación del yo, recordemos-, cuyo camino de dirección única es el rigor de la forma y su insensibilidad: lo dicta un objeto inerte, como la arena sin aristas del desierto, ya sea en la noche oscura, ya en el día meridiano. Teniendo en cuenta hacia dónde nos va conduciendo este estudio, hay que poner énfasis en que *Sol* y *Luna* –que aparecen en el texto deliberadamente en mayúsculas- son símbolos indiscutibles e inmemoriales de la seguridad y del extravío, de lo objetivo y de lo circunstancial, de lo universal y de lo relativo o del círculo de la razón y de la elipse del sentimiento.

Los seis últimos versos del poema expresan la final comprensión del poeta de que la muerte es un *ángel de salud*, si se emplea *la memoria en favor* [del] *olvido* y que es, en ese mismo cementerio, donde yacen enterrados juntos John Keats –*un gran poeta de veinticinco años*–, Joseph Severn (su amigo inglés –*un pintor mediocre que cumplió ochentaycuatro*–) y un bebé, mezclados con la muchedumbre innominada que desde el otro lado de la muerte acentúa la paradoja de la identidad del ser, el éxito y el fracaso de un designio ancestral.

En el más allá, los muertos olvidados susurran del mismo modo en que lo hacen los que el hombre sí recuerda –o inventa-. La última lección es que no existen fronteras, ni entre la vida y la muerte, ni entre lo nacido y lo no nacido, ni entre la memoria y el olvido, ni entre la fantasía y el recuerdo, ni entre el yo y la otredad, ni entre el cénit y la penumbra.





Disquisiciones sobre la derrota

-Soñar con lo perdido y con lo muerto
es un acto de amor que nos reúne
a la más alta perfección posible⁹¹²

En los sueños, los ojos son azules:
si son de otro color, no estás soñando⁹¹³

Una gota de agua poderosa basta para
crear un mundo y para disolver la noche⁹¹⁴

En una de las salas de la Galleria Borghese⁹¹⁵ podemos detenemos a contemplar uno de los más bellos grupos escultóricos jamás logrados. Un rapto ancestral escenificado con la más brutal delicadeza nos invita a identificar la piedra con la piel: los dedos de Plutón se hunden en el muslo izquierdo de la diosa Proserpina y con la otra mano éste la agarra sensualmente de la cintura mientras ella se le escurre entre los brazos, agitada y condolidada por el viento. Prodigiosamente, la vida nace de este mármol y se enreda en los

⁹¹² Carnero, *Fuente*. Op. cit., p. 32.

⁹¹³ Carnero, *Espejo*. Op. cit., p. 45. La vinculación del azul con el ideal es recurrente en Carnero. En el poemario *Fuente de Médicis*, encontramos otra significativa alusión al azul vinculado con la abstracción y la pureza, tan guillenianas: el yo poético dice que *su voz, su tacto, / su belleza, [le] abrazaron / a la región azul de lo perfecto*. (*Fuente*, 18). Las alusiones a lo azul son muy frecuentes en toda la obra poética de Carnero. Un ejemplo entre muchos posibles: “Por el cristal trasero, en el último coche / los veía danzar [...] / mientras debajo, en verde y gris crecía / la marea, pautando el río azul. / Su realidad huía conciliada / en la fugacidad del movimiento / de un puñado de líneas con su brillo.” (*Espejo*, 15).

⁹¹⁴ Bachelard, *El agua y los sueños*. Op. cit., p. 21.

⁹¹⁵ La Galleria Borghese se encuentra en la ciudad de Roma y constituye una de las pinacotecas más importantes con que cuenta la ciudad. Está situada dentro de los jardines de la Villa Borghese y alberga una colección de pintura, escultura y antigüedades que forman parte de una colección iniciada por el cardenal Scipione Borghese (1576-1663). Éste fue el primer mecenas de Bernini y un gran coleccionista de Caravaggio, ambos ampliamente representados en el museo.

pensamientos del espectador, que andará hipnotizado para siempre. Y es que la desnudez de Proserpina huye como lo hace la poesía y ese Plutón enamorado está condenado a ser el señor del inframundo. *El rapto de Proserpina*, que preside la sala, nos sirve para remitirnos a ese hecho fundamental: el rapto y la persistencia de Ceres, su madre, da sentido al círculo de las estaciones y ese movimiento se hace extensivo al movimiento cósmico. El quehacer poético debe por lo tanto asimilarse a ese instante de mármol en el que el poeta cree poder arrebatarse la belleza al universo. Sin embargo, esa momentánea identidad lograda entre palabra y mundo se esfuma repentinamente, como lo ha hecho una y otra vez ante la voz engreída de los poetas: las palabras y las cosas se disgregan y se pierden nuevamente hacia el infinito. Y así, tras ese instante, el sentido queda a la deriva atrapado en un círculo y las voces del poeta se rompen en miríadas junto con las de todos y cada uno de los lectores habidos y por haber.

En los últimos poemarios, el yo poético de Guillermo Carnero, que siempre ha sido múltiple, nos permite atisbar las tramoyas del escenario poético (las de nuestro gran teatro del mundo): sus voces, sus diálogos, como los diversos puntos de vista con que el visitante de la Borghese contempla a nuestros dioses de mármol, quedan al descubierto para mostrar la derrota más desoladora. Si en *Dibujo de la muerte* el yo poético se ocultaba tras el correlato objetivo para poner en evidencia que el arte no dice sino que es, en los últimos poemarios la consciencia escindida y la interrogación metapoética quedan absolutamente al descubierto: el lector ausculta lo que ocurre tras el negro telón que nos separa de ese yo que se disfraza de palabras. En *Verano inglés* existe un diálogo implícito con la amada, en *Espejo de gran niebla* el poeta interroga a su propio ser y a su memoria, en *Fuente de Médicis* el yo poético conversa con la bella Galatea y en *Cuatro noches romanas* el último yo discurre con la muerte. Desde la conciencia del deseo, desde la de la memoria, desde la de la belleza y desde la de la muerte es desde donde debemos contemplar la obra de Guillermo Carnero. De este modo, debemos leerla como esa huida inútil de *Proserpina* que dará lugar a ese círculo perfecto e impenetrable del universo. Y ahí, siempre al acecho, el poder ínfimo de la razón: un consuelo perfecto ante el sinsentido.

Veamos, primeramente, unos versos procedentes de *Verano Inglés* que sirven para ilustrar esa derrota puesta de manifiesto a través de la contraposición anunciada entre lo rectilíneo y lo redondo, entre lo que está sujeto al tiempo mortal de los hombres y lo que se rige por la forma circular de la naturaleza o del arte o de todo aquello que carece de sentido. Se trata de los primeros cuartetos del texto “Noche de los vencejos”:

Realidad, puerto de niebla, engaño de los ojos,
circunferencia de aire que desmiente el sentido
como hace huir el bucle de su horizonte,
con su inasible centro de palpable mercurio.

Nos llevas por el filo de una certera espada
que diluye el instante con su herida,
rasguño ausente en rápida memoria,
dóciles al dictamen del acero,

mientras lo que no ha sido inventa sus perfiles,
sombras en un telón de luz futura,
los inscribe milagro de fragante volumen
caído al sumidero del presente.

No sé más realidad que tenerte abrazada.
Que se extinga este instante aun antes de haber sido
-círculo permanente sin sutura-
para que su promesa no termine. (*Verano*, 23-24)

Debemos de enmarcar estos versos en el contexto poético del poemario que, como hemos visto en capítulos anteriores, constituye un intento de huir de las garras del tiempo mediante el sueño hedonista. Sin embargo, en cada uno de los poemas que constituyen el libro encontramos el germen del fracaso y del dolor. Y así es como debemos leer este texto a pesar de que el yo poético manifieste que *no* [sabe] *más realidad que tener* [a su amante] *abrazada*. De entrada, la realidad es *puerto de niebla y engaño de los ojos*, imagen esencial y significativamente barroca y, por qué no, profundamente romántico el deseo de

aprehenderla. El escepticismo del poeta persiste siempre y por ello todo fin humano –en el ámbito del conocimiento o en el de la emotividad-, aparece metaforizado por un recién llegado que no puede más que atracar en un puerto invadido por la *niebla*: la certidumbre escapa siempre y convierte en naufragos a cada uno de los tripulantes de todos los navíos que creen llegar a tierra. Esa *niebla*, que se convertirá en un sugerente símbolo de la incertidumbre, se nos aparece en este puerto como la que invade los muelles de Melville - nos parece oír las viejas palabras *Llamadme Ismael* [...] - en su memorable novela odiseica. El *horizonte*, pues, como la ballena blanca, desaparece y se pierde *con su inasible centro de palpable mercurio*. Fijémonos en que el yo poético se remite a un centro que viene a ser el punto en el que se atan cada una de las cosas de este mundo y que está constituido por ese metal extraordinario que se escurre siempre pero que es *palpable* y de realidad indiscutible. Este tipo de imágenes –tan deudoras del 27, aunque en su clave oscura- serán recurrentes sobre todo a partir de *Espejo de gran niebla*, pero siempre pondrán en juego una serie de contrastes significativos que ya conocemos y que nacen del primer Carnero: la linealidad de lo mortal y la circularidad de lo que es universal, la calidez de los instantes y la frialdad de lo metálico, la caducidad y la eternidad. Así, el hombre vive en el *filo de una certera espada* que nunca yerra –el hombre o es limbo o no es nada, como sea ha dicho- mientras los *perfiles* de lo que todavía no existe se forjan a imagen de lo que ya ha sido: *sombras en un telón de luz futura*. Lo que no es ya tiene también escrito su epitafio, el *dictamen del acero*. Así, el yo poético, abrazado al cuerpo de su amante, sabe muy bien del engaño al que se aferra, y es por eso que implora *que se extinga [ese] instante para que su promesa no termine*. Y ahí, el fin poético: alejar la promesa, el sueño, la llegada a la Isla o el alcance de la Belleza. El *círculo permanente sin sutura*⁹¹⁶ seguirá impasible como en un tiempo mítico dictando lo que fue, lo que es y lo que habrá de ser hasta el infinito.

⁹¹⁶ “Esas imágenes borran el mundo y carecen de pasado. No proceden de ninguna experiencia anterior. Estamos seguros de que son metapsicológicas. Nos dan una lección de soledad. Tenemos que tomarlas para nosotros solos un instante. Si se aceptan en su subitanidad, se advierte que sólo se piensa en eso, que se está entero en el ser de dicha expresión. Si nos sometemos a la fuerza hipnótica de tales expresiones, he aquí que estamos enteros en la redondez del ser, que vivimos en la redondez de la vida como la nuez que se redondea en su cáscara” (Gastón Bachelard, *La poética del espacio*. FCE, México D.F., 2010. Pág. 272-273).

Prestémosle atención a otro texto que procede de *Espejo de gran niebla* antes de detenernos a examinar con detalle la naturaleza de estos diálogos de la derrota a los que responde el título del presente apartado. Ahora, la redondez se contrapone con la que refleja el poema anteriormente citado puesto que mientras la anterior se presentaba como una especie de centro magnético de las manifestaciones perecederas del universo: en el siguiente texto aparece vinculado con las esferas guillenianas de la luz. Sin embargo, al fin y al cabo, son la expresión poética de la misma esfera, la una como imán en la sombra y la otra como halo de luz en los confines cenitales del existir. En páginas precedentes hemos puesto de manifiesto cómo una de las constataciones más significativas del yo poético en su recorrido hasta *Cuatro noches romanas* es la de que existe una esencial complicidad entre la luz y la oscuridad. Leamos, ahora, pues:

Esa es la norma capital del sueño,
lo que confiere elevación de nube
y resplandor solar de paraíso
a la entereza de un jardín redondo
retirado al secreto
de su concavidad, sin que el dardo del tiempo
-serpiente rectilínea que hiere con la ciencia
del veneno sin paz de la memoria-
tenga puerta cerrada en que clavarse.
Pero tú oscureciste el horizonte
donde pudo brillar el más diáfano
silencio precursor de voz primera,
y trajiste al preludeo
de su estación redonda la maldición del tiempo:
un largo corredor de palabras caídas
pudriéndose en la sombra de su otoño.
Así llegué al umbral del paraíso
como Moisés en su último viaje;

y en la desolación de la memoria
y la miseria del entendimiento
se desvanecen un jirón azul,
geometría sin voz, música abstracta. (*Espejo*, 48)

El texto constituye la parte final del capítulo IV, “Disolución del sueño”, en el que el yo poético se cerciora de que la naturaleza de los sueños que atraviesan el poemario –el de la memoria, el del amor y el de la escritura- reside precisamente en su inconsistencia –por ello en este capítulo *los destierra en lo más hondo / sin calor ni alimento, hasta que muer[a]n / y vag[ue]n insepultos [...]* (*Espejo*, 44) - . La amada fue un *oasis de volumen / en la angustia del plano y de la recta* (*Espejo*, 47) pero sin embargo no pudo abdicar de su naturaleza etérea. El sueño habita en las constelaciones circulares de la estratosfera: es lo que confiere *elevación de nube y resplandor solar de paraíso* y nada hay más íntegro y perfecto que ese *jardín redondo* –ya no solo es cerrado⁹¹⁷- retirado *en el secreto de su concavidad*. En cambio, todo lo humano está ceñido a un tiempo que es un *dardo* –certero, imparabile y obstinado- convertido en *serpiente rectilínea que hiere con el veneno sin paz de la memoria*. De nuevo la línea finita y fracasada ante la circularidad del tiempo universal e incomprensible. Y cual los días, las palabras: *un largo corredor de palabras caídas / pudriéndose en la sombra de su otoño*. Al *umbral del paraíso* –quizás a ese instante de mármol- es donde llegó el poeta y es desde donde resolvió la miseria de la *memoria* y del *entendimiento*: la *geometría más abstracta* –y azul⁹¹⁸- de esa realidad universal y redonda, con su música intangible, se desvanecen sin remedio ante sus ojos desconsolados sin siquiera tiempo de sentir su latido entre las manos.

Reflexionemos unos instantes acerca de la categoría de esa voz poética que conversa en estos últimos poemarios con otras voces inefables. Se eruirá como voz procediendo desde lo más interior a lo más exterior: desde lo que se gesta en el seno del yo –deseo, sentimientos y piel- (*Verano inglés*), de lo que queda en el pasado del yo –que *huye al imán de la memoria* y se pierde- (*Espejo de gran niebla*), de aquello de lo que fue partícipe

⁹¹⁷ Ya nos hemos referido anteriormente al tópico del jardín cerrado como sinónimo del *hortus conclusus*.

⁹¹⁸ *En los sueños, los ojos son azules: / si son de otro color, no estás soñando*. Me remito al epígrafe con que se abre el presente apartado que procede del libro *Espejo de gran niebla* (*Espejo*, 45).

el yo y es evocado –la juventud y la belleza- (*Fuente de Médicis*) y de lo que amenaza con significar la inexistencia del yo –la muerte o el fin- (*Cuatro noches romanas*).

En *Verano inglés* se configura el yo poético como un interlocutor que osa desenmascararse para contar de manera fragmentaria la plenitud y el fin de una historia amorosa, una nueva tentativa del poeta de alcanzar la identidad entre palabra y mundo – mediante un significativo cambio del punto de vista-. Sin embargo, como sabemos, el anhelo resulta ser un nuevo espejismo y el poeta se queda a solas con las palabras –el arte, los muertos y el halo de los siglos- como materia prima de sus versos. Pese a esa desengañada renuncia a la confesionalidad –expresada siempre a través del tamiz de la razón poética-, el yo de Carnero nunca volverá a fingir su propia inexistencia.

En los posteriores poemarios, centrados siempre en lo metapoético, su voz se encarna en el poeta, permitiéndonos asistir al ejercicio poético desde los entresijos interiores del escenario. Pero lo relevante ahora es el hecho de que en *Espejo de gran niebla* se construye un nuevo yo poético –aunque en fragmentos- que habla en primera persona. Tras la confección de ese nuevo yo –que no dejará ya de acompañarnos en ningún momento-, se dibujará progresivamente la identidad de su interlocutor: a lo largo de los poemarios más recientes se ira configurando como un ente cada vez más definido, cuyo aliento se irá intensificando –y al fin, se constituirá en el tenebroso compañero de viaje del poeta-. El interlocutor será múltiple, y aparecerá en forma de voces amortiguadas del yo –convertido en un sinnúmero de voces propias, engullidas por las corrientes del tiempo y de la memoria-. Por esa razón, aparecerán caprichosamente imágenes y recuerdos ante el lector tal y como se muestran de manera fugitiva algunos peces o tesoros de la naturaleza –relucientes, brillantes, ágiles en la fuga-. El punto de vista se sitúa ahora en las profundidades de un inmenso océano⁹¹⁹, donde la memoria, rota en miríadas incontables del yo, dialogará con el poeta en el entorno de un mundo sumergido y amortiguado por la inconsistencia del agua. El espejo de gran niebla –que refleja el yo fragmentado y, en el fondo, inhumano- nos brinda la respuesta a todas las preguntas: la incertidumbre.

⁹¹⁹ Dice el yo poético que protagoniza *Espejo de gran niebla*, en cierto momento, dirigiéndose a la Memoria, su interlocutora esquiva: *chapoteas, enturbias, encenagas, / no sabes avistar el pececillo / brillante en la quietud del agua límpida* (*Espejo*, 18).

En el poemario *Fuente de Médicis*, la interlocutora del poeta se encarna en la hermosa Galatea –de piedra- que adopta la voz de la belleza perseguida por el poeta durante toda su vida. El sentido metapoético del encuentro exigía un diálogo de tal delicadeza que el lector se conmueve sin remedio. Señalemos por el momento que el poeta acude al encuentro de la ninfa, revelando el fin y la intención poética. En el discurrir del diálogo asoma el asunto fatal de la voluntad de encarnación de la idea de la belleza, y su consiguiente pérdida, la condición mortal de la belleza en los cuerpos y el valor de los sentidos, como origen del dolor ante la caducidad. Al fin, la máxima aspiración del ser resulta la de *ser escrito* (*Fuente*, 46).

En *Cuatro noches romanas*, el interlocutor que acompaña al yo a lo largo de un siniestro recorrido mefistofélico es la Muerte, convertida en el Virgilio de nuestro yo poético y, por lo tanto, identificado con ese personaje dantesco que *a mitad del camino de la vida, / en una selva oscura [se] encontraba / porque [su] ruta había extraviado*⁹²⁰ y se deja guiar hasta los confines del mundo de ultratumba. En el poemario de Carnero, el universo entero será la ciudad de Roma, tan atemporal como la misma muerte: desde tiempos inmemoriales atesora y exhibe a la vista los siglos sedimentados y grabados en la piedra. Pero mientras que en la *Divina comedia* los personajes asisten a lo que se fue del otro lado, en nuestro poemario éstos reviven lo que en forma de arte pudo quedarse agarrado al tiempo de los vivos.

Examinemos en detalle los diversos diálogos que acabamos de mencionar. El poemario *Verano inglés* inaugura la escritura del yo poético que migra de la piedra a la piel. El interlocutor del poeta es la amada y los poemas viajan desde la celebración del encuentro de los cuerpos y de la belleza del cuerpo femenino, hasta la expresión dolorida del acabamiento de la historia amorosa. En “Campos de Francia”, el último texto de ese viaje nuevamente fracasado, el poeta escribe *nunca / hizo tanto por [él] ningún ser vivo* (*Verano*, 69), en una alusión a las delicias turgentes del mármol, que cuestionan la fuerza evocadora del recuerdo. Los poemas “Leicester Square”, “Lección de música”, “El poema no escrito”, “Inteligencia”, ¿“How many moles?””, “Frowning upon me” o “Sweetie, why do snails come creeping out?” se centran en los momentos álgidos de la historia amorosa:

⁹²⁰ Dante Alighieri, *Divina comedia*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1998. Pág. 77.

el yo poético se dirige al tú femenino que le regala sus curvas y su piel blanca. Sin embargo, a pesar de su deliberado afán de cantar el deseo satisfecho, nada tendría sentido para el poeta si ninguna de estas formas femeninas no las hubiera cantado antes los pintores, los bardos y los poetas. Pese a la fuerza del espejismo, el yo poético no gozaría de las turgencias de la piel si no fuera sinónima de la piedra. En otros textos del poemario, esa mujer se encarna en las incontables formas femeninas pintadas a lo largo de los siglos por maestros como Boucher, Bourguereau, Cabanel, Gerôme, Prud'hon, Guérin o Bronzino. La amada adquiere la forma de una idea pacientemente forjada tras incontables lecturas, conversaciones, paseos, devociones, compañías, visitas o viajes. En cada verso de estos textos puramente hedonistas, respira el Carnero más culturalista a través de un yo poético diáfano y solo. El juego del tacto no es, ni será nunca, como el del raso amarillo que le cautivó de por vida. En el fondo, esta poetización del presente⁹²¹ es impostada. Los poemas más valiosos del diálogo serán, al cabo, los que relatan el fin de la historia de amor, los instantes ligados a la pesadumbre y al regreso de los amigos de níquel y de los paseos solitarios por las galerías de arte. El desencanto aparece pintado con una maestría tal que nos parece una vuelta a los ojos de la infancia y de la juventud: el príncipe Don Juan despierta otra vez de la mano de los encajes de piedra⁹²², Julian Addeley vuelve a conquistar el Polo Sur⁹²³, Seguismundo Pandolfo Malatesta desposa de nuevo a Isotta degli Atti⁹²⁴, Clifford Chatterley deja que las cosas sigan su curso y permite los amores de Constanza con Oliver Mellors⁹²⁵, el Palacio de Queluz se deja inundar por la luz de la mañana⁹²⁶, Jules Laforge vuelve a escribir el verso *Ni vous, ni votre arte, Monsieur*⁹²⁷, Fabricio del Dongo pasea de nuevo su mirada desde la Tour Farnese⁹²⁸ y la *triste nave* que pintó Watteau parte de nuevo hacia la esquiua Cytarea⁹²⁹.

⁹²¹ El camino poético de Guillermo Carnero discurre abdicando lentamente del hedonismo como salvación y recuperando un ideal formalista de la poesía que sobrepasa ahora todos los márgenes anteriores: el objeto poemático lo es con tal intensidad que anula la misma existencia del sujeto poético. Este ideal de la ataraxia griega, que se construye sobre el principio de la impasibilidad, aparece todavía en *Verano inglés* todavía de forma difusa. Se eruirá como imagen de la realización inhumana del absoluto en *Cuatro noches romanas*.

⁹²² Carnero, *Dibujo de la muerte*. Op. cit., pp. 97-100.

⁹²³ Ibid., pp. 191-192.

⁹²⁴ Ibid., p. 159.

⁹²⁵ Ibid., pp. 120-121.

⁹²⁶ Ibid., p. 232.

⁹²⁷ Ibid., pp. 210-212.

⁹²⁸ Ibid., pp. 140-141.

⁹²⁹ Ibid., p. 161.

Examinemos, a esta luz, “Escuchando a Tom Waits”, texto en el que la amada, a la que el yo poético sigue interpelando, va ya convirtiéndose en una forma del recuerdo. El poeta, *levantando un telón de estrellas menos rubias, / polvo de mariposas abolidas* (Verano, 65), quiere encerrar ese amor en el *sótano más hondo detrás de la memoria*. Dirigiéndose a la amada, el yo poético se manifiesta como el más melancólico de los amantes: [se] *sentar[á] de espaldas al ocaso*, tremenda imagen del desencanto:

El que fui va queriéndote con prisa
y te lleva a esconderte al sótano más hondo,
más oscuro detrás de la memoria,
donde aún puedo encontrarte porque dejas
un rastro de piedad como perfume.

Me sentaré de espaldas al ocaso
de los destellos de tu lejanía,
a la orilla del tiempo y de la noche,
para esperar a que se desvanezca (Verano, 66)

Nos interesa también el poema “Me has quitado la paz de los jardines”. La memoria, a la que el yo poético interpela, es la destinataria de la evocación del conjunto de recuerdos que el yo dolorido quiere olvidar. El yo poético quiere relegar sus rememoraciones al más remoto lugar de la memoria, en el *sótano más hondo* y *en la orilla del tiempo*, donde presuntamente se extraviará el recuerdo en el agua cambiante y fugitiva. El jardín del título es el símbolo por excelencia de la pretensión humana de dominar la naturaleza mediante la razón:

Me has quitado el refugio de los mapas,
la fuga de las cifras y los nombres;
hoy la velocidad sólo me trae

un borrón de pavesas incoloras,

las cenizas del lujo y la distancia,
las heces de esa luz que no consigue
amanecer en cielos tan redondos.

Así me has destejido la memoria,
y los sucios jirones y los pétalos
que fueron una vez una guirnalda
se pudren en la senda hacia la noche
en la que llueve sin perdón el tiempo (*Espejo*, 62)

El yo poético dolorido responsabiliza a la amada de su mayor pérdida, la palabra poética –el sentido último, al fin y al cabo, tanto de su vida como de su escritura-: ella hizo que perdiesen su sentido *el refugio de los mapas* y *la fuga de las cifras y los nombres*, que ahora no sabe retener y siente que no hayan de *amanecer* de nuevo *en cielos tan redondos* como antaño. El yo poético no habla tampoco de destellos incandescentes, sino de *pavesas* sin color y de *cenizas de la distancia* que huyen también de un fuego –una pasión, un amor, un deseo- ya apagado definitivamente. Tanto las palabras como las caricias le resultan extrañas y fugitivas a un yo poético profundamente decepcionado. Ella le ha *destejido* la memoria y los instantes brillantes que el poeta consideró *pétalos* –turgentes y bellos, aunque caducos- de la rosa que simboliza la belleza poética a la que aspira la poesía, pero que ahora se revelan como un nuevo engaño. La contraposición entre la luz y la oscuridad se repite fractalmente entre el esplendor y la derrota, la juventud y la vejez, lo cenital y lo penumbroso, la vida y la muerte, el conocimiento y la incertidumbre. No puedo evitar relacionar esa mención al esplendor recordado con los maravillosos versos del poeta romántico inglés Wordsworth, “Oda a la inmortalidad”. Inspirado infinitamente en los lagos del norte de Cumberland y seducido por el romanticismo alemán y la filosofía kantiana, de la mano de su íntimo amigo Samuel Taylor Coleridge⁹³⁰, escribe:

⁹³⁰ Recordemos el epígrafe con que se abre el poemario *Espejo de gran niebla*, el verso de Wordsworth *Far hidden from the reach of words*. Procede del tercer libro de *El preludio* y nos recuerda que el sueño del poeta se encuentra por definición más allá de las palabras: “O Heavens! how awful is the might of souls, / And what they do within themselves while yet / The yoke of earth is new to them, the world / Nothing but a wild

What though the radiance which was once so bright
 Be now for ever taken from my sight,
 Though nothing can bring back the hour
 Of splendour in the grass, of glory in the flower;
 We will grieve not, rather find
 Strength in what remains behind;
 In the primal sympathy
 Which having been must ever be;
 In the soothing thoughts that spring
 Out of human suffering;
 In the faith that looks through death,
 In years that bring the philosophic mind⁹³¹

El *esplendor en la hierba* –que dio título a la inolvidable película de Elia Kazan- es esa belleza cenital condenada a perecer, pero que habrá de ser salvada por el círculo sin fin de la Memoria –la memoria del ser que no se sujeta al tiempo humano-. El *esplendor en la hierba* perdurará como todas las palabras que se expanden y buscan y viajan a la deriva indagando, a través de los siglos, el sentido.

Con el esplendor en la hierba evocado, por qué no asociarlo con un texto de *Variaciones y figuras sobre un tema en La Bruyère* en el que la perfección lograda se cifra en el símbolo de la belleza por excelencia en nuestra tradición literaria: la rosa. En la poesía de Carnero, la aparición de pétalos turgentes o de delicadas flores es recurrente para expresar el dolor que produce la contemplación de lo que, siendo símbolo del absoluto, contiene en su seno el augurio de la caducidad. En “Oscar Wilde en París” aparecen los

field where they were sown. / This is, in truth, heroic argument, / This genuine prowess, which I wished to touch / With hand however weak, but in the main / It lies far hidden from the reach of words” (William Wordsworth, *The prelude. Book 3*. Dvd, Barcelona, 2003. Pág. 122).

⁹³¹ “Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood”, in *Poems in Two Volumes* (1807). Transcribo la traducción de Gonzalo Torné: “Aunque el resplendor que una vez fue tan luminoso / sea ahora retirado para siempre de mi vista, / aunque nada pueda devolver la hora / del esplendor en la hierba, de la gloria en las flores; / no lloraremos, sino que encontraremos / fuerza en lo que queda atrás; / en la comprensión original / que al haber sido una vez debe permanecer para siempre; / en los lentivos pensamientos que se levantan / del sufrimiento humano; / en la fe que mira a través de la muerte, / en los años que traen la mente filosófica.” (William Wordsworth, *La abadía de Tintern*. Edición y versión de Gonzalo Torné. Lumen, Barcelona, 2012. Págs. 124-125)

pétalos caídos y el perfume de las flores, que renacen y mueren en la sombra (Dibujo, 132-133); en “Capricho de Aranjuez” hallamos en perpetua floración las columnas mientras un niño ciego juega con la muerte (Dibujo, 137); en Cuatro noches romanas en el “Campo de’ fiori” nacen y mueren delicadas las flores, patrimonio de la muerte (Noches, 20); en “Muerte en Venecia” rugen las flores cuando se despliegan los dientes de la noche (Dibujo, 113) o en “Bacanales en Rímini para olvidar a Isotta” flotan sin rumbo cadáveres y rosas (Dibujo, 159). Prestémosle atención unos instantes al texto “Mira el breve minuto de la rosa”⁹³²:

Mira el breve minuto de la rosa.
Antes de haberla visto sabías ya su nombre,
y ya los batintines de tu léxico
aturdían tus ojos –luego, al salir al aire, fuiste inmune
a lo que no animara en tu memoria
la falsa herida en que las cuatro letras
omiten esa mancha de color: la rosa tiembla, es tacto.
Si llegaste a advertir lo que no tiene nombre
regresas luego a dárselo, en él ver: un tallo mondo, nada;
cuando otra se repite y nace pura
careces de más vida, tus ojos no padecen agresión de la luz,
sólo una vez son nuevos (Dibujo, 250)

El yo poético interpela al lector para reflexionar acerca de la representatividad del lenguaje y de la ideal correspondencia entre palabra y mundo. El poeta lo empuja a reflexionar acerca de esos *batintines del léxico* que *aturden* sus ojos, es decir, acerca de esa falsa idea *-herida en que las cuatro letras / omiten esa mancha de color-* que hipnotiza los sentidos haciéndoles creer que no ven por vez primera. *La rosa tiembla* pues, y *es tacto*, asevera el poeta. La rosa del poema no tiene nombre, y si ese lector, en el mejor de los casos, ha sido capaz de ver por vez primera una rosa, cuando vuelve su mirada sobre ella la bautiza, porque el hombre vive de la palabra y traiciona todo cuanto sus ojos ven. El

⁹³² Como nos indica Ignacio Javier López, el título del poema procede *del verso 5 del soneto “A una muy hermosa, que lo mereció por [sus] virtudes”* del bachiller Francisco López de Zárate, *Obras varias*. Ed. José Simón Díaz (Madrid, CSIC, 1974), vol. II, Pág. 68.

nombre que otorga ese que fue, durante un instante, señor de un privilegio -ver con inocencia primigenia- se convierte en otro hombre gris cuando da nombre a lo que un solo instante fue puro. El nombre es *nada*, dice entonces el poeta. Y, [c]uando otra [rosa] se repite y nace pura alejada de la vista del lector -cuando sus ojos no padecen agresión a la luz, esa visión que asesina con el concepto- carec[e éste] de más vida puesto que esa rosa no vista no es objeto de la tiranía del lenguaje. De este modo, que *las palabras deban de abrirse a la vida como flores* -tal y como exhorta nuestro verso de Hölderlin- sigue constituyendo la quimera poética y fracasa incansable legando el ideal de la pureza a los confines del tiempo⁹³³.

Recuperemos el hilo del presente capítulo y examinemos algún texto procedente de *Espejo de gran niebla*, libro en el que el interlocutor implícito –algunas veces explícito- es múltiple y está constituido al mismo tiempo por la inexorable voz de lo que se ha perdido en el tiempo –la memoria-, por la encarnación pasajera de la amada –el amor- o por los yoes pretendidamente escritos del poeta. Ya hemos examinado algunos de ellos y hemos visto cómo ese espejo se vuelve incansable sobre sí. A toda pregunta el espejo no ha devuelto más que incertidumbre: la imagen que devuelve es siempre la misma niebla que ante él se arrodilla. No hay pues espejo más fiel ni más sincero.

No podemos sumergirnos en este poemario sin tener en cuenta la importancia del agua como símbolo poético. La imagen especular que devuelve –puede que la pregunta implícita sea la niebla- será tan escurridiza como el agua. Ese diálogo infructuoso con el

⁹³³ Marta Ferrari examina el texto en esta misma línea, partiendo del hecho lógico de que Carnero rompe el horizonte de expectativas del lector y estableciendo una sugerente analogía con Jorge Luis Borges: “Se aboga así por una percepción directa del objeto, sin mediación del lenguaje: Si llegaste a advertir lo que no tiene nombre, pero esto se revela como otra imposibilidad: regresas luego a dárselo. [...] El título nos haría pensar en el tópico barroco del *tempus fugit* y en la imagen de la rosa como emblema de larga tradición literaria; sin embargo, lo que se nos ofrece es un texto que ha de ser descodificado en clave metapoética y leído en la línea inaugurada por Borges en ‘El Golem’, al plantear una pregunta acerca de cómo coincide la preexistencia del lenguaje en la captación de la experiencia”. Marta Ferrari se refiere al mismo ideal poético de la pureza que es la experiencia de la cosa misma y a una concepción del poema como mediación entre sujeto y objeto que persigue su propia disolución. (Marta Ferrari, “Un espejo fragmentado: la práctica metapoética de Guillermo Carnero” en Laura Scarano y otros, *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Beatriz Viterbo Editora, Rosario 1996. Pág. 146. Ignacio Javier López cita una parte significativa de la cita, (*Dibujo*, 251-252))

propio yo ante el espejo –metapoético- será representado en incontables ocasiones por símbolos relacionados con el agua y sus diversas formas líquidas, como reflejo de la psique humana, tan caprichosa como el agua que se extravía en los profundos océanos o en los lagos melancólicos. Las profundidades del recuerdo y su inexplicable vaivén de corrientes y de movimientos secretos –tan arbitrarios como los que traza rigurosamente el cosmos- se hacen metáfora paradigmática –y paradójica- tanto del ser como del no ser, tanto de lo estable como de lo inestable, tanto de lo enorme como de lo mínimo o tanto de lo que es signo de vida –tiempo- como lo que es signo de muerte. Y, tanto la vida como la muerte nacen del océano, símbolo paradigmático de la incertidumbre: se mece siempre a destiempo y puntual, aleatorio y sistemático. Incansablemente, la vida y la muerte se suceden como las olas de ese espejo inconmensurable que es el agua.

Sin embargo, en la muerte se produce un movimiento lento y lánguido, como de sueño o de fantasmagoría, que se aleja hacia las profundidades, olvidando la superficie de las olas, reducidas a *rasgo leve de blancura / en la página negra* (Espejo, 14). Las voces con que el yo poético dialoga en este poemario son remotas, lejanas, tal y como descubre su tremendo comienzo:

La gran luz natural de los sentidos
no tiene fundamento donde anclarse
y así flota sin rumbo ni certeza,
escrita sobre el agua por el soplo del tiempo.
sus olas se suceden en la noche
y en la miseria de su entendimiento,
que no sabe leerles su designio
de ser un leve rasgo de blancura
en la página negra, noche clara
por la luz cegadora del sonido.
Con la caligrafía de su arrullo
el tiempo disemina sobre el agua
ese significado que no puede
ser certeza y nombrarse,
y existe como pájaro que asciende
siendo sólo rasguño de color,

la huida de la imagen de haber sido,
mientras la terquedad de su pregunta
se revuelve en su noche y en la mía (*Espejo*, 13-14)

Es estremecedor cómo el poeta superpone y proyecta la *caligrafía* sobre el océano. Esa *luz natural de los sentidos* –el entendimiento abrazado puntualmente sobre el continuum de cosas que son objeto del conocimiento humano- no tiene *dónde anclarse* en ese mar que se presenta indiscutiblemente de un modo juanramoniano. Ese conocimiento absoluto o el encuentro de la palabra exacta –la quimera perseguida infructuosamente por los siglos de los siglos- requiere que, en un primer momento, al menos, exista un vínculo axiomático entre mundo y discurso –*un ancla* o quizás un acto de fe- que, descubierto, otorgue al hombre una llave con que abrir los juegos del entendimiento: una llave con que sea posible ensamblar los nombres y los mapas que habrán de planear justos y exactos sobre el universo. Hemos reflexionado en estas páginas, en el capítulo acerca del esteticismo novísimo, cuando relativizábamos los presuntos “derribos” del deconstructivismo, acerca del hecho del que el pensamiento nace necesariamente de un acto de fe que se efectúa con la resignación del escéptico que es consciente de su también necesaria provisionalidad. Sin embargo, estos versos poetizan la dimensión agónica de esa búsqueda y ponen énfasis en su razón de ser escéptica y fugitiva. El yo poético augura que nada hay más ingenuo que ese anhelo con que escriben los poetas: en alta mar –un mar abierto, salvaje e incontrolable- no existe ni fondo, ni roca donde asir el barco del hombre que navega a la deriva: *flota sin rumbo ni certeza*, dictan los versos.

Y el asunto metapoético irrumpe en el poemario: escrita *sobre el agua por el soplo del tiempo*, el vaivén que rige los encadenamientos fenomenológicos entre las cosas se escribe de un modo ilegible. La *miseria del entendimiento* se asocia, como no podía ser de otra manera en Carnero, a *la noche*, y ese *leve rasgo de blancura* no es más que la ola que se rompe ilegible en la orilla de las pupilas del hombre cuyas páginas en blanco quieren ser lo que no van a ser nunca. Esa *caligrafía*, cuyo significado se disemina –se esparce o se pierde- sobre el agua, puesto que nunca puede, ni podrá, reconocerse en la superficie de las

cosas, es a pesar de todo un *arrullo* de consuelo. Irrumpe también, entonces, la apreciación culturalista de la palabra poética: el tiempo en el que se proyecta el significado se hundirá entre los remolinos y reveses del agua y permanecerá perdido en el océano. Fijémonos en la presencia de dos oxímorones aparejados por la lógica interna del lenguaje metafórico: la *página negra* se corresponde inversamente con *la noche clara*. Con ellos, el poeta está subrayando la equiparación del mundo y de la escritura, tanto en la luz como en la oscuridad.

Antes de ahondar en la naturaleza de los diálogos -implícitos y explícitos- que estructuran *Espejo de gran niebla*, recurramos al pensamiento del filósofo Gaston Bachelard⁹³⁴. Más adelante, nos referiremos a su teorización sobre la sombra que proyecta el conocimiento científico y que da lugar y sentido a la literatura, para afianzar algunas de las conclusiones centrales de este estudio. Previamente, antes de concretar cómo se vinculan los versos de Carnero con la profundidad de las aguas que aquí son protagonistas, leamos las siguientes conmovedoras palabras de Bachelard:

Verá que la movilidad heracliteana es una filosofía *concreta*, una filosofía *total*. No nos bañamos dos veces en el mismo río, porque ya en su profundidad, el ser humano tiene el destino del agua que corre. El agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre fuego y tierra. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba. La muerte cotidiana es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal. A través de innumerables ejemplos veremos que para la imaginación materializante la muerte del agua es más soñadora que la muerte de la tierra: la pena del agua es infinita.⁹³⁵

⁹³⁴ Bachelard asimilará la fenomenología de la ciencia a una fenomenología de la imaginación. Basándose en las filosofías presocráticas, establecerá como elementos primigenios de la imaginación el fuego, la tierra, el aire y el agua. En el apartado “Imágenes de la incertidumbre. Fragmentación y escepticismo”, decíamos que Elide Pittarello identifica en la obra de Carnero un culturalismo que “privilegia la fenomenología del sentir (la *aisthesis*) para mostrar hasta qué punto es escabroso el acto de pensar y frustrado el afán de saber” y, a raíz de sus reflexiones en el ensayo “Aproximaciones a la poesía de Guillermo Carnero” (Elide Pittarello, Ob. cit., p. 246), establecíamos que ha de existir una fenomenología de la estética que no puede superponerse puntualmente a la fenomenología que explica -o que pretende explicar- los movimientos en el universo.

⁹³⁵ Bachelard, *El agua y los sueños*. Op. cit., p. 15.

El lector que se acerque al libro *El agua y los sueños*, afirma Bachelard, comprenderá que el poder heracliteano del agua es hermano de la muerte cotidiana del agua. Por eso el agua deviene unos de los símbolos más paradójicos que existen, en mi opinión: puede significar el discurrir imparabable de la vida, al mismo tiempo que la lúgubre finitud que encuentran *los ahogados insepultos en el agua*. De forma coherente con lo expuesto en este ensayo, Bachelard nos conducirá en el aprecio de las imágenes más dispares de ese elemento esencial tanto de la vida como de la muerte. Nos hablará de las aguas claras y primaverales que vincula con el *complejo del cisne*⁹³⁶, de *las aguas compuestas, del agua maternal y del agua femenina, de la moral del agua, de la supremacía del agua dulce del agua violenta y de la palabra del agua*. Sin embargo, lo que más nos interesa de este estudio es la parte que atiende a *las aguas profundas, a las aguas durmientes o a las aguas muertas, “el agua pesada” según la ensoñación de Edgar Poe*. En una sincronía afortunada, el mundo de los ahogados que presenta Carnero en su poemario *Espejo de gran niebla*, se corresponde plenamente con el imaginario que tan exhaustivamente analiza el pensador francés.

La imagen del agua como una *pena infinita* puede perfectamente relacionarse entonces con las imágenes características de *Espejo de gran niebla*. El *complejo de Ofelia* que señala Bachelard en su estudio podría hacerse corresponder con la profundidad –tan expresada en *Espejo de gran niebla*– y, al mismo tiempo, el *complejo de Caronte*, con la infinitud de ese viaje hacia un horizonte efímero de plenitud o de muerte que no es más que el *sueño de la razón* o cualquiera de las arcadias dibujadas a lo largo de la historia. Si bien este último estaría más presente en el poemario *Dibujo de la muerte* –sólo hay que pensar en “El embarco hacia Cytorea” o en la sugerente imagen de una góndola que resbala complaciéndose sobre el agua olvidando o soñando su destino para hacerse una idea de

⁹³⁶ Remitiéndose en todo momento al mito de Narciso, para Bachelard el complejo del cisne está ligado a la búsqueda de la pureza referencial a través de valores sensibles y sensuales: “El agua sirve para naturalizar nuestra imagen, para concederle algo de inocencia y naturalidad al orgullo de nuestra íntima contemplación. [...] El espejo de la fuente ofrece, pues la oportunidad de una imaginación abierta. El reflejo un poco vago, un poco pálido, sugiere una idealización. Ante el agua que refleja su imagen, Narciso siente que su belleza continúa, que no está acabada, que hay que culminarla. Los espejos de cristal, en la viva luz de la habitación, dan una imagen demasiado estable”. (Bachelard, *El agua y los sueños*. Op. cit., p. 40).

ello-, el primero de los *complejos* descritos por Bachelard se correspondería con los textos de este libro –aunque, sea como sea, ambos resultan ser complementarios-. Bachelard se remite en su estudio al agua elemental de la metapoética de Edgar Poe para ilustrar esa profundidad en la que se disuelven los contornos y todo se pierde en un *dulce movimiento* de imágenes *que hace levar anclas a la ensoñación aferrada a los objetos* y que, dice,

Simboliza mediante un lento heraclitiesímo, dulce y silencioso como el aceite. Entonces el agua experimenta algo así como una pérdida de velocidad, que es una pérdida de vida; se vuelve una especie de mediador plástico entre la vida y la muerte⁹³⁷

“El tiempo sumergido” es clave a ese respecto puesto que nos presenta ese lóbrego lugar al que ha de acudirse cuando uno interroga a la memoria. El capítulo empieza aludiendo al *gran naufragio* -un naufragio que es tiempo y espacio al mismo tiempo- en el que irremediamente se pierden los yoes y los recuerdos: los *instantes extinguidos / con su centella de significado* (*Espejo*, 23). Leamos de nuevo los versos iniciales que ya se han comentado en otro lugar pero que conviene recordar aquí para ilustrar lo que acabamos de ver:

Los muchos que yo fui no van conmigo.
Huyeron al imán de la memoria
y su voz se perdió en un gran naufragio
de lugares, de rostros y de días.
Así en la oscuridad donde se pudren
los desaparecidos en el agua
yace la lobreguez de un gran consuelo
tras su puerta cerrada silencioso,
geometría brillante sin ardor,
planicie estéril muda en su limpieza (*Espejo*, 23)

⁹³⁷ Bachelard, *El agua y los sueños*. Op. cit., p. 25.

Ahí van los instantes extinguidos / con su centella de significado, entonces. Ya se han comentado también los versos que cito a continuación a propósito de ese mundo subacuático –lúgubre y definitivo- que se presenta como un magma frío de corrientes, voces y rostros pendulantes. En este mundo imaginado según el *complejo de Ofelia* señalado por Bachelard no existen ni el mirar ni los contornos, ni el movimiento ágil con que los cuerpos se enredan en el mundo. Y es que, en ese universo submarino, los cuerpos que levitan son todos y cada uno de los seres que pisaron nuestro mundo y nunca ninguno tuvo *sepultura*: por eso sus antiguas voces se convierten en aullidos *mudos* e infinitos al mismo tiempo. En el fondo la muerte –la quietud- no es en modo alguno verosímil: los muertos pendulan (también), del otro lado⁹³⁸. La memoria entonces de esa *realidad abolida / que insiste, confirmada en su vacío, / [...] en que tuvo colores, su perfil incoloro,*

Merodea sin paz como las almas
de los que no tuvieron sepultura;
como los ahogados que saben
porque los mece la omisión del tiempo
pero no pueden ascender, ociosos
en el silencio de su reino mudo.
Los muertos que hay en mí
vienen a murmurar su lenitivo
al agua insuficiente de la lluvia,
simulación del tiempo submarino
al que algún día iré, pues no hay retorno
hasta que nos integre reunida
tan larga sucesión de muertos (*Espejo*, 24)

Antes de comentar con mayor profundidad estos versos me parece necesario un recordatorio. Hemos visto en este ensayo cómo Guillermo Carnero pone al descubierto su mirada escéptica con imágenes articuladas doblemente y de un modo analógico en el espacio y en el tiempo. La fragmentación y la sucesividad se reflejan constantemente en

⁹³⁸ No puedo evitar citar un verso de Alejandro Duque Amusco que nos proporciona una imagen tremenda y sugerente: “Más allá de la muerte está nevando.” Éste constituye el último de los versos del poema “Nieve” que forma parte del poemario *A la ilusión final*. Renacimiento, Sevilla, 2008. Pág.83.

sus poemas, para mostrar la realidad como algo impenetrable. Tengamos presente, entonces, lo comentado en relación a los textos “Ávila”, “Castilla”, “El movimiento continuo” o “Plaza de Italia” de *Dibujo de la muerte*, el poema “Discurso de la servidumbre voluntaria” de *Ensayo de una teoría de la visión*, las variaciones “Domus Aurea”, “Queluz”, “Sotheby’s” y “Dad limosna a Belisario” del libro *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, los parlamentos iniciales del poemario *Cuatro noches romanas* puestos en boca de la Muerte o el texto dedicado a Vicente Aleixandre titulado “El arte adivinatoria”, uno de los poemas añadidos al primigenio *Dibujo de la muerte*. En este último leíamos que [c]ada cuerpo asesina con sus límites, / inciertos al conjuro, al llanto, y la realidad aparecía como un arabesco de enigmas. El texto, recordemos, acaba inquiriendo con la reescritura en forma interrogante del verso del poeta homenajeado. *Todo está aquí*, escribió Aleixandre. Carnero cierra el poema –o le da una nueva vida (la de la indeterminación de la respuesta)- con la pregunta: *¿Todo está aquí?* Dejando a un lado el asunto del significado de esa pregunta irresoluble, veamos por qué motivo interesa remitirnos en este momento a esa sucesividad poetizada tantas veces como esencia del mundo fenomenológico que nos rodea.

Leyendo *Espejo de gran niebla*, el lector –y la interrogación- se ha desplazado al mundo de los muertos y de la memoria. Ya hemos cuestionado la existencia de límites categóricos entre la vida y la muerte, entre la palabra y el mundo, entre el arte y la vida, pero ahora interesa ver que, esa incertidumbre marcada por la contigüidad y la continuidad en la vida, se hace extensiva más allá de la muerte, según indican las imágenes definidas en este poemario, en que lo pasado se rige por las mismas leyes de la indeterminación. Leamos, ahora, unos versos de *Cuatro noches romanas*. El yo poético que encarna al poeta le reprocha a la Muerte –su interlocutora-:

Qué ineficaz tu olvido y qué lento tu paso,
tu desdén negligente qué piedad tan dudosa,
y tu devastación inacabada (*Noches*, 17)

Si la Muerte hurta fragmentos cargados de sufrimiento del mundo de los vivos y se los lleva del otro lado, éstos germinan en el *mundo submarino* de manera similar. La sucesividad y la fragmentación de la vida se traslada al mundo de los muertos adoptando la

misma forma: lo que la muerte le hurta a la vida fluye al otro lado en forma de dioramas inconexos. En el texto antes citado, la lluvia⁹³⁹ vuelve a aparecer como *simulación del tiempo submarino* y es [tan] *larga la sucesión de muertos* que allí *merodean sin paz* ni sepultura.

Prosigamos examinando la naturaleza del diálogo central del poemario. Tras la presentación comentada, arranca el infructuoso diálogo que aparece todavía de forma indirecta, en su mayor parte. En los versos finales de “El tiempo sumergido” Carnero escribe este fragmento revelador:

Pero insiste

diciéndome: “Yo sólo
me acerqué a las primicias de mi tiempo,
sin probarlas. Estuve vagando sin saber, como una sombra,
sembrando la cosecha
que debes recoger, o no habré sido,
y tú tampoco. Estás ausente,
no sabes qué regiones hay detrás de tu nombre,
diseminado sin perfil ni historia
por tanto derrotero destejido.
Ven y repetiremos
la sorpresa y la duda del viaje.
Yo aún tengo la inocencia y la ignorancia,
los dones del inicio de la vida;
tú, el lastre ineludible
de la memoria y del conocimiento”.

⁹³⁹ La lluvia es símbolo de esa dolorosa sucesividad con que los fragmentos se desgarran de la vida y aparecen en ese mundo submarino: la lluvia *finje congregar* [...] *tan larga sucesión de muertos* / y así es *argucia y máscara del tiempo* / *el espacio de muerte y soledad* / *donde llueve, el jardín* / *cerrado en el que fluye* / *la diseminación de la memoria*: / *ahoga el gotear del pensamiento* [...] (*Espejo*, 25). Más adelante, en “Conciliación del daño”, encontramos un yo poético despechado que le recrimina que *donde llueve sin paz porque está escrito* / [...] *te sientes de espaldas a estos versos*, / *desnuda como cómplice del agua* y luego: *Antes de despedirte con la lluvia* / *sálvame de la noche porque escribo* / *sólo si me sorprenden las palabras* (*Espejo*, 35).

Me quiere confundir
y me promete que en su compañía
podré empezar de nuevo, rehacerme
con todos los vestigios y despojos
que han ido a dispersarse por lugares y años.
Pero es inútil: nadie empieza
más que una vez, por mucho que conozca
dónde están sus lugares, o el vacío
que ocupa sus lugares arrasados (*Espejo*, 27)

El texto reproduce un diálogo entre el yo poético y la Memoria que se presenta ante nuestros ojos como una seductora presencia que pretende engañar al hombre acerca de su poder evocador. Sin embargo, el yo poético, escéptico, sabe que no es posible repetir el *viaje* -la vida, los años, los momentos, las vivencias o el conocimiento-. Las preguntas son las mismas -las de siempre- y quedaron y quedarán irresolutas. Los lugares transitados ahí quedan, *arrasados*, alejándose en el tiempo, como las mariposas clavadas en un siniestro museo de lepidopterología. No hay vuelta atrás, aunque la Memoria manifieste que *aún* [tiene] *la inocencia y la ignorancia* para los que vendrán o para los ya que están viniendo. Es para otros hombres -ingenuos, nuevos y valientes- la abrumadora voluntad de descubrimiento, que es *el don del inicio de la vida*. Y así, los que pasaron, pasaron, y ya no existe para ellos ni la sorpresa, ni el embelesamiento ante los milagros de la vida. Los *despojos* del yo poético se diseminan en la esfera irresoluble del no tiempo, y los lugares que fueron suyos ya no son más que un doloroso vacío que otro -más joven, más limpio, más fiel- colmará de aliento, de huellas y de sueños desconocidos.

En “Conciliación del daño”, el yo poético reflexiona acerca de su propia búsqueda de la salvación en la escritura. El capítulo empieza así: *me llevas a lugares apartados, / altos y limpios, con una luz negra / que me duele en las sienas y en los ojos, / con la bóveda dura / de montañas brillantes y de nubes / en las que se refleja el pensamiento* (*Espejo*, 33). En esta representación de la correspondencia ideal entre mundo y palabra, una quimera persigue la palabra o la poesía. Otro engaño más. *Sálvame de la noche cuando escribo*, le suplica el poeta a su interlocutora, una y otra vez. Los versos siguientes ilustran

nuevamente cuánto es de doloroso el descubrimiento de la mezquindad de la palabra. Aquí, la memoria se concreta en forma de la amada que el poeta perdió en *Verano inglés*, en una imagen convertida en paradigma de la pérdida de la -presunta- plenitud lograda:

Sálvame de la noche cuando escribo,
conciencia inerme y sola
que no se atreve a levantar el vuelo
en su región alzada de luz negra.
Estás en mi retina y ahí bailas
de un lado a otro sobre los papeles,
perdiendo lentejuelas diminutas.
Debería pincharte sobre un corcho,
pero no puedo. Quédate girando
como la figurilla de una caja
de música; devuélveme
las voces que latieron en la luz,
los secretos candentes compartidos
que un arroyo al fluir delectaba (*Espejo*, 33)

En este texto, la memoria también puede equipararse fácilmente con la desesperación de la consciencia por retener los instantes de una vida –encarnados en la amada-: lo que quisiera es *pincharte sobre un corcho, / pero no puedo*, reconoce el poeta como un entomólogo fracasado⁹⁴⁰. Esa *luz negra*, que irremediamente nos conduce a ciertas palabras de Octavio Paz de *El mono gramático* en las que equipara el laberinto de la selva al de la escritura⁹⁴¹: el sol, la fuente de la vida, es un tintero rebosante de tinta negra. La

⁹⁴⁰ Ahí es dónde nace la imagen de los instantes perdidos como piezas de una sala de lepidopterología de un museo de historia natural.

⁹⁴¹ Literariamente Paz muestra su convicción de que el discurso escrito acaba por identificarse con lo real. Así, las palabras son como la vegetación de una selva intransitable: “Espesura indescifrable de líneas, trazos, volutas, mapas: discurso de fuego sobre el muro. Una superficie inmóvil recorrida por una claridad parpadeante: temblor de agua transparente sobre el fondo quieto del manantial iluminado por invisibles reflectores. Una superficie inmóvil sobre la que el fuego proyecta silenciosas, rápidas sombras convulsas: bajo las ondulaciones del agua clarísima se deslizan con celeridad fantasmas oscuros. Uno, dos, tres, cuatro rayos negros emergen de un sol igualmente negro, se alargan, avanzan, ocupan todo el espacio que oscila y ondula, se funden entre ellos, rehacen el sol de sombra de que nacieron, emergen de nuevo de ese sol –como una mano que se abre, se cierra y una vez más se abre para transformarse en una hoja de higuera, un trébol, una profusión de alas negras antes de esfumarse del todo. [...] Manchas: malezas. Rodeado, preso entre las

escritura, la salvación. *Sálvame de la noche* –el fin, la nada o el acabamiento- le suplica el yo poético a la Memoria en el inicio de los versos citados.

La imagen que del recuerdo prefigura el poeta es tremenda y nos conmueve: una bailarina de luz que se apaga en unos instantes: *bailas mientras pierdes lentejuelas diminutas*. El tiempo –pegado a la memoria- desgasta cualquier rastro de vida o de belleza, lentamente: le niega al poeta el derecho sobre sus propias imágenes del pasado vivido, que se resiste a dejarse enjaular en una *caja de música* -girando y brillando eternamente-. La luz nuevamente es sinónimo de lucidez y entendimiento, y la noche, de pérdida y desconcierto.

En el capítulo tercero, “Conciliación del daño”, la interlocutora del poeta parece identificarse con la amada tal y como hemos comentado en relación a los versos citados con anterioridad. Aquí, dicha fusión se percibe con claridad:

Vete a ser una estatua de museo:
están desnudas pero no hacen daño.
¿A dónde vas con esos labios rojos? (*Espejo*, 34)

Esta simbiosis se produce de un modo natural puesto que el yo poético repasa diversas estampas de vida que quisiera revivir y, entre ellas, por supuesto, aparece la historia amorosa que es el centro de *Verano inglés*. No podemos obviar el hecho de que estos versos desprenden una ironía que es indicadora del dolor del poeta que, a su pesar, le reprocha a la mujer que amó -de carne y hueso- que no fuese capaz de encarnar la pétrea y ancestral idea de la que fue nacida sin quererlo. Más adelante, el yo poético, sin embargo, le suplica a la amada -que ya es pasado- que se lo lleve a la inocencia de los niños⁹⁴² para

líneas, los lazos y los trazos de las lianas. El ojo perdido en la profusión de sendas que se cruzan en todos los sentidos entre árboles y follajes. Malezas: hilos que se enredan, madejas de enigmas. Enramadas verdinegras, matorrales ígneos o flavos, macizos trémulos: la vegetación asume una apariencia irreal, casi incorpórea, como si fuese una mera configuración de sombras y luces sobre un muro. Pero es impenetrable.” Octavio Paz, *El mono gramático* en *Obra poética* (1935-1988). Seix Barral, Barcelona 1988. Pág. 528-529.

⁹⁴² En *Fuente de Médicis*, la voz de Galatea habla de *la nostalgia serena que / puede alzarnos de la tierra como a niños* (*Fuente*, 15).

así poder empezar de nuevo *el viaje* y volver a mirar ingenuamente sin el lastre de la memoria:

Vámonos por el tiempo hasta el jardín
de cuando no sabíamos. Vayamos
con los niños a mirar por la rendija
lo que hacen en la cama los mayores,
y luego quítate las bragas blancas
con miedo y sin saber para qué sirve
ni por qué nos castigan por tocarlo. (*Espejo*, 33)

Más adelante la interlocutora de este diálogo vuelve a definirse como la Memoria y el poeta retoma los versos iniciales del capítulo: *sálvame de la noche* que es símbolo de la disolución definitiva. Leamos entonces las palabras que el yo poético le dirige:

pronto serás un punto en la memoria
que no siente ni mira ni responde.
Antes de despedirte con la lluvia
sálvame de la noche porque escribo
sólo si me sorprenden las palabras (*Espejo*, 35)

Las palabras corren al encuentro de lo evocado, pero nunca podrán representar lo que ya es ido. El yo poético manifiesta en el último capítulo –“Disolución del sueño”- que entre *la realidad y su imagen escrita / hay un gran territorio inexplorado [que] sólo quien lo recorre significa [y que] si coinciden ya no hay tierra de nadie*. La poesía habrá de germinar en *tierra de nadie*, algún día, realizando el significado último de las palabras. El poeta conoce las trampas de la memoria, y se siente un sinfín de *rostros que se mezclan / sin color, arrastrados / por el imán del tiempo* (*Espejo*, 54). El poeta se declara, al fin, *Ícaro de discursos racionales*, sugerente imagen del hombre y de sus sueños rotos; el poeta hundido en las aguas fantasmales del *tiempo sumergido*. Leamos ahora un fragmento del

final de “Conciliación del daño”, que me parece central a propósito del asunto que vertebra el presente estudio:

La realidad escapa como arroyo
con su roce de arena entre los dedos,
partículas de oro en la duda del cauce
que le deben al agua su temblor y su brillo
y en el agua se esfuman y se pierden.
Gotear en la sombra de una casa vacía
que sólo nos asiste para marcar el tiempo,
oquedad de los instantes intangibles
en el fraude de su gota de mercurio;
la bolsa desgarrada con que juega el viento,
lágrimas en un rostro mojado por la lluvia
-desvanecido sin poder tocarlo-,
trenes en vía muerta y cubiertos de nieve. (*Espejo*, 38)

La realidad o su recuerdo huyen y, de este modo, se pierden tanto el agua –los instantes o la materia vivida- como el lecho o la certidumbre de que existe un saber contingente y aséptico: *el roce de arena* se escurre también *entre los dedos* del poeta. En *Cuatro noches romanas*, *la arena* se materializa como signo de la impasibilidad –la esencia de ese ideal de conocimiento que destierra los vaivenes emocionales del sujeto-. El *don de la ataraxia* o de la *aridad* –que pone en cuestión la misma naturaleza del yo- será la metáfora de esa asepsia inhumana del pensamiento.

Pero volvamos sobre el texto que nos ocupa. Señalemos que con la *arena* que se pierde, se pierden también *partículas de oro* que significan la *duda del cauce*. Lógicamente, esas instantáneas de certidumbre o de plenitud lograda, un instante perecedero –intuitivo o poético-, indican que existió una correspondencia fugaz entre lo analítico y lo sintético, entre lo particular y lo universal, entre el fondo y la forma o entre mundo y discurso. Así, *brillantes*, esos instantes de plenitud se esfuman y con su huída recobra su sentido el pensamiento y la poesía –alejar el fin-. Al mismo tiempo, esos instantes relucen, condenados a mecerse hasta la eternidad entre las aguas del mundo, como peces de andares impredecibles. El texto alude, casi alegóricamente, a ese *gotear*

lento y *en la sombra*, que nos conduce a imágenes ya conocidas. *Una casa vacía* -en la que no existen las señales de vida que nos proporcionan los objetos convertidos en indicios de una subjetividad⁹⁴³- es el espacio en el que el yo poético sitúa ese *goteo* que, al igual que la *lluvia*, metaforiza la muerte lenta y parsimoniosa que deshace la integridad de los seres.

Nos interesa, en este punto, el verso que habla del *fraude de su gota de mercurio*. El sentido de esa muerte sucesiva de las cosas se traslada entonces al ámbito del pensamiento: ya hemos visto en páginas anteriores que el destino del poeta no es otro que alcanzar un *inasible centro de palpable mercurio*, y que ese centro inasible –metálico, redondo y carente de aristas- constituye la cara oscura de la más guilleniana apreciación del universo. Me remito con ello a los primeros versos del texto “Noche de los vencejos” del libro *Verano inglés*⁹⁴⁴ que ya hemos comentado detenidamente a propósito del juego estético que se produce en Guillermo Carnero entre lo que está vinculado a la luz y lo que está vinculado a la oscuridad. Así pues, de estos versos se desprende que son *gotas* escurridizas tanto los instantes de la materia –destinadas al océano- como lo son las *gotas* del intelecto que se perderán en ese centro de mercurio, total e incomprensible al mismo tiempo. Al fin, la correspondencia utópica entre mundo y palabra es frágil en ambos lados del abismo y los *instantes intangibles* se pierden como *lágrimas en un rostro mojado por la lluvia*⁹⁴⁵.

⁹⁴³ Esta imagen me recuerda el célebre soneto de Quevedo: “Miré los muros de la patria mía, / si un tiempo fuertes ya desmoronados / de la carrera de la edad cansados / por quien caduca ya su valentía. // Salime al campo: vi que el sol bebía / los arroyos del hielo desatados, / y del monte quejosos los ganados / que con sombras hurtó su luz al día. // Entré en mi casa: vi que amancillada / de anciana habitación era despojos, / mi báculo más corvo y menos fuerte. // Vencida de la edad sentí mi espada, / y no hallé cosa en que poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte.” Francisco de Quevedo, *Un heráclito cristiano, canta sola a Lisi y otros poemas*. Ed. de Lía Schwartz e Ignacio Arellano. Crítica, Barcelona, 1998. Pág. 37.

⁹⁴⁴ “Realidad, puerto de niebla, engaño de los ojos, / circunferencia de aire que desmiente el sentido / como hace huir el buque su horizonte, / con su inasible centro de palpable mercurio” (*Verano*, 23). Lo hemos comentado anteriormente en el capítulo que lleva por título “Espejismos de la identidad: entre el cénit y la penumbra”.

⁹⁴⁵ No me resisto a referirme aquí -supongo que por afinidad personal- a las palabras finales del replicante Roy Batty en el inolvidable filme *Blade Runner*, dirigido por Ridley Scott en 1982: *I've seen things you people wouldn't believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched c-beams glitter in the dark near the Tannhäuser Gate. All those moments will be lost in time, like tears in rain. Time to die.*

El poemario *Fuente de Médicis* nos ubica en una de las grandes ciudades europeas⁹⁴⁶, cuna de grandes pensadores de la cultura occidental: París, la capital del racionalismo europeo. El título del libro nos remite concretamente a la obra de Auguste Ottin que se encuentra en el centro de la fuente principal de los jardines que preside el Palacio de Luxemburgo, uno de los vestigios de los jardines dieciochescos de Salomon Brosse para Maria de Médici. Esta representación escultórica de mármol blanco, tremendamente sugestiva, reposa sobre un ninfeo de rocas verdinegras que representan la entrada de la gruta del gigante Polifemo, tantas veces convertido en motivo poético.

Presidiendo la fuente, el artista muestra al hercúleo gigante en cuclillas -de bronce-, en el momento en que descubre los amores de Acis con la nereida Galatea, apoyada en su codo, como lo hacen siempre las divinidades asociadas con fenómenos fluviales. En río, precisamente, acabará convirtiéndose el joven amante. Ambos, delicadamente esculpidos, constituyen una sugerente y hermosísima imagen de lo que el poeta identifica con la juventud y la belleza: la pretensión de eternidad que presume el vínculo entre los amantes.

En este marco físico y real, imaginario y cultural, Guillermo Carnero, construirá un bellissimo diálogo entre la hermosa ninfa y el yo poético, un ser desterrado que, irremisiblemente, cumple una condena inmemorial: la que imponen los ideales incumplidos y la imposibilidad de vivir de forma auténtica la realidad. Las palabras siempre como impedimento para el goce. Y, como si la sinestesia fuese connatural en toda obra de arte (la palabra) que se constituye sobre otra (la piedra), el espectador, y el lector de este monumento, y de estos versos, se dan la mano, sumidos, ambos e indistintamente, en el lento murmullo de la fuente, en el eco musical de las palabras. El poemario *Fuente de Médicis* expresa

⁹⁴⁶ Tengamos presente que el libro *Verano Inglés* se ubica en otra gran ciudad, Londres, ciudad en la que nacieron y trabajaron grandes filósofos pertenecientes a lo que viene denominándose como sensismo o sensualismo inglés (Locke, Berkeley, Hume...). La voluntad integradora entre racionalismo y empirismo, tan kantiana, y que tan deliberadamente constituye la base para comprender algunos de los poemarios del autor (anteriores a 1989), aparece aquí de un modo sutil pero eficaz: la lectura exige considerar la complementariedad entre ambos libros. Si añadimos Roma, la ciudad en la que se ubicarán las *Cuatro noches romanas*, descubrimos que habrá que trabajar ampliamente el significado de las intertextualidades existentes entre los tres poemarios, y examinar con más exactitud qué representan cada una de ellas, las ciudades, para la cultura occidental.

[I]a imposibilidad de conocer la propia identidad fugitiva y la derrota que supone no poder dar forma artística a la experiencia propia sin ayudarse de las muletas de quienes lo hicieron antes abocan a un melancólico e irónico pesimismo. Por los dos últimos libros de Carnero se extiende una bruma elegíaca que envuelve la gravedad meditativa propia de la poesía de senectud. En *Fuente de Médicis* (2006) se representa un coloquio entre dos personajes, un escritor viejo y desengañado y la ninfa Galatea. Se trata de un falso diálogo porque el hombre está solo ante la estatua de la ninfa en la famosa fuente de los Jardines de Luxemburgo de París y medita sobre sí mismo, sobre tantos años de búsqueda de verdad y belleza, sobre el hecho de que *cambió su vida / por un sueño de libros y museos*. La meditación es honda, serena y amarga, su desarrollo tiene empaque clásico y el lenguaje es claro y austero⁹⁴⁷

El poemario empieza con unos versos puestos en boca de la ninfa -de piedra que bien podría ser de piel-, interrogando al yo poético, viejo y malherido, *que vuelve [...] viejo y solo, / condenado a vivir en el recuerdo / y [a] esperar el alivio de la muerte* (*Fuente*, 11-12) La Galatea de piedra hubo puesto en su camino una hermosa criatura, en que el poeta pudiese encarnar *lo que [ella es] en piedra y en concepto*:

-¿A qué vienes? Tuviste tu verano:
yo puse en tu camino a una feliz
y hermosa criatura,
mucho más que los versos que le escribes,
a la que heriste y renunciaste (*Fuente*, 11-12)

El yo poético acude a la ninfa porque, dice, le atraen de la fuente sus *aguas inmóviles y negras y sus flores pútridas*⁹⁴⁸, y su mármol mohoso [le] *recuerda [su] error y su fracaso*. Ante el reproche del poeta por haberle inducido *a creer en lo absoluto* -la posesión de la belleza en cualquiera de sus formas- la ninfa le exhorta a que busque consuelo yendo al encuentro del recuerdo: *busca refugio en su ilusión de vida*. Advirtamos el signo culturalista de esa ilusión. Pero centrémonos en la respuesta del poeta:

⁹⁴⁷ Ródenas. Op. cit., p. 763.

⁹⁴⁸ Evidentemente, esas flores son símbolo del fracaso poético en que acaba una y otra vez cada una de las tentativas que el poeta emprende desde la publicación de su primer poemario *Dibujo de la muerte*. Toda su obra no es más que una redundancia de ese dibujo primigenio, como se ha dicho en otro lugar.

- [...] el tiempo me arrastró, dejándome en las manos
el palpito indeciso de una sombra;
y me ofreces el mísero consuelo
de perseguir la sombra de una sombra (*Fuente*, 13-14)

El poeta responde poniendo de relieve dos cuestiones en relación a lo que hemos examinado en este estudio. La primera de ellas es la de que para él la amada de *Verano inglés* no es más que una *sombra* de esa Galatea ideal a la que ha perseguido infructuosamente tanto desde la piel como desde la piedra. Los ecos platónicos de dicha consideración son indiscutibles, pero lo que nos interesa subrayar es que la memoria o la palabra –según sugieren estos versos y lo que se ha visto en estas páginas- se convierten en un mayor engaño puesto que consiste en crear la *sombra de una sombra*. Según la ninfa se trata de un inocente engaño y le insta nuevamente a disfrutar de la *nostalgia serena* que éste le ofrece. Pero el yo poético no puede aceptar *la noche de este invierno* en que el poeta interpela a la ninfa blanca –la incertidumbre y la vejez respectivamente-. Frente a la muerte de un niño, que encuentra la paz en el *sonido / del batir y el reposo de sus alas* -las de su *rosario de imágenes* inocentes que no ha sido pervertido por el tiempo y el dolor-,

[...] el viejo que muere cada día
teme el rumor de alas que lo esperan
al umbral del jardín de su memoria (*Fuente*, 14-15)

Es indispensable, ante estos versos, señalar que ese morir que dice experimentar el yo poético es de signo barroco. El poeta atrapado en un jardín labrado a lo largo de toda una vida, y por las dolorosas imágenes que emprenderán el vuelo en el momento último. La serenidad que la ninfa le augura encontrar en sus recuerdos es engañosa. Y es que para el poeta *en esos lugares / han caído nevadas de ceniza* que no saben del girar imparable de las estaciones:

No me atrevo a cruzar el manto gris

bajo el que yacen huellas
huidizas, sepultadas
como el amor tras que corrían (Fuente, 16)

De entrada, llama la atención el hecho de que la imagen de *las huellas del amor tras que corrían* –sepultadas y eternizadas por el implacable tiempo- se reitera a lo largo de los versos centrales del poemario, tanto en boca del poeta, como de Galatea: *junto a la juventud y la belleza / tras que corría* (Fuente, 17) o *hasta el sueño de amor tras que corrías* (Fuente, 21), respectivamente. Y es que este sueño -o deseo- no es simplemente el sentido de su vida, sino que también lo es de su escritura. Pero lo estremecedor de estas imágenes es cómo logran transportarnos silenciosamente a la ciudad de Pompeya. Ahí cobra sentido el oxímoron de la nieve cenicienta: la nieve es la impasibilidad del tiempo y de la muerte, y la ceniza que hubo ardido es lo que muere habiendo sido un esplendor cuyas *huellas* se encuentran atrapadas, como fósiles. Ya nos hemos remitido anteriormente a estos versos y hemos evocado con ellos los de Alejandro Duque Amusco del poema “Pompeya” en capítulos anteriores. Sin embargo, la lava volcánica que, tras la mítica erupción del Vesubio en el año 79 -según relata Plinio el Joven⁹⁴⁹- sepultó esa poderosa ciudad cercana a la Vía Apia, también permitió la pervivencia de las formas de los cuerpos atrapados bajo la tierra de fuego. Su dolor nos duele. Algunos trataron de impedir la inhalación de gases tóxicos con telas o se abrazaron a sus seres queridos. Otros se quitaron la vida con veneno antes de verse abrasados, y alguno se agarró a sus joyas como si hubiese un lugar para ellos más allá de la muerte. Los perros todavía siguen encadenados en las paredes, como si su guardia fiel no hubiese nunca de terminar. Pero fue la ceniza misma lo que permitió que la muerte de sus cuerpos fuese una forma de permanencia eterna. Al igual que el arte, la muerte en vida o la vida en la muerte.

Finalicemos estas reflexiones acerca de la naturaleza del diálogo que constituye *Fuente de Médicis* subrayando que, a pesar de que el yo poético no pueda evitar mostrarse irónico en ciertos momentos - *mi victoria es un campo de ceniza* (Fuente, 22)- el poemario

⁹⁴⁹ Plinio el joven fue el historiador romano que vio y describió la erupción del Vesubio. Dio nombre a un tipo de erupción -denominada *pliniana*. Sobrino de Plinio El Viejo, también historiador, y eminente político romano que falleció precisamente en la erupción del Vesubio.

constituye una celebración del sentir clasicista. Los referentes y alusiones culturales -más o menos veladas- son todas ellas de corte clásico. Reparemos, por ejemplo, en que, cuando la ninfa le sugiere al poeta que busque a otra mujer, éste responde con que [su] *alma está cortada a su medida* (*Fuente*, 18), un verso tomado del soneto V de Garcilaso⁹⁵⁰. No es descabellado, entonces, cerrar este episodio de nuestro estudio citando los versos inefables sobre los que ha cortado a su medida Guillermo Carnero a la hermosa Galatea. Dice Góngora:

Purpúreas rosas sobre Galatea
la Alba entre lilios cándidos deshoja:
duda el Amor cuál más su color sea,
o púrpura nevada, o nieve roja.
De su frente la perla es, eritrea,
émula vana. El ciego dios se enoja,
y, condenado su esplendor, la deja
pender en oro al nácar de su oreja.⁹⁵¹

Si el fin poético no es otro que el de la búsqueda del conocimiento, el mismo al que aecha la ciencia o la filosofía, nada hay que otorgue mayor coherencia a la obra de Guillermo Carnero que la conciencia de esa misma naturaleza escrutadora. Dentro de los parámetros posmodernos, la trayectoria poética del poeta, constituye una indagación fundamental acerca de la referencialidad de la palabra poética ligada a la aprehensión del

⁹⁵⁰ Lo transcribo: “Escrito está en mi alma vuestro gesto, / y cuanto yo escribir de vos deseo; / vos sola lo escribistes, yo lo leo / tan solo, que aun de vos me guardo en esto. // En esto estoy y estaré siempre puesto; / que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo, / de tanto bien lo que no entiendo creo, / tomando ya la fe por presupuesto. // Yo no nací sino para quereros; / mi alma os ha cortado a su medida; / por hábito del alma mismo os quiero. // Cuando tengo confieso yo deberos; / por vos nací, por vos tengo la vida, / por vos he de morir, y por vos muero.” Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*. Ed. de Elías. L. Rivers. Clásicos Castalia, Madrid, 1990. Pág. 41.

⁹⁵¹ Luis de Góngora, *Poesía selecta*. . de Antonio López Lasheras y José M^a Micó. Taurus Ediciones, Madrid, 1991. Pág. 232.

mundo. El escenario de esa reflexión es aquí la ciudad de Roma⁹⁵², esa paradójica ciudad eterna que se descompone y que es habitada por mitos inmemoriales del mundo del arte y de la cultura. Anudados sutilmente en el tiempo, éstos aparecen en el libro como dioramas en cuyo seno anida el augurio de la Muerte, esa que, esquiva y fantasmal, no tiene verdadero rostro. Juan José Lanz vincula el poemario *Cuatro noches romanas* con la tradición conceptista aparejándola a la poesía de honda preocupación metafísica. Con tal de rastrear este vínculo, señala a Manrique, a Aldana o al autor de la “Epístola moral a Fabio” e incluso a los metafísicos ingleses, de la mano tanto de Cernuda como de Eliot. Creo que este planteamiento apunta a la pervivencia de la tradición meditativa, asunto que hemos tratado en páginas anteriores a propósito del neobarroco en el mundo posmoderno. Lanz acierta en materializar esa tradición callada, y latente siempre en Carnero, en el poemario que nos ocupa. Así, dice, “desde su inicial Dibujo de la muerte (1967) [...] hasta sus últimos poemas, la poesía la poesía de Carnero es una constante *meditatio mortis*, que hunde sus raíces en la tradición medieval de las *Danzas de la Muerte* y los *Triunfos de la Muerte*”⁹⁵³. Y es que en *Cuatro noches romanas*, la muerte adopta en los poemas los diversos de los rostros medievales e, incluso, en la última escena -el despertar final del yo poético en un lecho que emula el de los amores cortesanos-, se trasmuta en amante construyéndose sobre “el referente cultural de la “albada” medieval de fondo” y ello apunta, según dice Lanz, “a un cierto triunfo sobre la muerte, a la que ya no se teme, sino que se asume.”⁹⁵⁴ Entre estas consideraciones, interesa, además el hecho de Lanz señale la presencia recurrente en el libro de tópicos medievales como el *tempus fugit*, el *cotidie morimur* o el constante *memento mori*. Pero regresemos a considerar ese rostro esquivo de la muerte que palpita en cada una de las piedras y en todas las voces que habitan la ciudad de Roma. La Muerte misma manifiesta que *pued[e] parecer noble, y hasta hermosa* y que *Horror y fealdad son tan sólo una máscara* (*Noches*, 41-42). De este modo, la muerte se

⁹⁵² Juan José Lanz hace esa interesante apreciación: “Roma, por su parte, es un símbolo evidente de la espacialización del tiempo; un espacio donde la Historia toma cuerpo a cada paso, donde la evidencia del tiempo se vive con angustia. Roma es la ciudad que se ha destruido y devorado a sí misma a lo largo de la Historia; símbolo de continua destrucción y renacimiento, de la muerte. Roma posee, así, en la tradición cultural un carácter simbólico, es un paisaje mítico construido desde la mirada cultural e histórica, que puede resultar incluso contradictorio: si bien es, por un lado, la “ciudad eterna”, también lo es, por otro, la ciudad de las ruinas, testigo de la fugacidad de la existencia y de la impermanencia de todo lo que alza el individuo con voluntad de perdurar” (Lanz, *La Musa metafísica*. Op. cit., p. 166).

⁹⁵³ Lanz, *La Musa metafísica*. Op. cit., p. 161.

⁹⁵⁴ Lanz, *La Musa metafísica*. Op. cit., p. 178.

desdobra junto con la ciudad inmemorial: esa ciudad de doble faz, a la que Carnero rinde un sentido homenaje que lleva el sello culturalista, una marca que nada tiene que ver con el desfile pomposo de referencias culturales sino que es signo una sensibilidad coherente que mira con asombro la tradición porque sabe lo que significa: algo que se reescribe sin descanso.

Pero la práctica poética es una indagación fracasada de antemano. La correspondencia absoluta entre mundo, sentido y palabra es una seductora quimera que conoce bien, pero a la que no puede renunciar el poeta:

desde siempre me ha importado
saber si en el desierto inabarcable
de la esterilidad de la palabra
hay un punto en que se pueden dos miradas
encontrarse y decirse: somos una. (*Noches*, 32)

Y es la imposibilidad de enunciar la realidad, y la conciencia de que sin embargo esa realidad indolente queda ahí fuera de nosotros mismos, lo que obliga al poeta a acariciar los limbos de lo desconocido a través de la palabra poética con tal de no traicionar a la esencial noción de verdad y lo que da sentido a la escritura: constatar la existencia de un orden que cifre a la belleza. Con aquél brillante y celebrado primer poemario, *Dibujo de la muerte*, el poeta ya nos disponía a pensar que, con su hechizo, las palabras no son sino una bella redundancia de la muerte. El tema de la caducidad atraviesa pues toda la obra de Guillermo Carnero hasta este último libro con el que cierra un gran círculo. *Después de tantos años escribiéndome, / hoy has venido a verme* son las reveladoras palabras con que la dama negra recibe al poeta en los primeros versos. Éstas, desde un principio, nos incitan a leer el poemario como una mirada introspectiva y retrospectiva del poeta. La vida y la escritura no son sino una siniestra representación tras la que nunca descende un *perpetuo infranqueable telón de oscuridad / sobre la ausencia y la oquedad del tiempo*. Por eso, el baile de máscaras nunca acaba y lo que expira lo hace de un modo siempre sucesivo e incompleto. La Muerte, entre luces y sombras de signo barroco, deambula desde el principio de los tiempos por las

calles de esa ciudad que es a un tiempo un imperio y su decadencia, el esplendor y la ruina, tierra de peregrinos y lugar de rincones malolientes: el Acqua Paola es contaminada por micciones intempestivas y los drogadictos mueren, *ciegos*, en la vía Giulia que diseñó Bramante.

Cuatro noches romanas se estructura en cuatro largos poemas que se corresponden con cuatro noches sucesivas. El primero de ellos toma el nombre de la plaza Campo de Fiori, en la que había existido un campo florido antes de convertirse en lugar de ejecuciones públicas durante la Inquisición. Por eso *está teñido de sangre* y es reino de la muerte, pero es debido a que éste parece escrupulosamente, que el hombre es castigado con la voz de la conciencia y con la herida del recuerdo. Así, debemos leer ese primer texto más allá de la lectura que nos ofrece la historia: al poeta le *tentaron / otros campos de flores* (Noches, 21) y se sintió capaz, confiesa, de *resumir el mundo en el copo de una nube* (Noches, 22). El tema es pues, al unísono, de índole metapoética. Comprendemos que esas flores no son sino las palabras y nos viene a la memoria un comentadísimo verso de Hölderlin que ilustra el problema de la referencialidad poética. La creación y la memoria son signos por igual de la agónica y progresiva destrucción del ser y la belleza lograda en el poema otro disfraz que es sólo un consuelo transitorio. Por ello, el poeta, al final del texto, implora: “sólo una señal: llueve / sobre todas las flores, y deshójalas. / Arrastra mis recuerdos, que son manchas de sangre” (Noches, 22).

El segundo poema, “*Jardín de Villa Aldobrandini*”, se enmarca en los jardines de esta villa homóloga que, como hemos comentado, en la actualidad es un burdo lugar que representa otro Edén cuyo mármol *arrancado* está cubierto por un *amasijo de raíces muertas* (Noches, 27). El texto constituye una reflexión acerca de la plenitud. El poeta nos remite con bellísimas imágenes a imágenes que ya conocemos: al crepúsculo, a la música, a la ola, al verde de las hojas, al vuelo del ave, a la tierna juventud y a la rosa, emblema poético por excelencia. Ansioso de esa conciencia de ser que es sinónima de la posesión de las palabras y que es metaforizada por *la mirada y la pasión del lince*, el poeta le ruega a su guía de ultratumba un camino hacia esa esquiva y efímera perfección. Habiéndose convertido el lince en alter ego del poeta, como hemos visto en páginas anteriores, la

Muerte le remite entonces a *la lección de Arcadia*. Es aquí donde tiene sentido la lección irrevocable encerrada en la máxima latina “Et in Arcadia Ego”: la semilla de la destrucción palpita en el seno de la plenitud. *Si has de ver más allá cierra los ojos* (Noches, 34), insta la Muerte tras el infructuoso recorrido por los más bellos lugares de la ciudad. “Cementerio acatólico” certifica que el absoluto es incompatible con la sensibilidad: *necesitas belleza más sutil, / cauce delgado que se aquiete lento, / o más aún, con la acuidad del lince, / la retracción del agua, / la perfección estéril de la arena* (Noches, 43), son los versos que, como sabemos, conducen al poeta al encuentro de la tumba de Nicolás Poussin, el magistral pintor del Edén y de su estigma de la caducidad. [Chateaubriand] *pudo reconocer [en él] a un semejante enmascarado de ataraxia griega* (Noches, 44), leemos. Al final del texto, fragmento que ya hemos comentado, el poeta comprende que la muerte es un *ángel de salud* si se emplea *la memoria en favor [del] olvido* (Noches, 47) y que es en ese cementerio, donde la muchedumbre que se esconde del “otro lado” legitima la existencia paradójica de la identidad.

“Noche cuarta, y albada” cierra el poemario y refiere el despertar tras la una noche de proximidad conyugal que responde como se ha dicho a la retórica del amor cortés. Si la palabra es perecedera como lo son los montes o los árboles, ante la indiscutible condición mortal del poeta, la Muerte no puede asegurarle *que no sigan / haciendo[le] morir después de muerto* puesto que *es ley de la memoria* (Noches, 58). En esta parte final aparece la recurrente figura del espejo. Éste es el que nos responde con nuestras propias preguntas, el que nos devuelve nuestra propia imagen. Aludiendo a los muertos, leemos: *otros perduran irreconocibles; los mejores quizá / subsistan en la niebla de ese espejo / iguales a sí mismos. Quién lo sabe* (Noches, 58). La Muerte nos habla de esa utópica identidad entre ser y palabra y el poeta cierra el libro con bellísimos versos que remiten a esa redentora multitud que, amable, nos espera del otro lado: *en medio de mi noche / envuélveme en el manto de la tuya, / y sabré que por fin no duermo solo* (Noches, 59).





6. La piel y la piedra. Conclusiones

Lo que amamos por encima de todo en el hombre es
lo que de él puede escribirse⁹⁵⁵

En el fondo de la materia crece una vegetación oscura;
en la noche de la materia florecen las flores negras. Ya
traen de terciopelo y la fórmula de su perfume⁹⁵⁶

Gaston Bachelard

Entre los filisteos había un guerrero gigante llamado Goliat, temido por los todos los aguerridos israelitas. Goliat, desafiando al pueblo del rey Saúl, pasó cuarenta días exigiéndoles que escogieran a su mejor hombre para hacerle frente. Si fuese derrotado y muerto por el israelita, los filisteos serían esclavos de Israel, pero si vencía y mataba al escogido de Israel, los israelitas serían esclavos de los filisteos. Ante la provocación de sus gritos desafiantes, nadie osaba pelear contra él.

David, que había viajado al campamento israelita para ver a sus hermanos mayores y llevarles comida, oyó las retadoras palabras del gigante. Era un sencillo pastor que defendía sus rebaños de las fieras salvajes sirviéndose de un cayado y humilde honda. Sin atender a la amonestación de sus hermanos, se presentó ante el rey Saúl con sus humildes

⁹⁵⁵ Bachelard, *El agua y los sueños*. Op. cit., p. 21.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 11.

herramientas de trabajo, pretendiendo aceptar el desafío de Goliat. Tras la audiencia real se decidió que se enfrentaría al gigante protegido al menos con una armadura. Llegada la hora del combate, David se despojó de la protección y se dirigió, ligero, al campo de batalla. Se plantó delante de Goliat con cinco piedras que había recogido por el camino y con su honda como única arma. El filisteo se burló de él al instante. Pero David sabía que Yahveh iba a ayudarlo. Y así fue. Una de las piedras golpeó al gigante en la frente y lo derribó. Entonces, David, el humilde pastor de ovejas, tomó la espada de Goliat y le cortó la cabeza y la levantó al cielo agarrándola del pelo.

Caravaggio pintó ese instante en un lienzo sublime que se encuentra en la Galería Borghese de Roma – el momento en que David, con la espada filistea en mano, mira con orgullo la cabeza de Goliat que sangra todavía después de la decapitación⁹⁵⁷. De la sombra negra emergen los dos personajes, nítidos y blancos, ambos de igual modo expresivos, como si perteneciesen a un mismo mundo: David en el centro de la tela –valiente y con la inocente arrogancia de la juventud- y Goliat –cabeza sangrante, ceño fruncido, exhalando con la boca abierta su último aliento- en la parte inferior derecha. De manera desconcertante, ambos están juntos en ese instante liminar entre la vida y la muerte, David formando parte del mundo de los vivos y Goliat, del inframundo de los muertos. Sin embargo, ambos personajes comparten escena y protagonismo, en una tela que rompe de manera irreverente la lógica del tiempo.

Y es que, en definitiva, es aquí donde radica la verdad del arte, que borra los límites impuestos por la razón del hombre: los dos seres que pertenecen ya a mundos distintos convergen en el mismo plano de la tela porque Caravaggio sabe manejar el tiempo como lo hace la memoria o la imaginación creadora. Por esta razón, la verdad de la pintura es la verdad del pensamiento, del mismo modo que la verdad de la piedra es la verdad de la piel.

Nada hay nada que reconforte más que la piedra convertida en un escondido abrazo de susurros fuera del tiempo: un claustro del medievo, una escultura muda de hace siglos, unas palabras que alguien pronunció en el pasado o el trazo que un pintor dejó en una tela

⁹⁵⁷ *David con la cabeza de Goliat*, Caravaggio, 1610.

resucitada en la mirada de cada nuevo espectador de su belleza. Latidos que acompañan en el silencio. Es poca la distancia que nos separa de esos personajes de fábula que nos precedieron: son inmortales porque los hombres mortales oímos sus voces, leemos sus libros, vemos sus cuadros, creándolos de nuevo cada vez que abrimos nuestros ojos sobre ellos, haciéndonos partícipes de su inmortalidad. Todos son nosotros y el poeta, como nosotros, es

[...] un transeúnte del desierto,
un peregrino de la soledad:
un paseante de jardines
abandonados donde complacerse
en la desolación y en la ruina (*Fuente*, 29)

El poeta sabe que en *la desolación* [...] *se oyen las voces / de la verdad* que llegan hasta él en una *soledad colmada de presencias* (*Fuente*, 29). Esas son las voces que acompañan siempre al yo poético de Guillermo Carnero, las que destruyen las fronteras entre la vida y la muerte, entre lo real y lo ficticio, entre el mundo y la palabra. Así, los caminos que hemos recorrido aquí convergen en que la piel –la vida– es sinónima de la piedra como lo es de las flores –las palabras– según el texto metapoético de Hölderlin⁹⁵⁸ con que nos hemos aventurado hacia los horizontes de este estudio que permanecerán también a la deriva.

El viaje de la poesía, al igual que el de la vida, debe demorarse cuanto sea posible. La llegada a la *isla*, como todos sabemos, es la excusa para emprender el recorrido, una vía incierta que tomamos abandonados de todo temor a las contrariedades del camino, con la mente puesta en un mítico reencuentro con nuestra patria originaria, siempre esquiva –ya sea su nombre Ítaca, Citera o Arcadia–. Ese camino, creo, no es diferente de la búsqueda de sentido en la ideal correspondencia entre mundo y palabra. La interpretación de ese reencuentro final es, de este modo y ante todo, paradójica: el fin es la inexistencia o la

⁹⁵⁸ Hölderlin. Op. cit., p. 111.

misma muerte, la fusión del *Todo* y la *Unidad* poetizada por Hölderlin o la identidad absoluta que rezaba el animismo primitivo: cada piedra tiene su alma.

Desde la referencialidad absoluta –inverosímil por definición- y la más honda sugestión poética –la estética simbolista-, nos hemos acercado a la palabra poética de Guillermo Carnero desde diversos puntos de vista que han sido siempre complementarios. Hemos recorrido sus versos más rupturistas, deudores de una época marcada por el experimentalismo y las poéticas formalistas, y también sus versos más íntimos, en los que el reencuentro con el tacto reivindica su palabra más hedonista. Ahora, habiendo tratado de dibujar en el presente ensayo la odisea inacabada del poeta en su lucha incesante con el verso, vemos confirmadas algunas de nuestras intuiciones centrales. Y es que a veces la lectura literaria debe ser literal (lo cual se ha indicado en nuestro análisis del poema “Castilla” en páginas precedentes) y, a la par, la máscara del *sujeto poético* deja de disfrazarle en las ocasiones en las que el yo que palpita se funde con el yo del poema, o deja al descubierto los mecanismos de la creación.

Así, el abanico de la incertidumbre se abre sin descanso junto con el entusiasmo por la razón, que pone en cuestión una y otra vez la misma naturaleza del lenguaje literario. La obra de Guillermo Carnero es pues una humilde celebración de la voluntad de coherencia la cual nos empuja a usar la palabra poética con tal de no traicionar la propia esencia de cada uno de los entes que nos cercan –o nos miran-. Por eso, el simbolismo se convierte en una estética inigualable para expresar la incertidumbre –la duda, los paréntesis o lo perdido en la memoria- del que confía en el poder ordenador de la razón. Porque el que respeta la razón, respeta también el vacío que se encuentra en los territorios liminares de las palabras –lo que queda “indecido” entre todas ellas-. Así, Guillermo Carnero acude al símbolo con tal de ponerlas todas ellas en tela de juicio y con tal de ampliar el espectro de su significado hacia el infinito. Y, por supuesto, lo hace consciente de que el deseo de conocimiento es inherente a la condición humana.

En unos versos de “Watteau en Nogent-sur-marne”, el poeta asevera que, si nos deslizamos hacia la otra cara del tiempo y nos abandonamos en el fantástico baile que

trenzan los *personajes de fábula* que habitan nuestra vida y danzamos, dejándonos mecer por sus tibias manos nacaradas, advertiremos que hay más vida en esas figuras ajenas al tiempo, que en los *paseantes de los Campos Elíseos*:

[p]orque el hombre desea conocer lo que ama,
descifrar la sangre que pulsa entre sus dedos, recorrer
íntimamente los senderos intuidos desde la cancela (*Dibujo*, 129)

Aceptando que existe una relación simbiótica entre la razón y el sentimiento –aunque este último nazca primordialmente del asombro del intelecto, y unas pocas veces a la inversa-, es un hondo escepticismo que ha empujado al poeta, una y otra vez, a literaturizar la incertidumbre. Como se ha dicho, es la conciencia de la imposibilidad de enunciar esa realidad que permanece afuera, impasible, la que empuja al poeta a la aventura de la connotación y la sugestión con tal de no traicionar esa esencial noción abierta e infinita de la verdad.

Ligado al asunto de la referencialidad, hemos examinado desde diversos ángulos la cuestión culturalista. Las cosas y las palabras no responden *per se* a una imagen y a su reflejo preciso en el espejo epistemológico trazado por la ontología. Al contrario, las palabras y las cosas, la piedra y la piel, forman parte de un mismo mundo existencial⁹⁵⁹. En el artículo “Reflexiones egocéntricas, I. Cuatro formas de culturalismo”⁹⁶⁰, que Guillermo Carnero publicó en la revista *Laurel I* del año 2000, cuenta una significativa anécdota que es el momento de enunciar: escribió “El estudio del artista”, incluido en *Divisibilidad indefinida*, inspirándose en una pintura cuyo autor, andado el tiempo, es incapaz de recordar. El cuadro descrito en el poema solo lo había visto desde entonces en su imaginación, lo que le lleva a preguntarse si era o no *real* la pintura inspiradora.

⁹⁵⁹ A esa misma concepción culturalista responde Bachelard, cuando pone en cuestión la representatividad en relación al psiquismo (al mundo interior, a la memoria): “La imagen poética, al surgir como un nuevo ser del lenguaje, no puede compararse, para usar una metáfora común, con una válvula que se abre para liberar instintos relegados. La imagen poética ilumina con tal luz la conciencia que es del todo inútil buscarle antecedentes inconscientes. Al menos la fenomenología puede permitirse tomar la imagen poética en su propio ser, en ruptura con un ser antecedente, como una conquista positiva de la palabra” (Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2011. Pág. 12.)

⁹⁶⁰ Guillermo Carnero, “Cuatro formas de culturalismo”, en *Laurel*, núm.1 (2000).

Evidentemente, la respuesta a esta pregunta queda implícita: ese cuadro existe independientemente de si cuelga o no de la pared de algún museo. Poner en duda la existencia de ese óleo subraya, define y caracteriza el signo culturalista de la obra de Guillermo Carnero.

A lo largo de estas páginas hemos recorrido un itinerario que sigue una línea argumental coherente. En primer lugar, hemos enmarcado al poeta en el contexto novísimo, definido mediante tres rasgos, relacionados todos ellos con una poética experimental que se ha relativizado debidamente. Esteticismo, culturalismo y neobarroquismo.

Dentro de esos tres parámetros, hemos estudiado en la obra de Guillermo Carnero una *poética de la incertidumbre*, visible desde múltiples puntos de vista, siempre complementarios, y articulada según el ámbito cognoscitivo al que pueden adscribirse: el socio-histórico, el filosófico, el lingüístico, el metaliterario y el propiamente literario. En todo momento, hemos tenido en cuenta el hecho de que dicha categorización constituye una valiosa herramienta metodológica, pero que lleva implícitas ciertas contradicciones, puesto que las ideas –estructuradas, jerárquicas e ínfimas– constituyen, por definición, una simplificación de lo real.

Partiendo de la intuición de que la palabra poética es esencialmente un ejercicio de interrogación ligado a la razón, nos hemos acercado a la obra de Guillermo Carnero atendiendo al desarrollo esta hipótesis de trabajo.

El culturalismo asume que el hombre se sitúa ante un objeto de conocimiento siendo poseedor de cierto *pretérito amontonado*, en palabras de Ortega⁹⁶¹. La mirada culturalista pende de la evidencia de que la dificultad de sintetizar el pasado cultural, y la consiguiente capacidad de reformularlo en la propia producción poética, es directamente proporcional a ese bagaje cultural que uno ha de tamizar, si lo que pretende es decir algo nuevo, valioso y argumentable: dar otro paso, quizás tímido, hacia ese ideal esquivo en perpetua deriva hacia la incertidumbre. Regresemos, a este respecto, a las consideraciones del propio

⁹⁶¹ Ortega, *La rebelión de las masas*. Op. cit., pp. 124-125.

Guillermo Carnero procedentes de la antología poética de José Batlló⁹⁶². Como decíamos, el poeta concibe tanto el lenguaje como el sentido como dos realidades finitas que conforman dos *continuums* diferentes entre las cuales es imposible establecer una relación referencial. Como se ha dicho insistentemente en estas páginas, es debido a que existe una abrumadora descompensación cuantitativa entre palabras y significados, que el poeta trata de ampliar el espectro de significado de las palabras a través del ejercicio de la connotación que le brindan los recursos estilísticos. No en vano, en la *Poética* con que Carnero presenta sus poemas antologizados en la recopilación de José Batlló, *Poetas españoles postcontemporáneos*, aparecida en 1974, el poeta definía, como hemos visto, que un poema es en esencia *un mensaje polisémico finito*. En este sentido, insisto, adquiere fundamento la interpretación de un texto poético puesto que será siempre objeto de discusión y su valía peregrinará siempre en la provisionalidad⁹⁶³.

De este modo, el culturalismo, despojado de ese valor mítico que le otorga ser el emblema de toda una generación poética, no es sino la evidencia de que todo ejercicio de búsqueda ha de nacer de una previa asimilación cultural. Su cometido es reformular *lo dicho* de una forma iluminadora que no sólo señale aquello que haya quedado al descubierto, sino que formule una nueva hipótesis que ocupe ese lugar hasta entonces inhabitado. Sin embargo, la certidumbre del fracaso es inherente al ejercicio de la razón: la insatisfacción, la imposibilidad de llegar a *la Isla*, da sentido, entonces, al camino que transita el poeta –o el estudioso, o el que investiga-. Y, por supuesto, con el entusiasmo y la valentía de dejarse atrapar por las contradicciones de la razón y su vorágine. Así, el culto literario a la duda supone la asunción por parte del poeta de las múltiples contradicciones de la razón y la aceptación callada de su vorágine.

De este modo, la crítica que ejerce el poeta sobre los procedimientos científicos (por ejemplo) que operan en su nombre –sobre todo en sus primeros poemarios-, la efectúa desde

⁹⁶² José Batlló, *Antología de la nueva poesía española*. 1ª edición, El Bardo, Barcelona 1968. 2ª edición, Instituto del Libro, La Habana, 1968. 3ª edición, Lumen, Barcelona, 1977.

⁹⁶³ Al mismo tiempo esta descompensación cuantitativa entre palabra y mundo tiene lugar –aunque en menor medida- entre el uso común del lenguaje (pretendidamente referencial) y el lenguaje propiamente literario. Así lo expresa Gaston Bachelard: “Deberían organizarse dos vocabularios para estudiar, uno el saber, el otro, la poesía. Pero esos vocabularios no coinciden. Sería inútil recordar diccionarios para traducir de una lengua a la otra. Y la lengua de los poetas debe ser aprendida en forma directa, precisamente, como el lenguaje de las almas” (Bachelard, *La poética de la ensoñación*. Op. cit., p. 31).

la misma razón, de la cual no abdica en ningún momento. Así, debemos señalar la filiación que existe entre esta mirada crítica con la del filósofo Gastón Bachelard, que cuestionó el sistematismo racionalista puesto que “no sabía” cuestionar sus propios cimientos. Nada más alejado de ese pensamiento “provisorio” que hemos dibujado -y reivindicado- a lo largo de estas páginas de la mano de Guillermo Carnero. Pero, prosigamos. En su ensayo *La formación del espíritu científico* de 1938, escribe Bachelard a propósito de la ambición científica:

Tornar geométrica la representación, vale decir dibujar los fenómenos y ordenar en serie los acontecimientos decisivos de una experiencia, he aquí la primera tarea en la que se funda el espíritu científico. En efecto, es de este modo cómo se llega a la *cantidad representada*, a mitad de camino entre lo concreto y lo abstracto, en una zona intermedia en la que el espíritu pretende conciliar las matemáticas y la experiencia, las leyes y los hechos⁹⁶⁴

Más adelante, en este mismo estudio, Bachelard plantea el mismo problema que empuja hacia la literatura y da pleno sentido, a mi entender, a la poesía de Guillermo Carnero: “esta tarea de geometrización que a menudo pareció lograrse [...] termina siempre por revelarse insuficiente”⁹⁶⁵. La esencial descompensación cuantitativa entre idea y cosa o entre palabra y mundo -enunciado poéticamente por Jorge Luis Borges en el cuento “Del rigor de la ciencia” con que nos abismamos en nuestro asunto al principio de esta investigación-, arrastra al pensamiento científico “hacia *construcciones* más metafóricas que reales”⁹⁶⁶, prosigue Bachelard. Y es que a eso mismo se remite Guillermo Carnero, cuando plantea la cuestión de que un texto literario es un *mensaje polisémico finito*⁹⁶⁷. Así, lo que estas páginas pretenden demostrar es que, precisamente, esa insuficiencia y la consecuente insatisfacción dan sentido a la empresa poética de Carnero: la duda ya no es un estadio en el camino hacia la certidumbre, dentro del paradigma positivista, sino un fin en sí misma puesto que el poeta emprende su itinerario hacia el conocimiento con la certidumbre del

⁹⁶⁴ Gastón Bachelard, *La formación del espíritu científico*. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 1972. Pág. 7.

⁹⁶⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁹⁶⁷ José Batlló, *Antología de la nueva poesía española*. 1ª edición, El Bardo, Barcelona 1968. 2ª edición, Instituto del Libro, La Habana, 1968. 3ª edición, Lumen, Barcelona, 1977.

fracaso y de que el único resultado esperable es el de la insatisfacción. La estabilidad del sentido se convierte entonces en un signo de la muerte y, contrariamente, la indefinición y la sugestión legitiman el ejercicio mismo de la escritura poética –y, por supuesto, el de la vida-⁹⁶⁸. Y qué mejor que el uso del símbolo para señalar ese infinito que es por definición abrumador.

Hemos dibujado, entonces, a esa duda genuina que nace de la crisis ontológica de la identidad analizándola desde diversos ángulos. Nos hemos referido a teóricos como Paul De Man, Jürgen Habermas, Jean François Lyotard, Peter Bürger o Albrecht Wellmer entre otros y nos hemos acercado a ese desvanecimiento esencial desde valiosas manifestaciones complementarias: la crisis de la referencialidad entre mundo y palabra y el consecuente descrédito ideológico en el seno mismo del objeto artístico, el desvanecimiento de los límites identitarios con que la mirada positivista definía el individuo y el mundo y su correlativa indefinición entre creador y creación, entre realidad vital y realidad artística. Hemos hablado de la consiguiente fragmentación de índole fenomenológica que esencializa el mundo posmoderno y del nacimiento de una mirada escéptica que de ningún modo anula el concepto de verdad sino que la convierte en una quimera –esquiva y lejana- que explica la esencial búsqueda de sentido. Recordemos aquí que, refiriéndose al ideal absoluto de la palabra poética, Guillermo Carnero nos decía (cito) que sólo *atravesamos la idea de la perfección como la mano puede atravesar la llama sin quemarse* y que *la llama es inhabitable*.⁹⁶⁹ De este modo, el poeta consideraba ese absoluto como la esencia de toda empresa poética. Hemos visto también cómo esa noción del mundo fragmentado es esencial en todos los libros del autor, en los que la realidad analógica del mundo se ve representada en su doble e interdependiente dimensión diacrónica y sincrónica que hemos ilustrado mediante la respectiva complementariedad de los libros *El azar objetivo* (1975) y *Divisibilidad indefinida* (1979-1989). Además, mediante una correcta interpretación de la naturaleza contingente de las categorías sintéticas y analíticas del conocimiento, apoyándonos en el libro *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974), se ha dirigido este estudio hacia la idea de que la

⁹⁶⁸ En estas últimas páginas volveremos a remitirnos a Bachelard acerca de sus apreciaciones sobre la imaginación poética que lo acercan a la concepción de la palabra simbólica de Guillermo Carnero.

⁹⁶⁹ Carnero, “Luis Cernuda y el purismo poético: *Perfil del aire*”, *Las armas abisinias*. Op. cit., p. 203.

voluntad sistemática es inherente en todo ejercicio de interpretación, ya sea del mundo o de la literatura. Además, se ha visto que esa voluntad es deudora de la herencia ilustrada que tan patente se hace en los poemas de Guillermo Carnero y que a la vez constituye el reducto necesario para la expresión de espíritu posmoderno.

Asimismo, en los últimos libros, desde la publicación de *Verano inglés*, hay dos factores que nos permiten señalar un cambio de perspectiva. El primero es la tentativa de que el punto de vista poético se desplace desde la piedra –que significa la mirada racional, los recovecos del pensamiento o el sentir objetivista- a la piel –las galerías del alma o las pulsiones del cuerpo-. Sin embargo, como hemos visto, a ese yo poético le resulta imposible llevar a cabo ese giro dado que, demasiado tiempo atrás, había cambiado ya su vida por el suntuoso raso amarillo⁹⁷⁰. Así, la narración de esa historia de amor que constituye *Verano inglés* significa un nuevo fracaso para el yo poético: el culto hedonista, como se ha demostrado, pone al descubierto otro de los engaños con los que el hombre quiere creerse vencedor en la batalla contra el tiempo. El segundo factor se arraiga en el desenmascaramiento del yo poético. Desde la publicación de *Verano inglés* el poeta Guillermo Carnero abandona el temor a que se le identifique con el yo que habla en sus poemas y que le inducía, en sus primeros poemarios (dado que *la poesía no es comunicación*⁹⁷¹), a utilizar por ejemplo la fórmula del correlato objetivo. Sin embargo, este viraje no significa, en absoluto, que pueda identificarse el yo poético de Guillermo Carnero con la voz propia del romanticismo visceral. Y es que las alusiones culturales planearán siempre en sus textos para mitigar o para poner en cuestión la vida sentimental – y presunta- del poeta. En los tres poemarios posteriores, transcurrida la aventura amorosa escrita, Guillermo Carnero mantendrá el yo poético al descubierto y, asumiendo su condena anticipada, seguirá identificándose con el hacedor de versos más que con el amante atrevido que quiso traspasar el papel inútilmente. Así, volverán los personajes de piedra a poblar su soledad desterrando así la muerte y su grandilocuencia y, sin duda, un asunto poético se impondrá de forma definitiva: el de la reflexión metapoética –que lleva

⁹⁷⁰ Me remito otra vez al texto “Capricho de Aranjuez” de *Dibujo de la muerte* de 1967.

⁹⁷¹ Me remito a Carlos Barral en “Poesía no es comunicación” (*Laye*, en el núm. abril-junio de 1953) antologado por Laureano Bonet en *La revista Laye. Estudio y antología*. en “Nexos” de Ed. 62. Barcelona, 1988. Pág. 151.

aparejada la interrogación acerca de la propia vida- como centro definitivo en todos los poemarios.

En definitiva, el poeta certificará que es la incertidumbre su razón de ser. Tras la aventura de la piel, se erigirán el yo, la belleza y la muerte como los tres grandes y definitivos interlocutores del poeta. La capacidad del lenguaje poético para apresar la realidad, al fin, esa constante preocupación que atraviesa toda la obra del autor, se despliega como centro poético de sus últimos ejercicios de interrogación -memoria, belleza y muerte- puesto que el hombre construye y se construye indistintamente en el lenguaje.

Procedamos ahora a examinar con mayor detalle las conclusiones relativas a este itinerario que podemos recapitular atendiendo a la estructura con que se ha articulado el presente análisis. Guillermo Carnero pertenece a una generación que explica la historiografía literaria a través de tres rasgos esenciales: el esteticismo, el culturalismo y el neobarroquismo, los cuales se anudan a una mítica voluntad rupturista que hemos relativizado debidamente. La ruptura sólo es concebible desde y dentro de la tradición. El esteticismo es signo de una concepción formalista de la literatura que exige una notable contribución interpretativa por parte del lector, con lo que el significado poético es esencialmente indefinido. El rasgo culturalista, en íntima relación con el anterior, presupone una misma naturaleza en objeto y palabra dado que, por un lado, la referencialidad entre palabra y mundo no es más que una utopía y, por otro, la naturaleza material de ambas construcciones –la artificial y la natural- son del mismo modo objeto de la asimilación del yo –que las percibe y las descodifica-. Además, como no puede ser de otra manera, ello exige una relectura continua y constructiva de la tradición y de la historia. El neobarroquismo, como hemos visto, está estrechamente vinculado con la cosmovisión de talante nihilista que caracteriza la posmodernidad. La mirada barroca realza los aspectos sombríos de ésta y, a través de la redundancia y de una elocución brillante, pone en cuestión la capacidad expresiva de la palabra: un artificio que es ineficaz para representar ese páramo en que se han convertido al mismo tiempo el universo y el papel.

Es evidente que en la obra de Carnero esa incertidumbre se erige en el poema de forma persistente y da sentido de este modo al ejercicio literario: hemos visto cómo el teórico Albrecht Wellmer, de la mano de Wittgenstein, concibe el ejercicio de la literatura como una eterna búsqueda de sentido. La búsqueda insatisfecha vertebró entonces los poemarios de nuestro autor, tanto desde la perspectiva filosófica, la sociológica, la lingüística, la propiamente literaria o como desde la propiamente metaliteraria.

El yo poético protagonista de la obra de Guillermo Carnero quiere ser esencialmente una representación del poeta como creador de versos. Todo lo que atañe al artista como redentor o misionero ha quedado abolido, alejado de los tópicos de origen romántico. El poeta, es, entonces, un fabricante de versos -como lo eran los autores del Mester de Clerecía-, un artesano que esconde en su primera obra sus motivaciones personales tras la máscara del correlato objetivo, entre otros artificios. La dicotomía entre la presencia de la razón y la emoción en el poema, deudora de la sensibilidad romántica, queda convertida en un equilibrio de fuerzas que obliga la lectura intelectual del poema. El intelecto alumbrará un sinfín de emociones. Nunca a la inversa.

En estas páginas hemos visto cómo la fragmentación de la realidad se hace patente del mismo modo en el espacio y en el tiempo. Ejemplo de ello son los poemarios *Indivisibilidad indefinida* y *El azar objetivo* respectivamente aunque, como hemos comprobado, el uno se refleja en el otro indistinta y necesariamente. Por otra parte, el enraizamiento de Carnero en la historia literaria, que creo que ha quedado demostrada en mi estudio, es, del mismo modo, esencial. Carnero muestra en sus poemarios que no sólo es correpresentante de la expresión novísima -con los matices que hemos visto- y, consiguientemente, de la mirada posmoderna, sino que a la vez recoge la tradición clásica que progresivamente irá quedando al descubierto en sus libros últimos. Dentro de esta tradición inmemorial, Carnero adopta técnicas propias de la expresión barroca, por ejemplo, muestra haber leído y comprendido la poesía medieval y, desde luego, manifiesta un conocimiento profundo del pensamiento y la estética del siglo XVIII, que se convierte en uno de los motores de su actividad intelectual. El clasicismo late en su poesía, pues, como expresión de lo que permanece vigente bajo las impetuosas corrientes del devenir histórico. Y, por supuesto, la voluntad sistemática, lejos de significar un corsé impuesto

por un falso racionalismo, subyace en todas sus manifestaciones poéticas con lo que es coherente con una debida apreciación de la esencial naturaleza contingente de todo universal humano.

El poeta se muestra desconfiado ante el poder comunicativo de la palabra poética, un problema que hila como una urdimbre todos sus textos. La mirada culturalista y esteticista del quehacer literario de Carnero descrea de la capacidad comunicadora de este conjunto de signos que constituyen el poema, que adolece de un desequilibrio fundamental: la cantidad finita de significantes no puede evocar la misma cantidad finita de significados, porque la palabra poética persiga la sugestión a través de un lenguaje eminentemente connotativo, capaz de ampliar el espectro del significado interpelando a la capacidad interpretativa del lector.

Los libros de su segunda época –señalada relativa y convencionalmente-, subrayan de nuevo la búsqueda insatisfecha de sentido que legitima el quehacer literario y están contruidos sobre un yo poético menos temeroso a la hora de adoptar la voz del poeta, que cuestiona entonces, desde una perspectiva metaliteraria, el propio proceso de indagación poética.

Además, hemos visto que en el primero de los libros en los que el yo abandona su voluntad de enmascaramiento, *Verano inglés*, Carnero ha tratado de identificar la piedra con la piel y ha retado el poder sugestivo de la palabra con tal de hacer real la anhelada utopía de la referencialidad –por ello mismo fracasada de antemano lo cual se demuestra una y otra vez a través de la ironía- pero desde *el otro* extremo epistemológico. Tímidamente, ya había experimentado con ello en poemas anteriores como en “Variación II. Queluz” (*Dibujo*, 232) o “Castilla” (*Dibujo*, 103) pero, igualmente, el ideal es arrojado al abismo en cuanto renacen los eternos amigos de níquel al final de dicho poemario. Los últimos tres libros son protagonizados por este mismo yo poético desnudo pero, sin embargo, su cometido es el de reflexionar acerca del camino poético recorrido por el autor hacia el desengaño y la desolación –a través de la forma implícita o explícitamente dialogada-.

Tras esta rápida recapitulación ceñida a su producción poética, concluyamos que el problema fundamental de la poesía de Carnero es la eficacia de la palabra para retener la Belleza, ligada al problema de la incertidumbre. La irresolución y la provisionalidad dan sentido al mismo tiempo a la empresa poética y al ímpetu del conocimiento. La existencia del enigma final legitima el tránsito por un camino todavía desconocido y la conciencia de que la totalidad es inalcanzable y nos abandona en la eterna búsqueda de sentido. Ante esa puerta, nos hemos preguntado por el modo en que la huella intemporal traspasa los siglos, con el asombro de ver bajo tantas máscaras, un solo sueño.

Detengámonos un instante a considerar el sugerente título con que Guillermo Carnero publicó la edición de su obra completa hasta 1989 con la que hemos trabajado. El arte, en minúscula, es un redundante dibujo de la muerte: una caligrafía siniestra que nos hechiza con su belleza. En el final de recorrido que constituye *Dibujo de la muerte*, la muerte es un agente que late a poca distancia de los días y las cosas a las que interroga el poeta –anida en el seno de cada una de las realidades a las que interpela-. En *Cuatro noches romanas* la Muerte se erige en la gran interlocutora del poeta. Ese encuentro final certifica que las respuestas definitivas a las preguntas del poeta no están todavía al alcance del hombre -aún siendo el propósito del camino poético-.

En el poema “Sagrado corazón y santos por Iacopo Guarana (1802)”, ubicado en la parte final de *Divisibilidad indefinida*, el poeta muestra, con su juego de luces y sombras, la persistencia de su espíritu indomable conservado a lo largo del tiempo:

Una alabarda, un cardo, una tiorba, una nube de
humo y flores, silencio, lejanía convocan,
presencia de la luz. ¿Para qué fastos?
Al ánimo del viejo pintor, ¿traen los años
serenidad o dicha, o un hábito ya antiguo
de andar en sortilegio por largos corredores
de una ausencia que duele?

Blanco y rosa.

La carne

es débil y consuela un espacio si abriga
patria inventada, nombres amigos, goce, tiempo
al amparo de muros, mientras los ojos saben
de ficción y de paz, dones del sueño.
Amble relumbrón de teatrales glorias
cubre el muro, que ya mano maestra
ciñera de arquitrabes y volutas, en honda
perspectiva, ilusión: a nadie engañan.
Ni Arcadias, ni Cytereas, donde el hombre triunfa
aéreo, con los oros de la felicidad,
ni cínico despliegue de algún goce pasado
sobre el mórbido cuerpo de lúcidos fantasmas
animan su pincel.

Con sosegado pulso
torpe la mano sin pasión preside
la eclosión de las formas: amarillo, carmín,
ocre, azul nieve, lila; una dulce *manera* (Dibujo, 157)

La falta de certidumbre da sentido a la vida y a la escritura. El sujeto poético se pregunta qué es lo que le traen los años a un *viejo pintor*. Un espacio, el papel, sólo *consuela si abriga / nombres amigos, patria inventada, goce, tiempo / al amparo de muros*. Lo que *ciñera en arquitrabes y volutas la mano maestra*, el poeta clásico que se eterniza por encima de los tiempos cada vez que uno se pregunta qué es la poesía, exhibe sus *teatrales glorias* y se derrama en *honda perspectiva*: es entonces una forma condenada a la caducidad. Lo que permanece bajo las piruetas estéticas que *animan el pincel* del poeta, y que *a nadie engañan*, –el sentido de la poesía–, nada tienen que ver con la posesión de las *Arcadias* o de las *Cytereas*, ni tampoco con el cínico *despliegue de algún goce pasado*. Con *pulso sosegado* (lejos, el poeta, de la inmediatez emocional), el poeta verdadero, con su torpeza, muestra en el poema la *eclosión de las formas*, lo único de lo que el poeta sabe: del poder de la belleza estética, capaz de cautivar al lector, responsable último del sentido.

Teniendo en mente el instante inmortalizado por Caravaggio, retomemos los versos de Hölderlin del epígrafe que nos sumergen en la infinita vorágine materializada en estas páginas. Mencionemos los versos finales y pongamos atención al último de ellos, el verso que tan directamente nos remite a lo que decir pretende esta investigación:

Pero el hombre es así; cuando el bien se presenta
y es un dios quien lo ofrece, no sabe verlo ni lo reconoce.
Ha de sufrir primero; pero ahora da un nombre a lo que ama,
ahora, por eso, las palabras se abren a la vida como flores⁹⁷²

La palabra que el hombre necesita, puesto que desea conocer y señalar lo que ama, se convierte en poesía en cuanto pone al descubierto su insuficiencia e incapacidad para nombrar todo cuanto el hombre quiere conocer. El universo es infinito, la palabra es mínima. La palabra poética nace para sugerir lo que la palabra cotidiana no puede decir. De este modo, la palabra poética nace para abrir una puerta hacia el infinito.

Aunque la adecuación entre palabra y mundo es inequívocamente una quimera, la poesía es lo que nos permite atisbar –o soñar o intuir- todo aquello que escapa de los cauces de la razón, la palabra poética es la que nos permite ampliar el cómo para cercar el qué. Pero la poesía no es ilusa. Esa voluntad sólo es practicable sabiéndose a cubierto por la imaginación. ¿Qué metáforas no nos empujan hacia abismos de significado inimaginables en la literalidad? La esencia del lenguaje literario, la metáfora, es la de que todo cuanto es –el elemento real- huye de la cárcel del lenguaje. Si el camino de la poesía no es distinto del que recorre el pensamiento hacia la verdad y ambos caminos son, en esencia, un viaje fracasado de antemano, por qué no aunar la ciencia y lo que ésta deja al descubierto para conciliar la palabra que dice con la palabra que sugiere, la descripción puntual de los fenómenos con los artificios de la sugerencia con que el hombre trata de avanzar hacia los confines de la incertidumbre, cuando se encuentra huérfano de referencialidad.

⁹⁷² Hölderlin. Op. cit., p. 111.

Si un significante puede dar lugar al mismo tiempo a un significado simbólico de cuya extensión es responsable la mentalidad poética –la sombra del conocimiento- y a un significado que se expresa mediante un fórmula cuyo lector potencial es el filósofo o el científico indistintamente –la luz del pensamiento- es precisamente porque constituyen del mismo modo un camino siempre tortuoso hacia una verdad redonda que resplandece en el horizonte de la utopía y que da sentido tanto a la vida como a la escritura y a la investigación. Por qué no entonces, apelar a Gastón Bachelard, el personalísimo y admirado filósofo por Guillermo Carnero para articular estas conclusiones que señalan el símbolo como el artificio paradigmático de la sugerencia ligada en todo momento al conocimiento. Bachelard, en su búsqueda de la verdad científica, dio con las sombras de la literatura y, espiándolas, encontró el verdadero ser de nuestro mundo: una realidad siempre ambigua, en la que el ser pende del no ser, la verdad de la no verdad, la luz de la oscuridad. El simbolismo, según lo estudia Bachelard, nos ha hecho entender el universo literario de Guillermo Carnero, trazado en estas páginas. La poesía como el símbolo latente e infinito que sueña el fin pero que, sin quererlo, lo aleja una y otra vez⁹⁷³. El saber y el no saber, la certidumbre y la incertidumbre penden por definición la una de la otra. Pero, al fin, la incertidumbre expresada por la literatura se convierte siempre en nuestra mayor verdad. Guillermo Carnero participa, entonces, de algún modo, de la comprensión bachelardiana de las imágenes poéticas como ramificaciones sin fin –ya sean ígneas, atmosféricas, acuáticas o terrestres- que se yerguen siempre sobre el esqueleto –ínfimo, mínimo, modesto- dibujado por la razón. “El conocimiento de lo real es una luz que siempre proyecta alguna sombra”⁹⁷⁴, sugiere el filósofo para señalar metafóricamente dónde tiene lugar el nacimiento de la imaginación –de la metáfora y del *vuelo de la pluma*⁹⁷⁵-. Saber e imaginación se anudan, y donde la una nace el otro se retira entre un eterno y perseverante juego de miríadas parpadeantes⁹⁷⁶. A través de los tiempos, los símbolos se han eternizado en las corrientes del río espejeante de Heráclito, donde brilla la ciencia un instante, y se pierde y despunta la poesía alternativamente. Así, Guillermo Carnero construye un

⁹⁷³ Félix de Azúa, citado por Bou y Pittarello. Op. cit., p. 130

⁹⁷⁴ Bachelard, *La formación del espíritu científico*. Op. cit., p. 15.

⁹⁷⁵ Benito J. Feijoo citado por Sebold, *El rapto de la mente*. Op. cit., p. 9.

⁹⁷⁶ Según Bachelard, la ciencia no podía producir verdad y ésta debía buscar formas mejores a través de rectificaciones. Para ejemplificarlo usaba la metáfora mencionada: “El conocimiento de lo real es una luz que siempre proyecta alguna sombra. Jamás es inmediata y plena. Las revelaciones de lo real son siempre recurrentes. Lo real no es jamás *lo que podría creerse*, sino siempre lo que debiera haberse pensado” (Bachelard, *La formación del espíritu científico*. Op. cit., p. 15).

universo simbólico análogo y coherente, que es lanzado hacia el infinito: las *noches*, la *piedra*, los *ángeles*, las *máscaras*, la *seda* y el *raso amarillo*, las *alas*, la *lluvia*, los *jardines*, las *sombras*, los *aromas*, el *cristal*, las *aristas*, el *terciopelo* y los *visillos*, la *arena*, el *vaho*, el *amanecer*, los *arcos* y las *plazas*, los *muros*, la *porcelana*, las *ferias* y los *círculos*, los *metales*, la *luna*, la *nieve* y las *tumbas*, la *manzana*, el *laberinto* y los *bailes*, los *espejos*, el *espejo*, el *mármol* y los *sueños*, las *tramoyas*, el *marfil*, las *cúpulas*, las *losas*, los *fanales* y los *ecos*, todas esas imágenes, todas, *nacen a la vida como flores*⁹⁷⁷.

Y, verdaderamente, porque “imaginar es ausentarse, es lanzarse hacia una nueva vida”⁹⁷⁸, según Gaston Bachelard escribe en *El aire y los sueños*. Como hemos anunciado, aunque Bachelard se acercara de un modo personalísimo al asunto literario y a las cuestiones metaliterarias que éste entraña, fundamentó de forma coherente sus estudios literarios sobre la asunción de un materialismo racional, en el centro de un espectro epistemológico cuyos extremos son el idealismo y el materialismo. Sus dos temas fundamentales son el de la racionalidad científica y el de la creación poética, los dos polos a los que se abraza el psiquismo humano. Bachelard planteó el concepto del *superracionalismo*⁹⁷⁹, rompiendo así con el encorsetado modo de razonamiento racionalista que devuelve a la vida y activa un sinnúmero de imágenes procedentes del psiquismo⁹⁸⁰. Según su planteamiento, la tensión entre ciencia e imaginación es inherente

⁹⁷⁷ Me remito nuevamente a los versos del texto del epígrafe de Friedrich Hölderlin (Op. cit., p. 111).

⁹⁷⁸ Bachelard, *El aire y los sueños*. Op. cit., p. 11.

⁹⁷⁹ Georges Canguilhem nos dice acerca de este término: “Tan verdad es que el racionalismo de Gaston Bachelard es la refutación de un racionalismo eufórico que inventa un término para distinguirlo de este último, el de *superracionalismo*, que evoca la agresividad de la razón, sistemáticamente dividida contra sí misma. El racionalismo polémico es radical de un modo distinto al de la polémica racionalista, frecuentemente limitada por un compromiso inconsciente con el objeto de su crítica. Para llegar a ser racionalista es preciso algo más que preocuparse por la desvalorización de los prejuicios, es preciso poner además la voluntad de valorizar la dialéctica de la revocación. El compromiso racionalista es una revolución permanente. El parentesco del superracionalismo con el superrealismo no es sólo onomatológico”. Georges Canguilhem en Gastón Bachelard, *El compromiso racionalista*. Siglo Veintiuno Editores, 2005. Pág. 8.

⁹⁸⁰ Bachelard escribe en la “Obertura” de su estudio: “Basta amasar estas preguntas para darse cuenta de que, a pesar de la diversidad de las aplicaciones, ellas han surgido de una voluntad de monotonía espiritual. Basta, por el contrario, desembarazarse de ese ideal de identificación para que el movimiento se apodere de improviso de las dialécticas racionales. Entonces, el racionalismo cerrado cede lugar al racionalismo abierto. La razón, felizmente incompleta, ya no puede dormirse en la tradición, ya no puede contar con la memoria para recitar sus tautologías. Sin cesar, necesita probar y probarse. Está en lucha con los otros pero principalmente con ella misma. Esta vez tiene alguna garantía de ser incisiva y joven”. Bachelard, *El compromiso racionalista*. Op. cit., pp. 13-14.

a cualquier dilema filosófico, de un modo análogo a como Guillermo Carnero ha planteado en su obra la ineficacia del discurso científico y el consiguiente nacimiento de la literatura.

Ante los dilemas en relación al orden de lo concreto y de lo abstracto –y el lugar intermedio en el que se halla todo lenguaje-, Bachelard se vale del mundo del ensueño para dirigir la razón hacia lo abstracto. De este modo, libera el espíritu que el racionalismo tradicional había ninguneado, usando elementos de la filosofía presocrática. Bachelard analiza la esencia del fuego primigenio (*Psicoanálisis del fuego*, 1938); se baña en el agua elemental, cuya esencia es el fluir sin fin (*El agua y los sueños*, 1943); explora las impresiones dinámicas de la materia desde la forma exterior (*La tierra y las ensoñaciones de la voluntad*, 1948); estudia también las de la materia imaginada como intimidad⁹⁸¹ (*La tierra y las ensoñaciones del reposo*, 1948); y descubre que la imagen es capaz de volar más allá de lo que vuela la pintura: “la poesía es un racimo de imágenes”⁹⁸², como señala en *El aire y los sueños* (1943). En sus últimos libros, Bachelard se sumerge en una búsqueda más poética, acaso culminada con *La poética del espacio*⁹⁸³ de 1957 y con *La poética de la ensoñación*, de 1960.

En *Poética de la ensoñación*, Bachelard distingue entre los términos *sueño* y *ensoñación* para dirimir las imágenes propias del subconsciente y del mundo onírico frente a las que forman parte de la imaginación consciente y que, por tanto, están sujetas a la racionalidad. Bachelard defiende una fenomenología de las imágenes que sitúa la imaginación poética lejos de la irracionalidad psicoanalítica. Introduce la voluntad de coordinación y de armonía en el universo creado por la ensoñación. La ensoñación consciente “es una ensoñación que se escribe o que, al menos, promete escribirse”⁹⁸⁴:

Ya está ante ese gran universo que es la página blanca, en el cual las imágenes se componen y se ordenan. El soñador escucha ya los sonidos de la palabra escrita. [...] Todos

⁹⁸¹ En cierto lugar leemos: “Si se nos objetara que la introversión y la extroversión deben ser designadas partiendo del sujeto, responderíamos que la imaginación no es otra cosa que el sujeto transportado dentro de las cosas” (Gaston Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2006. Pág. 13).

⁹⁸² Bachelard. *El aire y los sueños*. Op. cit.

⁹⁸³ Bachelard. *La poética del espacio*. Op. cit.

⁹⁸⁴ Bachelard, *La poética de la ensoñación*. Op. cit., p. 17.

los sentidos se despiertan y armonizan en la ensoñación poética. Y esta polifonía de sentidos es aquello que la ensoñación poética escucha y la conciencia poética debe registrar⁹⁸⁵

Este reconocimiento bachelardiano del papel fundamental de la razón, tanto en la escritura como en la lectura del poema –que despiertan y provienen por igual de una *polifonía de sentidos*–, nos conduce a la cuestión esencial: la duda, la indeterminación y el valor de la interpretación artística da razón de un mundo que ya no es explicable en términos ontológicos, sino fenomenológicos. La realidad –tanto la que presume de *real*, como la que es un producto de la imaginación– se nos aparece de un modo fragmentario, y de este mismo modo lo refleja la poesía de Guillermo Carnero, mediante un complejo juego con los espejos de la representación. El universo –ya sea en el papel en blanco, o en el cosmos– se aparece ante nuestros ojos de un modo fragmentario y, por lo tanto, solo es concebible a través de una mirada fenomenológica –esencialmente escéptica– que respete la necesaria complementariedad entre ciencia y poesía.

Así, de igual manera que existe una fenomenología de la realidad, existe también una fenomenología de la imaginación; pero ello no implica, en absoluto, que entre ellas exista una relación especular. Ambas son complementarias en el eje de la temporalidad – recordemos que nos hallamos ante un único universo culturalista en el que las palabras son-. Por lo tanto, en el tiempo, la incertidumbre da lugar a la literatura.

En su coherente fenomenología de la imaginación, el filósofo, científico y crítico francés nos alerta sobre la frágil condición “del producto más fugaz de la conciencia: la imagen poética”⁹⁸⁶. Sin embargo, al tratarse de una expresión acotable mediante parámetros fenomenológicos –al menos presuntamente– igual que todo lo que acontece en el universo, es asimilable a una delicada palabra naciente como “flor –la ensoñación poética es una ensoñación cósmica–”⁹⁸⁷:

Para iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética es preciso llegar a una fenomenología de la imaginación. Entendamos por esto un estudio del fenómeno de la

⁹⁸⁵ Ibid., p. 17.

⁹⁸⁶ Bachelard, *La poética del espacio*. Op. cit., p. 10.

⁹⁸⁷ Bachelard, *La poética de la ensoñación*. Op. cit., p. 28.

imagen poética cuando la imagen surge de la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad⁹⁸⁸

Por esa razón, sostiene Bachelard, “estimamos preferible situarnos lo más objetivamente posible ante las imágenes de los cuatro elementos de la materia, de los cuatro principios de las cosmogonías intuitivas”⁹⁸⁹. Por muy fugaces que sean, las imágenes poéticas son.

Retornemos entonces al Hölderlin de las *palabras* como *flores*: la palabra poética olvida la voluntad de representación y legitima, como esencia propia, la sugestión. El significado, por lo tanto, es tan infinito que no conoce tiempo, ni lugar, y las palabras nacen. Las palabras *nacen* como flores, y así sobreviven a los tiempos y a los hombres, dejándose mecer por la misma *corriente inmemorial* (*Noches*, 45) a través de la que se tejen y destejen todas y cada una de las cosas que habitan o habitaron nuestro mundo. Así, perviven como formas creadas a la sombra de los árboles, al calor de la luz solar en las azoteas de los rascacielos, o en el abrazo tibio de las aguas en cualquiera de los mares de este mundo. Las palabras son empujadas y empujarán al hombre al infinito.

Leamos a propósito del valor simbólico de las flores los siguientes versos que están puestos en boca de la Muerte. Proceden de la “Noche primera”, que lleva por título “Campo dei fiori”, y pertenecen al poemario *Cuatro noches romanas*, en el que, como sabemos, la Muerte se instituye en interlocutor del yo poético en el último de los poemarios de Guillermo Carnero. En el inicio del mismo, el poeta reivindica la existencia de la caducidad como algo inherente a cada una de las manifestaciones de belleza que el poeta puede encontrar en este mundo. Ante la desfachatez del yo poético, que le pide a su interlocutora que *borre y esquilm[e] de una sola vez / cualquier lugar cargado de recuerdos*, la Muerte responde que no tendría sentido su omnipresencia si ella misma determinara un orden sucesivo en la desintegración del mundo de los vivos:

-¿Cuál sería mi obra? No me pidas

⁹⁸⁸ Bachelard, *La poética del espacio*. Op. cit., p. 9.

⁹⁸⁹ *Ibid.*, p. 9.

un acto de piedad. Es mi designio
que todo vaya hacia su destrucción
diversamente: así lo que se apaga
con mayor lentitud sufre en ausencia
de lo que ya no existe, y cuando muere
causa más sufrimiento a lo que aún vive.
Mi juego y mi placer son sembrar el espacio
de esos signos de muerte sucesiva,
y así el tiempo insondable y su amenaza
son mi campo de flores (Noches, 19-20)

La misma Muerte reconoce que, en la parcialidad y en la desintegración implícita del ser, ella puede *sembrar el espacio /de esos signos de muerte sucesiva*. Así las palabras como flores: nacen y mueren en la sombra como todo cuanto ostenta la belleza de la vida. La caducidad, germen que anida en el esplendor de todo lo que se perderá irremediabilmente. Y ese *campo de flores* –identificado con el Campo de’Fiori en el que antaño se ejecutaban públicamente los condenados en la ciudad de Roma- se convierte en metonimia del universo que todos vemos y oímos palpar y de cuya desintegración sucesiva, con una mezcla de dolor y de incredulidad, somos todos espectadores.

El uso simbólico del término *flores* es constante a lo largo de toda la poesía de Carnero⁹⁹⁰. En el texto “Ávila”, con el que el poeta abre el poemario *Dibujo de la muerte* de 1967, las flores sirven señalan la vida naciente de la piedra: [...] *de los cuellos tronchados sólo brota el mismo / mármol que se entrelaza al borde de los dedos / en un contenido despliegue de pétalos y ramas, / en delgados cráneos casi transparentes en la*

⁹⁹⁰ Cada símbolo que aparece en la obra de Guillermo Carnero podría vincularse de un modo bachelardiano con los elementos y sus humores respectivos, respondiendo a los diversos temperamentos filosóficos que señalaba la filosofía presocrática. Sin embargo, teniendo en cuenta el asunto que aquí nos ocupa, no tendría sentido analizar todos sus símbolos en esa clave (daría lugar para otro nuevo y extenso estudio). La vinculación entre poesía y ciencia de Bachelard es valiosa en la presente investigación porque explica, con gran acierto, la relación existente entre literatura y verdad. En lo que atañe al estudio propiamente literario, el ámbito trazado por el pensador francés alrededor del agua como elemento primigenio nos interesa también especialmente, sobre todo teniendo en cuenta que Guillermo Carnero, a lo largo de toda su obra, ha ido incrementando la presencia y la intensidad de sus *apariciones en forma de fuentes, de lluvia, de lagos, de ríos, de olas, de humedades, de puertos, de lagunas, vahos, nieves, nieblas, goteos, llantos, de lo sumergido, de las corrientes, de lo gélido, de lo flotante, de los naufragios* o de las miserables *anclas*.

penumbra de las bóvedas / [...] (Dibujo, 97). Las flores son, también, símbolo de la resurrección del significado o de la vida –término que nada tiene que ver aquí con el dogma cristiano- que habrá de revivir el lector cuando su mirada recorra la piedra que nos habla, ajena al tiempo y a los paraísos del hombre.

En este sentido, resulta congruente que los cuerpos sean *muertos[s] en la piedra mientras se escucha brotar hacia la tumba / toda una inmensa vegetación de alas (Noches, 97)*. Las alas y el sentido se derraman sobre el mundo, sin que la razón pueda imponer sus límites. Los límites de la literatura son tan indeterminables como inmarcesibles.

Igualmente, en poemas vistos como “Primer día en Wragby Hall”, las flores marcan el signo caduco de todas las cosas bellas, cuando se ha desvanecido ya el esplendor de la juventud y la promesa de los horizontes. El texto, que remite a la novela de D.H. Lawrence, *El amante de Lady Chatterley*, forma parte del originario poemario *Dibujo de la muerte*:

Nada debe perturbar el decurso
de las horas. Tan sólo, en silencio, que alguien
renueve los marchitos ramos, y así hasta la muerte
sólo será una gota más en los alabastros,
sólo una nueva brizna sobre las alamedas,
así no será trueno sobre los oleajes,
así los emparrados recibirán inertes
un año y otro año el estéril augurio de la vida (*Dibujo, 121*)

Esos *marchitos ramos*, que deben de ser renovados para ocultar la segura presencia de la muerte entre los muros de la casa solariega de Clifford Chatterley, subrayan, sutilmente, que la poesía hecha palabra habita nuestro mundo del mismo modo que cualquier otro fenómeno de la naturaleza. Las flores, como símbolo de las palabras, nacen y mueren en la sombra. En el texto “Tempestad”, las flores se convierten en símbolo de lo que se pierde hacia horizontes desconocidos. El poema se construye sobre la obra homónima de Giorgione, y finaliza con la bellísima imagen que retratan sus últimos versos:

Los laureles
gotean, y en el tibio sol retozan
blanquísimos caballos, con guirnaldas
de flores en la grupa (*Dibujo*, 147-148)

El destino de las flores es impredecible, al igual que lo es el de cada una de las palabras del poeta. Las flores son el símbolo, por excelencia, de la palabra poética que habrá de perdurar hasta quién sabe dónde o cuándo, dada la condición culturalista del arte.

Y para terminar estas extensas conclusiones, procede ahora señalar los dos grandes símbolos que planean sobre la obra de Guillermo Carnero de principio a fin. Nos referimos a la *piel* y a la *pedra*, dos símbolos que nos sirven para sintetizar lo que ha pretendido esta investigación y por ello, rotulan el estudio que tiene el lector entre las manos. Fijémonos en el hecho de que tanto la *pedra* como la *piel* –símbolos del arte y de la vida respectivamente- se identifican del mismo modo con las *palabras a la deriva* con que literaturizo las presentes conclusiones. Y es que éstas son otra redundancia de la poética de la incertidumbre que hemos trazado aquí. Así, tanto la *pedra* como la *piel* son *palabras* que se lanzan con o sin consciencia *a la deriva* en busca de su significado. Nada más coherente con el sentir culturalista desde el que Guillermo Carnero escribe, a sabiendas de que es esa esencial incertidumbre lo que empuja al mismo tiempo la interpretación literaria y el ejercicio del pensamiento hacia horizontes desconocidos. En un sentido análogo, el maestro Caravaggio desafió los márgenes espacio-temporales en los que el hombre busca consuelo inútilmente y convirtió su pintura en lugar de encuentro entre el joven pintor encarnado en la figura de David -inocente, valiente y bello- y el viejo representado en la figura del Goliath sangrante. Así, Caravaggio recurría a la tragedia clásica e inmemorial para reflexionar escéptico sobre su propia condición: la aspiración ingenua del poeta-pintor es cercenada amargamente por su propia espada. Así, es en el no-tiempo y en el no-lugar del arte, donde, como en el lienzo de Caravaggio, la verdad del arte es la verdad del pensamiento y de la vida del mismo modo que la verdad de la *pedra* es la verdad de la *piel*.

7. Bibliografía consultada

Del autor

Poesía y publicaciones antológicas

- CARNERO, Guillermo, *Dibujo de la muerte*, Málaga, El Guadalhorce, 1967; 2ª. ed., Barcelona, Ocnos, 1971; 3ª. ed. en *Ensayo de una teoría de la visión*; 4ª ed. en *Dibujo de la muerte. Obra poética*.
- ____, *Libro de horas*, Málaga, El Guadalhorce, 1967.
- ____, *Modo y canciones del amor ficticio*, Málaga, El Guadalhorce, 1969.
- ____, *Barcelona, mon amour*, Málaga, El Guadalhorce, 1970.
- ____, *El sueño de Escipión*, Madrid, Visor, 1971; 2ª. ed. en *Ensayo de una teoría de la visión*; 3ª ed. en *Dibujo de la muerte. Obra poética*.
- ____, *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, Madrid, Visor, 1974; 2ª. ed. en *Ensayo de una teoría de la visión*; 3ª ed. en *Dibujo de la muerte. Obra poética*.
- ____, *El azar objetivo*, Madrid, Trece de Nieve, 1975; 2ª. ed. en *Ensayo de una teoría de la visión*; 3ª ed. en *Dibujo de la muerte. Obra poética*.
- ____, *Boscoreale y otros poemas (Antología)* [Málaga, s.n., 1982] (Talleres de Dardo, antes Sur) (Colección Juan de Yepes, 2).
- ____, *Ensayo de una teoría de la visión. (Poesía 1966-1977)*, estudio preliminar de Carlos Bousoño, Madrid, Hiperión, 1979; 2ª. ed., ibíd. id., 1983.
- ____, *Música para fuegos de artificio*, Madrid, Hiperión [1989].
- ____, *Divisibilidad indefinida*, Sevilla, Renacimiento, 1990; 2ª ed. en *Dibujo de la muerte. Obra poética*.
- ____, *Dibujo de la muerte. Obra poética*, ed. Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, 1998.
- ____, *Guillermo Carnero (Antología)*. [Cáceres, Asociación de Escritores Extremeños, 1999] (Aula José María Valverde, nº 20)

- ____, *Guillermo Carnero (Antología)*. [Badajoz, Asociación de Escritores Extremeños, 1999] (Aula Enrique Díez-Canedo, nº 49)
- ____, *Verano inglés*, Barcelona, Tusquets, 1999; 2ª ed., 2000.
- ____, *Ut pictura poesis (Antología)*, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2001 (Los cuadernos de Sandua, 67).
- ____, *Sepulcros y jardines (Antología)*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2001.
- ____, *Espejo de gran niebla*, Barcelona, Tusquets, 2002.
- ____, *Antología*. [S.l.], Caja Canarias, Obra Social y Cultural, D.L. 2002 (Voz y Papel).
- ____, *Poemas arqueológicos*, León, Cuadernos del Noroeste (núm. 7), 2003.
- ____, *Guillermo Carnero (Antología)*. Edición al cuidado de Antonio Gallego. Madrid. Fundación Juan March, 2004.
- ____, *Pensil de nobles doncellas*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2005.
- ____, *Ávila en mi poesía (Antología)*. Caja de Ahorros de Ávila, Obra Social, Ávila, 2005.
- ____, *Poemas de amor (Antología)*. Centro Cultural Generación del 27, Málaga, 2005.
- ____, *Dibujo de la muerte. Obra poética*, ed. Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, 2009.
- ____, *Cuatro noches romanas*. Tusquets, Barcelona, 2009.
- ____, *Regiones devastadas*. Fundación J. M. Lara. Sevilla, 2017.
- ____, *Carta florentina*. Fundación J.M. Lara, Sevilla, 2018.

Estudios, artículos y poéticas

- CARNERO, Guillermo, “Lo que no es exactamente un poética”, en José María Castellet, *Nueve Novísimos poetas españoles*. Barral Editores, Barcelona, 1970. Pág. 203.
- ____, "Génesis de un libro (Autocrítica de *El Sueño de Escipión*)", *Pueblo*, 2 II 1972.

- ____, “Valery Larbaud, cinco poemas”, *Trece de nieve*, 1ª época, nº3 (primavera de 1972), pág. 12-18.
- ____, ["Poética"], en José Batlló (ed.). *Poetas españoles poscontemporáneos*, Barcelona, El Bardo, 1974, 303-306.
- ____, “Encuesta sobre el surrealismo”, *Ínsula* 337 (diciembre de 1974).
- ____, *El grupo «Cántico» de Córdoba: un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, Madrid, Editora Nacional, 1976. (2ª ed. actualizada y aumentada: Visor, Madrid, 2009)
- ____, “Jaime Gil de Biedma o la superación del realismo” en *Ínsula* 351, 1976. Págs. 1-3.
- ____, “Por un arte no autoritario”, *Camp de l’Arpa* 33 (junio de 1976), pág. 39-40
- ____, “Situación de la poesía española en 1976”, Conferencia en la Bienal de Venecia, 7 de octubre de 1976
- ____, “La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano” en *Revista de Occidente*, 4ª época, nº 23, 1983. Págs. 43-59.
- ____, “Conocer y saber en *Poemas de la consumación y Diálogos del conocimiento*” en Francisco Rico y Víctor García de la Concha (eds.) *Historia y crítica de la literatura española. Vol VII. Crítica*, Barcelona, 1984. Págs. 455-499.
- ____, "Poética", en Concepción García Moral & Rosa Mª Pereda (eds.). *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra, 1980, 307-308. 2ª ed. ibíd. id. 1987.
- ____, "Nota del autor", en Guillermo Carnero. *Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1977*, Madrid, Hiperión, 1979, 71-72. 2ª ed. ibíd. id. 1983.
- ____, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1983.
- ____, “La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano” en *Revista de Occidente*, nº23 (abril), 1983. Págs. 43-60.
- ____, “La prehistoria del surrealismo”, en *Revista de Occidente*, nº 40 (septiembre), 1984. Págs. 62-74.
- ____, "Poética", en Víctor García de la Concha (ed.). *El estado de las poesías*. Monográfico nº 3 de *Los Cuadernos del Norte*, 1986, 39-40.
- ____, “Luis Cernuda y el purismo poético: *Perfil del aire*” (Congreso Internacional sobre Luis Cernuda que tuvo lugar en Sevilla en 1988).

- ____, *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- ____, ["Poética"], en Enrique Martín Pardo (ed.). *Nueva poesía española*, Madrid, Scorpio, 1970, 87-88. 2ª ed.: *Nueva poesía española. Antología consolidada*, Madrid, Hiperión, 1990, 189-191.
- ____, "Culturalismo y poesía novísima. Un poema de Pedro Gimferrer: *Cascabeles*, de *Arde el mar*" en Biruté Ciplijauskaitė (ed.), *Novísimos, posnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España* (Actas symposium Universidad Wisconsin-Madison, septiembre, 1989). Orígenes, Madrid, 1991. Págs. 11-23.
- ____, "El purismo poético en Jorge Guillén" en *Voz y letra*, 4.2, 1993. Págs. 167-175.
- ____, "Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral" , *Anales de literatura española* 10, 1994. Págs. 37-67.
- ____, "El pacto con el lector futuro", *La Página* 20 (1995), 71-73.
- ____, *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza, Universidad, 1997.
- ____, "Poética", en Jesús García Sánchez (ed.). *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor, 1998, 311-314. 2ª ed. ibíd. id. 1999.
- ____, "Píos deseos al borde del milenio", *La alegría de los naufragios* 1-2 (1999), 89-93.
- ____, "Vida o cultura", *El Cultural de El Mundo*, 29 III 2000, 3.
- ____, "Reflexiones egocéntricas, I. Cuatro formas de culturalismo", *Laurel* 1 (2000), 41-57.
- ____, "Reflexiones egocéntricas, II. Criticar al crítico", *Laurel* 2 (2000), 41-54.
- ____, "Reflexiones egocéntricas. III. Naturaleza y paisaje en *Dibujo de la Muerte. Obra poética*", *Letra Internacional* 69 (2000), 20-25.
- ____, "Como en sí mismo, al fin. A los diez años de la muerte de Jaime Gil de Biedma", *Claves de la Razón Práctica* 106, 2000. Págs. 56-59.
- ____, "Lo que no es exactamente una poética", en José Mª Castellet (ed.). *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970, 203-204. 2ª ed.: Barcelona, Península, 2001, 199-200.

- ____, "Cómo se hace un poema: *Dos bolitas*", *El Ciervo* 607 (2001), 48-49; Alejandro Duque Amusco (ed.). *Cómo se hace un poema*, Valencia, Pretextos & El Ciervo, 2002, 153-156.
- ____, "La ruptura modernista", *Anales de Literatura Española* 15, 2002, extraordinario "Simbolismo y Modernismo." Págs. 13-25.
- ____, "José Hierro, más allá de la poesía de posguerra", en *Claves de la Razón Práctica*, nº 134 (julio-agosto), 2003. Págs. 46-50.
- ____, "Una poética innecesaria", Guillermo Carnero. *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 2004, 15-30.
- ____, *Poética y poesía*. Fundación Juan March, Madrid, 2004.
- ____, *Ávila en mi poesía*. Caja de Ávila, Ávila, 2005.
- ____, *Poéticas y entrevistas (1970-2007)*. Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2007.
- ____, *Salvador Dalí y otros estudios sobre arte y vanguardia*. Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2007.
- ____, "La mirada perdida de Don Antonio", *Congreso Internacional Antonio Machado en Castilla y León. Soria, 7 y 8 de mayo de 2007. Segovia, 10 y 11 de mayo de 2007*. Junta de Castilla y León, Valladolid, 2008. Pág. 279-283
- ____, "Ricardo Molina, una ocasión perdida", *Cuadernos Hispanoamericanos* 688, IV, 2007. Págs. 105-122.
- ____, *Como en sí mismo al fin (sobre Jaime Gil de Biedma)*. Instituto Leonés y Castellano de la Lengua, Burgos, 2008.
- ____, *Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos*. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2009.
- ____, *El poeta subterráneo, o mis tres criptomaniacos*. SEMYR, Salamanca, 2010.
- ____, "Muy poca vida y menos esperanza: el último Rubén Darío" en *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi. Volume III*. Ibis Edizioni, Pavia, 2011. Pág. 243-250.
- ____, "Un poema frío: "Piero della Francesca"", en *Ínsula*, nº774 (junio), 2011. Págs.44-45.
- ____, "Simbolismo y tradición clásica en Francisco Brines, con Antonio Machado al sesgo", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 760 (octubre), 2013. Págs. 83-86.

- ____, *Una máscara veneciana*. Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2014.
- ____, “Hace 40 años: Cántico, 1976-2016”, *Diario de Córdoba* 6 II, 2016, Suplemento Libros. Pág. 5.
- ____, “Jóvenes sin alma” [Vicente Molina. *El joven sin alma*. Anagrama, Barcelona, 2017], *Las provincias*, 14 octubre de 2017, Suplemento *Culturas*, pág. 45.
- ____, “El baúl de los recuerdos” [Vicente Molina. *El joven sin alma*. Anagrama, Barcelona, 2017], *Diario de Córdoba*, suplemento Cuadernos del Sur, 14 octubre de 2017, pág 7.
- ____, “García Baena, admiración y amistad”, *ABC Sevilla* 21 enero, 2018. Pág. 72.
- ____, “Mayo del 68: París y Barcelona”, *Revista de libros*, 2ª época, 198, 2018. Págs. 189-198.
- ____, “Mi último recuerdo de Pablo García Baena”, *Monograma* [online] 20, mayo 2018. Págs. 135-136.
- ____, “Poesía y tradición”, *Levante*, 7 Julio 2018. Suplemento *Posdata*, 1.

Bibliografía crítica y otra bibliografía

- ADORNO, Theodor, *Filosofía de la nueva música*. Editorial Akal, Madrid, 2003.
- ____, “Lukács y el equívoco del realismo” en *Polémica sobre el realismo*. Buenos Aires, Barcelona, 1982
- ALAS, Leopoldo, *La Regenta I*. Ed. de Juan Oleza. Cátedra, Madrid, 1994.
- ____, *La Regenta II*. Ed. de Juan Oleza. Cátedra, Madrid, 1994.
- ____, *Teoría y crítica de la novela española*. Ed. de Sergio Beser. Editorial Laia, 1972
- ALEIXANDRE, Vicente, *Antología total*. Seix Barral, Barcelona, 1977.
- ALIGHIERI, Dante, *Divina comedia*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1998.

- ALLEGRA, Giovanni, *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*. Ediciones Encuentro, Madrid, 1986.
- ÁLVAREZ DE CIENFUEGOS, Don Nicasio, *Poesías*. Ed. de José Luis Cano. Editorial Castalia, Madrid, 1980.
- AMORÓS, Amparo. “Dos tendencias características de la poesía contemporánea: la crítica del lenguaje y la poética del silencio”, *Zurgai*, diciembre 1989, 18-20.
- ARNALDO, Javier (Ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Tecnos, Madrid, 1987.
- ARRANZ NICOLÁS, Clara,. “Neopositivismo y culturalismo en la obra de Guillermo Carnero”, *Los Cuadernos del Norte* 16 (noviembre-diciembre 1982), 58-65; reimpresso en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 8 (1987), 137-147.
- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 2001
- ASENSI, Manuel, *Teoría literaria y deconstrucción*, Arco Libros, Madrid, 1990.
- AZÚA, Félix de, *El aprendizaje de la decepción*. Pamiela, Pamplona, 1990.
- BACHELARD, Gaston, *El compromiso racionalista*. Siglo Veintiuno Editores, 2005.
- ____, *El agua y los sueños*. Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2003.
- ____, *El aire y los sueños*. Fondo de Cultura Económica-España, Madrid, 2003.
- ____, *La formación del espíritu científico*. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 1972.
- ____, *La poética de la ensoñación*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2011.
- ____, *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, D.F., 2010.
- ____, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2006.
- BALAKIAN, Anna, *El movimiento simbolista*. Guadarrama, Madrid, 1969.
- BALLART, Pere, “Dibujo de la muerte. Obra poética”, *Quimera* 178 (1999), 67-69.
- BALZAC, Honoré de, *La obra maestra desconocida*. Casimiro, Madrid, 2011
- BARELLA, Julia, “El poema como hipótesis: un comentario sobre la obra de Guillermo Carnero”, *Parole* 1 (1988), 185-190.

- ____, “La reacción veneciana: poesía española en la década de los setenta”, *Estudios Humanísticos* 5 (1983), 69-76.
- ____, “Pere Gimferrer”, BOU, Josep, y PITTARELLO, Elide, (Eds.), (*En*)*claves de la Transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo*. Iberoamericana Editorial, Madrid, 2009
- BARNATÁN, Marcos Ricardo, “Dos aproximaciones a la nueva poesía española”, *El Urogallo* 5-6 (octubre-noviembre 1970), 138-139.
- ____, “La polémica de Venecia”, *Ínsula* 508 (abril 1989), 15-16.
- BARRAL, Carlos, “Poesía no es comunicación”, *Laye*, núm. abril-junio de 1953.
- BATLLÓ, José, *Antología de la nueva poesía española*. El Bardo, Barcelona, 1968.
- ____, *Poetas españoles postcontemporáneos*. (2ª ed) Lumen, Barcelona. 1977.
- BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*. Ed. de Antonio Piza. Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, Murcia, 1995, reimpresión 2007.
- ____, *Las flores del mal*. Versión de Antonio Martínez Sarrión. Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Rimas*. Clásicos Castalia, Madrid, 1976
- BELLVESER, Ricardo, “Muerte y razón de amor en Guillermo Carnero”, *Las Provincias* 20-VI-1998, 45.
- BENET, Juan, *La inspiración y el estilo*. Alfaguara Editorial, Madrid, 1999.
- BENITO FERNÁNDEZ, J., *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. Tusquets Editores, Barcelona, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Taurus, Madrid, 2001.
- BERLIN, Isaiah, *El poder de las ideas*. Espasa Calpe, Madrid, 2000.
- ____, *El sentido de la realidad. Sobre las ideas y su historia*. Taurus, Madrid, 2000.
- ____, *Las raíces del romanticismo*. Editorial Taurus, Madrid, 2000
- BLANCHOT Maurice, *La conversación infinita*. Arena Libros, Madrid, 2008.
- ____, *El espacio literario*. Editorial Paidós, Barcelona, 2004.
- BONET, Laureano, *El jardín quebrado. La Escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*. Ediciones Península-Nexos, Barcelona, 1994.
- ____, *La revista Laye. Estudio y antología*. Ediciones Península-Nexos, Barcelona, 1988.

- BORGES, Jorge Luis, *El hacedor*. Alianza, Madrid, 1972.
- ____, *Obra poética III. (1975-1985)*. Alianza Editorial, Madrid, 1998
- ____, *Otras inquisiciones*. Alianza Editorial, Madrid, 1976.
- ____, *Poesía completa*. Editorial Destino, Barcelona, 2009.
- BOU, Enric y PITTARELLO, Elide (Eds.), *Enclaves de la transición. Una visión de los novísimos. Prosa, poesía y ensayo*. Iberoamericana, Madrid, 2009.
- BOUSOÑO, Carlos, “Una época en sus personajes”, *Papeles de Son Armadans* 53.158 (mayo 1969), 143-172.
- ____, “La poesía de Guillermo Carnero”, en G. Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1979)*, Madrid, Hiperión, 1979 (2ª. ed. 1983), 11-68; reproducido en *Poesía poscontemporánea*, Madrid, Júcar, 1985, 227-301.
- ____, “Risa y razón en Guillermo Carnero”, en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 8 (*Época contemporánea, 1939-1980*), ed. Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 1980, 313-317.
- ____, “Símbolos en la poesía de San Juan de la Cruz” en OLIVIO JIMÉNEZ, José, (ed.), *El simbolismo*. Serie El escritor y la crítica. Taurus, Madrid, 1979.
- ____, *Teoría de la expresión poética*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1962.
- BREA, José Luis, *Nuevas estrategias alegóricas*. Tecnos, Madrid 1991
- BRETON, Andre, *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barral, Barcelona, 1970.
- ____, *Manifiestos del surrealismo*. Visor libros, Madrid, 2009.
- ____, y ELUARD, Paul, *Diccionario abreviado del surrealismo*, Siruela, Madrid, 2003.
- BRINES, Francisco, “Integración del título en el poema”, *Ínsula* nº 310 (septiembre), 1972. Pág. 4 y 7.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine, y JARAUTA, Francisco, *Barroco y neobarroco*. Cuadernos del Círculo, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Madrid, 1993
- ____, *La folie du voir. Une esthétique du virtual*. París: Galilée, 2003.
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Ediciones Península, Barcelona, 2000.

- BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Tecnos, Madrid, 1997.
- CABANNE, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1984.
- CAMPBELL, Federico. *Infame turba*, Barcelona, Lumen, 1971, 43-52; 2ª. ed., *Infame turba. Entrevistas a pensadores, poetas y novelistas en la España de 1970*, Barcelona, Lumen, 1994, 44-53.
- CANO BALLESTA, Juan, “Dibujo de la muerte. Obra poética”, *Revista Hispánica Moderna* 52.2 (1999), 560-561.
- ____, *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*. Siglo XXI Editores, Madrid, 1996.
- ____, *Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica política bajo el Franquismo*, Madrid, Siglo XXI, 1994.
- CAÑAS, Dionisio, “El sujeto poético posmoderno”, *Ínsula* 512-513 (agosto-septiembre 1989), 52-53.
- CARNERO, Guillermo (ed.), *Historia de la literatura española. Vol. 6. Siglo XVIII (I)*. Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1995.
- ____, (ed.), *Historia de la literatura española. Vol. 7. Siglo XVIII (II)*. Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1995.
- ____, (ed.), *Historia de la literatura española. Vol. 9. Siglo XIX (I)*. Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1995.
- CARPIO, Adolfo P., “Unamuno, filósofo de la subjetividad” en SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio, (ed.), *Miguel de Unamuno*. Serie El escritor y la crítica. Taurus, Madrid, 1974.
- CASSIRER, Ernst, *Filosofía de la Ilustración*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993.
- CASTELLET, José M^a, (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*. Barral, Barcelona, 1970.
- ____, *Nueve novísimos poetas españoles*. Ediciones Península, Barcelona, 2001.
- CERNUDA, Luis, *Poesía y literatura*. Seix Barral, Barcelona, 1971.
- CHACEL, Rosa y MOIX, Ana María, *De mar a mar*. RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (ed.). Comba. Barcelona, 2015.

- CHRISTIE, Catherine Ruth. *Poetry and Doubt in the Work of José Ángel Valente and Guillermo Carnero*, Lewiston, Mellen University Press, 1996.
- CIARAMELLI, Fabio, *La distruzione del desiderio. Il narcisismo nell'epoca del consumo di massa*. Dedalo, Bari, 2000. Pág. 104.
- CIPLIJASKAITÉ, Biruté (ed.), *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*. Orígenes, Madrid, 1991.
- COLINAS, Antonio, “Variaciones hacia el centro del poema”, en *Informaciones de las artes y las letras*, suplemento cultural de *Informaciones*, 2-I, 1975. Pág. 3.
- ____, “El método y el azar”, *Camp de l'Arpa* 23-24 (agosto-septiembre 1975), 41.
- CONDE, Carme, “Desde Juan Ramón Jiménez”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, octubre-diciembre 1981, nº376-378, Madrid.
- CUENCA, Luis Alberto de, “La generación del lenguaje”, *Poesía* 5-6 (1979-1980), 245-251.
- CUESTA ABAD, José Manuel y JIMÉNEZ JEFFERNAN, Julián, (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*. Akal Ediciones, Madrid, 2005.
- CUESTA ABAD, José Manuel, *Poema y enigma. Huerga y fierro*, Madrid, 1999.
- CUSHMAN, Stephen, *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2012.
- DADSON, Trevor J., “Orpheus, Garcilaso and *Natura artifex*: some Reflections on Poetic Creativity in the Work of Guillermo Carnero”, *The Modern Language Review* 92.1(1997), 86-97.
- ____, *Breve esplendor de mal distinta lumbre. Estudios sobre poesía española contemporánea*, Sevilla, Renacimiento, 2005, 13-104.
- DARÍO, Rubén, *Páginas escogidas*. Cátedra, Madrid 1993.
- DE ALBORNOZ, Aurora, (ed.), *Juan Ramón Jiménez*. Serie El escritor y la crítica. Editorial Taurus, Madrid, 1981
- DE LUIS, Leopoldo, *Poesía social. Antología.*, Barcelona, Júcar, 1982.
- DE MAN, Paul, “Structure intentionnelle de l'image romantique” en *Revue Internationale de Philosophie* XIV. Pág. 75.
- ____, *Blindness and Insight Essays in the Rethoric of contemporary Criticism*. Routledge, London, 1986.
- ____, *La ideología estética*, Cátedra, Madrid, 1998.

- ____, *Visión y ceguera*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1991.
- DE TORRE, Guillermo, *Historia de las literaturas de vanguardia I*. Guadarrama, Madrid, 1971.
- ____, *Historia de las literaturas de vanguardia II*. Guadarrama, Madrid, 1971.
- ____, *Historia de las literaturas de vanguardia III*. Guadarrama, Madrid, 1971.
- DEBICKI, Andrew P., “La poesía posmoderna de los novísimos: una nueva postura ante la realidad y el arte”, *Ínsula* 505 (enero 1989), 15-16.
- ____, “Poesía española de la posmodernidad”, *Anales de Literatura Española* 6 (1988), 165-180.
- ____, “Una poesía de la posmodernidad: los novísimos”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 14.1-3 (1989), 33-50.
- ____, *La poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*. Ediciones Júcar, Madrid, 1982.
- ____, *Historia de la poesía española del siglo XX*. Gredos, Madrid, 1997.
- DEL OLMO ITURRIARTE (ed.) y DÍAZ DE CASTRO, Francisco (ed.) Almudena, *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea. Diez propuestas*. Renacimiento, Sevilla, 2012.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco (ed.) y DEL OLMO ITURRIARTE (ed.), Almudena, *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea. Diez propuestas*. Renacimiento, Sevilla, 2012.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco, “Espejo de gran niebla”, *El Cultural de El Mundo* 26-IX-2002, 12.
- DUQUE AMUSCO, Alejandro, “El valor de la palabra” en CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, (ed.), *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España*. Editorial Orígenes, Madrid, 1990.
- ____, “La ficción del lenguaje”, *El Ciervo* 269 (15-X-1975), 28-29.
- ____, *Cómo se hace un poema*, Valencia, Pretextos & El Ciervo, 2002, 153-156.
- ____, *A la ilusión final*. Renacimiento, Sevilla, 2008.
- ____, *Lírica solar*. Omicron, Barcelona, 2008.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados en la cultura de masas*. Lumen, Barcelona, 1968.

- ELIOT, T.S., “De crítica, literatura y poesía” recogido en *Ensayos escogidos*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000
- ____, “The Metaphysical Poets”, *Selected Essays*, 1917-1932. Nueva York, 1932.
- ____, *Ensayos escogidos*. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 2000.
- ELUARD, Paul, y BRETON, André, *Diccionario abreviado del surrealismo*, Siruela, Madrid, 2003
- ESCARTÍN GUAL, Montserrat, *Diccionario de símbolos literarios*. Ediciones PPU, Barcelona, 1996.
- FEIJOO, Benito Gerónimo, *Teatro crítico universal*. Alianza, Madrid, 1969.
- FERNÁNDEZ CAVA, José, “Azúa y Carnero: deserciones, silencios, obras completas”, *Anthropos* 113 (1990), 15-19.
- FERRARI, Marta, *La coartada metapoética*. José Hierro. Ángel González. Guillermo Carnero, Buenos Aires, Martín, 2001.
- ____, “Espejo de gran niebla”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 630 (2002), 139-141.
- ____, “Poesía e inteligencia emocional: una entrevista a Guillermo Carnero”. CELEHIS. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Universidad de Mar del Plata, 8.II (1999).
- ____, “Un espejo fragmentado: la práctica metapoética de Guillermo Carnero”, SCARANO, Laura, et al. (Ed.), *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1996.
- FOSTER, Hal (ed.), *La postmodernidad*. Editorial Kairós, Barcelona 2002.
- FRANZINI, Elio, *La estética del siglo XVIII*. Editorial Visor, 2000.
- FRIEDRICH, Hugo, *Estructura de la lírica moderna*. Seix Barral, Barcelona, 1974.
- FRISBY, David, “Georg Simmel, primer sociólogo de la modernidad”, PICÓ, Josep, (Ed.), *Modernidad y postmodernidad*, Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- GARCÍA BAENA, Pablo, *Un navío cargado de palomas y especias (antología)*. Ed. de Guillermo Carnero. Agencia Andaluza de Instituciones Culturales & Consejería de Cultura & Centro Andaluz de las Letras, Sevilla, 2018.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *El centro de lo múltiple (Selección de ensayos) I. Las formas del contenido (1965-1985)*. Anthropos, Barcelona, 2008.

- ____, *El centro de lo múltiple (Selección de ensayos) II. El contenido de las formas (1985-2005)*. Anthropos, Barcelona, 2009.
- ____, *El centro de lo múltiple (Selección de ensayos) III. Universalidad, singularización y Teoría de las artes*. Anthropos, Barcelona, 2009.
- ____, “El imaginario cultural en la estética de los novísimos”, *Ínsula* 508 (abril 1989), 13-15.
- ____, *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra, 1989.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, “La renovación estética de los años sesenta”, *Los Cuadernos del Norte*, extraordinario núm. 3 («El estado de las poesías»), 1986, 10-23.
- GARCÍA MONTERO, Luis, *Poesía (1980-2005)*. Tusquets, Barcelona,
- GARCÍA POSADA, Miguel, “Vida y cultura”, *El País* 29-I-2000, suplemento *Babelia*, 8.
- ____, “*Espejo de gran niebla*”, *ABC Cultural*, 19-X-2002, 14.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*. Ed. de Elías L. Rivers. Castalia, Madrid, 1990.
- GICOVATE, Bernardo, “La poesía de Juan Ramón Jiménez en el simbolismo” en OLIVIO JIMÉNEZ, José, (ed.), *El simbolismo*. Serie El escritor y la crítica. Taurus, Madrid, 1979.
- GIDDENS, Anthony, *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Amorrortu editores, Buenos Aires, Argentina, 1995
- GIL DE BIEDMA, Jaime, *El pie de la letra*. Editorial Crítica, Barcelona, 1994
- ____, *Las personas del verbo*. Seix Barral, Barcelona, 2001.
- GIMFERRER, Pere, *Arde el mar*. Ed. de Jordi Gracia. Cátedra, Madrid, 1994.
- ____, *Lecturas de Octavio Paz*. Anagrama, Barcelona, 1990.
- GIORDANO, Jaime, “Guillermo Carnero, *Divisibilidad indefinida*”, *España Contemporánea* 5.1 (primavera 1992), 122-124.
- ____, “Reflexiones sobre *Ávila* de Guillermo Carnero. Clausura del simbolismo”, *España Contemporánea* 3.2 (otoño 1990), 69-78.
- GOMBRICH, Ernst, *Historia del arte*. Debate, Madrid, 1995.
- GÓNGORA, Luis de, *Soledades*. Ed. de John Beverley. Cátedra, Madrid, 1979
- ____, *Sonetos completos*. Ed. de Biruté Ciplijauskaitė. Castalia, Madrid, 1968

- ____, *Poesía selecta*. Ed. de Antonio Pérez Lasheras y José María Micó. Taurus Ediciones, Madrid, 1991.
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín, “Dos poemas de Guillermo Carnero”, en Willard. F. King (ed.), *Poemas y ensayos para un homenaje*. Tecnos, Madrid, 1976. Pág. 80-87.
- ____, *Gramática de la poesía*, Barcelona, Planeta, 1976.
- GOYTISOLO, Juan, *Duelo en El Paraíso*, Planeta, Barcelona, 1955.
- GRACIA, Antonio, “Guillermo Carnero: más allá del poema”, *Ínsula* 451 (junio 1984), 22.
- ____, “Una revisión de los novísimos”, *Ínsula* 607 (julio 1997), 16-18.
- GRACIA, Jordi, *Historia y crítica de la literatura española. Volumen 9/I. Los nuevos nombres: 1975-2000*. Editorial Crítica, Barcelona, 2000.
- ____, *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*. Edhasa, Barcelona, 2001.
- ____, *La resistencia silenciosa*. Anagrama, Barcelona, 2004.
- ____, *El intelectual melancólico*. Anagrama, Barcelona, 2011.
- GRACIA, Jordi y RODENAS, Domingo, *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad*. Ediciones Crítica, Madrid, 2011.
- GRANDE, Félix. *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus, 1970.
- GRIERSON, Herbert J.C., *Metaphysical Lyrics and Poems*, Oxford, 1956.
- GUILLÉN, Jorge, *Cántico*. Seix Barral, Barcelona, 1998
- GULLÓN, Ricardo, “Simbolismo y modernismo” en OLIVIO JIMÉNEZ, José, (ed.), *El simbolismo*. Serie El escritor y la crítica. Taurus, Madrid, 1979.
- HABERMAS, Jürgen, *La posmodernidad*, Kairós editores. Barcelona 1895.
- HAZARD, Paul, *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*. Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *De lo bello y sus formas*. Por Manuel Granell. Editorial Espasa-Calpe, S.A. Madrid, 1985.
- HERNÁNDEZ, Mario, “El Sueño de Escipión: chagrin d'amour”, *Trece de Nieve* 3 (primavera 1972), 33-35.
- HÖLDERLIN Friedrich, *Pan y vino en Las grandes elegías (1800-1801)*. Poesía Hiperión, Madrid, 2008.

- HOLT, Jim, *Por qué existe el mundo?*, RBA, Barcelona, 2013
- INDURAIN, Domingo (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Volumen 8. Época contemporánea: 1939-1980*. Editorial Crítica, Barcelona, 1981.
- INSAUSTI, Gabriel, “Sosegada inquietud”, *Letras Libres* 15 (2002), 79-80.
- ____, *Ínsula* 505 (enero 1989) y 508 (abril 1989), extraordinario sobre los novísimos, (coord. Guillermo Carnero).
- ____, “Vigencia y balance de *Nueve novísimos poetas españoles*”, *Ínsula* 562 (abril 2001), 9-23.
- IRAVEDRA, Araceli, *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (1980-2005)*. UNED, Madrid, 2010.
- JARAUTA, Francisco, “La experiencia barroca” en JARAUTA, Francisco, y BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *Barroco y neobarroco*. Cuadernos del Círculo, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Madrid, 1993.
- JAUSS, Hans Robert, *La literatura como provocación*. Edicions 62, Barcelona, 1976.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián, “El espacio de la huida: formas del venecianismo en Gimferrer, Carnero y Colinas”, *Studi Ispanici* (1997-1998 [1999]), 131-140.
- ____, y CUESTA ABAD, José Manuel, (Ed.), *Teorías literarias del siglo XX*. Akal Ediciones, Madrid, 2005.
- JIMÉNEZ, José Olivio, “Estética del lujo y de la muerte: sobre *Dibujo de la Muerte* de Guillermo Carnero”, *Papeles de Son Armadans* 194 (mayo 1972), 145-157; recogido en *Diez años de poesía española (1960-1970)*, Madrid, *Ínsula*, 1972, 375-389; 2ª. ed. *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*, Madrid, Rialp, 1998, 210-219.
- ____, “Medio siglo de poesía española (1917-1967)”, *Hispania* 50.4 (diciembre 1967), 931-946.
- ____, “Nueva poesía española (1960-1970)”, *Ínsula* 288 (1970), 1 y 12-13; *Ínsula* 562 (2001), 20-23.
- ____, “Variedad y riqueza de una estética brillante”, *Ínsula* 505 (enero 1989), 1-2.
- ____, *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*. Rialp, Madrid, 1998.
- ____, *El simbolismo*. Serie El escritor y la crítica. Taurus, Madrid, 1979.

- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Segunda antología poética*. Ed. de Jorge Urrutia. Austral Espasa Calpe, Madrid, 1995.
- ____, *Platero y yo*. Ed. de Michael P. Predmore. Cátedra, Madrid, 2006.
- ____, *Diario de un poeta recién casado*. Ed. de Antonio Sánchez Barbudo. Editorial Labor, Barcelona, 1970.
- ____, *Animal de fondo*. Ed. de Angel Crespo, Madrid, Taurus, 1981.
- ____, *Animal de fondo*, Prólogo de Vicente Gallego. Visor, Madrid, 2006.
- ____, *Eternidades*. Prólogo de Luis García Montero. Visor, Madrid, 2004.
- ____, *Dios deseado y deseante*. Ed. de Antonio Sánchez Barbudo. Aguilar, Madrid, 1964.
- ____, *La estación total con las canciones de la nueva luz (1923-1936)*, Ed. de Vicente Valero. Tusquets, Barcelona, 1994.
- ____, *Lírica de una Atlántida*. Ed. de Alfonso Alegre Heitzmann. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999.
- JOVER, José Luis, “Nueve preguntas a Guillermo Carnero (en torno a *Ensayo de una teoría de la visión*)” en *Nueva Estafeta* 9-10 (agosto-septiembre de 1979)
- JULIÁ, Jordi, “La función de la pintura en la poesía de Guillermo Carnero”, en Salvador Montesa (ed.). *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*, Málaga, Universidad, 2001, 293-304.
- ____, “La función de la pintura en la poesía”, *La perspectiva contemporánea. Ensayos de teoría de la literatura y literatura comparada*, Santiago de Compostela, Universidad, 2002, 223-246.
- KANT, Immanuel, *¿Qué es la ilustración?* Alianza, Madrid, 2009
- KEATS, John, *Sonetos, Odas y otros poemas*. Versión y notas de J. María Martín Triana. Editorial Visor, Madrid, 1982.
- KOJÈVE, Alexandre, *Introducción a la lectura de Hegel (La dialéctica de lo real y la idea de la muerte en Hegel)*. La Pléyade, Buenos Aires, 1972.
- KRUGER-ROBBINS, Jill, “Dibujo de la muerte. Obra poética”, *Anales de Literatura Española Contemporánea* 25 (2000), 619-623.
- ____, *Frames of Referents. The Postmodern Poetry of Guillermo Carnero*. Lewisburg, Bucknell University Press, 1997.

- LANZ, Juan José, “Rechazo del realismo y del surrealismo: por una concepción barroca y simbolista de la poesía en Guillermo Carnero”, *Zurgai*, diciembre 1989, 96-103.
- ____, “Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético: 1977-1982”, *Ínsula* 565 (enero 1994), 4.
- ____, *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1994.
- ____, “¿Hacia la constitución de un nuevo canon estético? La última poesía española: de la generación del 68 a la generación del 80”, *Hora de Poesía* 97-100 (1995), 143-159.
- ____, “La joven poesía española. Notas para una periodización”, *Hispanic Review* 66 (1998), 261-287.
- ____, “La ruptura poética del 68: la idea de la ruptura con la poesía anterior como justificación de las antologías con carácter generacional”, *Bulletin of Hispanic Studies* 77 (2000), 239-262.
- ____, “Teoría y práctica poética: la metapoesía de Guillermo Carnero a través de los poemas *El sueño de Escipión* y *Variación I. Domus Aurea*”, *Poesía en el Campus* 47 (2000), 19-29.
- ____, “Prolegómenos para una lectura: *Nueve novísimos*, treinta años después”, *Ínsula* 562 (2001), 13-20.
- ____, *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*. Renacimiento, Madrid, 2011.
- ____, *La musa metafísica. Ensayos sobre la poesía de Guillermo Carnero*. Institució Alfons El Magnànim, València, 2016.
- LISSORGES, Yvan, *El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas, Clarín*. Grupo Editorial Asturiano, Oviedo, 1996
- ____, *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Anthropos, Barcelona, 1988.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, “Los novísimos en la última encuesta sobre poesía española contemporánea”, *Ínsula* 505 (enero 1989), 18-19.
- LÓPEZ, Ignacio Javier, “Metapoesía en Guillermo Carnero.” *Zarza Rosa*, 5 (octubre-noviembre 1985), 37-52.

- ____, “El silencio y la piedra: metáforas de la tradición en la poesía española contemporánea”, *Bulletin of Hispanic Studies* 67 (1990), 43-56.
- ____, “Ironía, distancia y evolución en Guillermo Carnero”, *Ínsula* 408 (noviembre 1980), 1 y 10.
- ____, “Metonimia y negación: *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* de Guillermo Carnero”, *Hispanic Review* 54.3 (1986), 257-277.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, “Azorín y la sensibilidad simbolista” en *Anales de Literatura Española*, núm. 15, 2002.
- LUNA BORGE, José, *La generación poética del 70*, Sevilla, Quasyeditorial, 1991.
- LUZÁN, Ignacio de, *Memorias literarias de París: actual estado y método de sus estudios*. Imprenta Gabriel Ramírez, Madrid, 1751.
- LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna*. Ediciones Catedra, Madrid, 2004.
- MACHADO Antonio, *Poesías completas*. Austral, Madrid, 1996.
- MAGRIS, Claudio, *Microcosmos*. Anagrama, Barcelona, 1999.
- MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1999.
- ____, “El poeta de las aves zancudas”, *Poesía en el Campus* 47 (2000), 3-8; recogido en *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Obras completas XXV*. Ed de Alfonso Reyes, FCE, México, 1991.
- MANRIQUE, Jorge, *Poesía*. Ed. de Vicente Beltrán. Crítica, Madrid, 1993.
- MARÍAS, Julián, *Miguel de Unamuno*. Ed. Espasa Calpe. Colección Austral, Madrid, 1997.
- MARTÍN PARDO Enrique, *Antología de la joven poesía española*, Pájaro Cascabel, Madrid, 1967.
- MARTÍN, Salustiano, “La teoría de la visión de Guillermo Carnero”, *Ínsula* 404-405 (julio-agosto 1980), 24.
- MARTÍN-ESTUDILLO, Luis, *La mirada elíptica. El trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Visor Libros, Madrid, 2007.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio, *El centro inaccesible. (Poesía 1967-1980)*. Hiperión, Madrid, 1981.

- MASOLIVER, Juan Antonio, “¿Hacia un neosimbolismo?”, *Camp de l'Arpa* 3 (septiembre 1972), 28.
- ____, “Espejo de gran niebla”, *La Vanguardia* 2-X-2002, suplemento *Culturas*, 13.
- ____, “Nueve novísimos poetas españoles”, *La Vanguardia* 12-XI-1970.
- MAYHEW, Jonathan. “¿Poesía de la experiencia o poesía del conocimiento?”, *La Alegría de los Naufragios* 5-6 (2001), 153-160.
- MELÉNDEZ Valdés, Juan, *Poesía y prosa*. Ed. Planeta, Barcelona, 1990.
- MOIX, Ana María y CHACEL, Rosa, *De mar a mar*. RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (Ed.). Comba. Barcelona, 2015.
- ____, “Dibujo de la Muerte de Guillermo Carnero: un desenfadado carnaval de las historias”, *Presencia* 102 (17-VI-1967), 10.
- MOLHO, Blanca y Maurice, *Poetas ingleses metafísicos del siglo XVI*. Acantilado, Barcelona, 2000.
- MOLINA Foix, Vicente, *El joven sin alma*. Anagrama, Barcelona, 2017.
- ____, “Guillermo Carnero, *Dibujo de la Muerte*”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 214 (octubre 1967), 233-239.
- MONEGAL, Antonio. *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Tecnos, 1998.
- MORÉAS, Jean, *Manifeste du Symbolisme. Le Figaro*, 18/09/1886. Disponible en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2011. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg4585>
- MORENO PÁEZ, M^a Paz, “De poetas y ventrílocuos: el correlato objetivo y el monólogo dramático en Luis Cernuda, Juan Gil-Albert y Guillermo Carnero”, *Revista Hispánica Moderna* 55.1 (2002).
- NADEAU, Maurice, *Historia del surrealismo*. Editorial Ariel, Barcelona, 1972.
- NEDERMANN, Emmy, “Juan Ramón Jiménez: sus vivencias y tendencias simbolistas” en OLIVIO JIMÉNEZ, José, (ed.), *El simbolismo*. Serie El escritor y la crítica. Taurus, Madrid, 1979.
- NICOLÁS, César, “Novísimos (1966-1988): notas para una poética” en *Ínsula* 505, enero de 1989. Págs.11-14
- ____, “¿Todavía los novísimos?”, *Aguas Vivas* 2 (12-VI-1980), 3.

- ____, “*Catedral de Ávila*, un poema especular”, en Guillermo Carnero. *Ávila en mi poesía*, Ávila, Caja de Ávila, 2005, 31-56.
- ____, “Novísimos (1966-1988). Notas para una poética”, *Ínsula* 505 (enero 1989), 11-14.
- NIETO, Ramón, “Literatura y escándalo”, *Acento Cultural*, núm. 7, marzo-abril de 1960.
- ORTEGA Y GASSET, “En la muerte de Unamuno” en SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio, (ed.), *Miguel de Unamuno*. Serie El escritor y la crítica. Taurus, Madrid, 1974.
- ____, “Góngora (1927-1927)” en *Espíritu de la letra*. Ed. de Ricardo Senabre. Cátedra, Madrid, 1985.
- ____, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Prólogo de Valeriano Bozal. Austral Ediciones, Madrid, 1987.
- ____, *La rebelión de las masas*. Ed. de Thomas Mermall. Castalia, Madrid, 1988.
- PARKER, Alexander A., “En torno a la interpretación de *Niebla*” en SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio, (ed.), *Miguel de Unamuno*. Serie El escritor y la crítica. Taurus, Madrid, 1974.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*. FCE, México, 1956.
- ____, *Los hijos del limo*. Seix Barral, Barcelona, 1974.
- ____, *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer 1966-1997*. Seix Barral, Barcelona, 1999.
- ____, *El mono gramático en Obra poética (1935-1988)*. Seix Barral, Barcelona 1988.
- ____, *Obra poética (1935-1988)*. Seix Barral, Barcelona, 1998.
- PEÑA, Pedro J. de la, “Hacia la poesía española trascontemporánea”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 382 (abril 1982), 129-144.
- ____, “La persona, la obra: *El Azar Objetivo*”, *Las Provincias* 22-VI-1975, 38.
- PEREDA, Rosa María, “Los novísimos, o la poesía de la década prodigiosa”, *Los Cuadernos del Norte* 5 (1981), 59-62.
- PÉREZ LÓPEZ, Manuel María, “El alma castellana, preocupación nacional y sensibilidad modernista” publicado en la *Revista Ínsula*, Año 1998, Número 613. Dedicado a: El 98, a nueva luz.

- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús. «Dibujo de la muerte. Obra poética», *La Nueva Literatura Hispánica* 2 (1998), 201-204.
- PÉREZ PAREJO, Ramón, *Metapoesía y crítica del lenguaje. (De la generación del 50 a los novísimos)*, Universidad de Extremadura. Servicio de publicaciones. Cáceres, 2002.
- ____, “La desconfianza en la inspiración y en el lenguaje poético. Generación del 50 - Novísimos”, *Revista de Literatura* 60.119 (1998), 5-30.
- PERONA SÁNCHEZ, Jesús, *La utopía antigua de Piranesi*, Universidad de Murcia, 1996.
- PICÓ, Josep, *Modernidad y postmodernidad*, Alianza Editorial. Madrid, 2002.
- PIERA, José, “Los lúcidos fantasmas de Guillermo Carnero”, *Camp de l'Arpa* 14 (noviembre 1974), 18-20.
- PITARELLO, Elide, “*Tempestad* de Guillermo Carnero: una fábula neoplatónica”, en Donatello Ferro (ed.). *Trabajo y aventura. Studi in onore di Carlos Romero Muñoz*, Roma, Bulzoni, 2004, 213-229.
- ____, “Aproximaciones a la poesía de Guillermo Carnero” en PITTARELLO, Elide y BOU, Enric (Eds.), *Enclaves de la transición. Una visión de los novísimos. Prosa, poesía y ensayo*. Iberoamericana, Madrid, 2009.
- ____, “Voces desde un monumento: *Fuente de Médicis* de Guillermo Carnero” en *Passagen: Hybridity, Transmédiatité, Transculturalidad*. Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New York, 2010.
- POE, Edgar Allan, *Cuentos I*. Prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar. Alianza Editorial, Madrid, 1970.
- POLO, Milagros. *Cuarteto y fuga para un espacio desierto*, Madrid, Libertarias, 1995 (cap. 3), 51-104.
- POPPER Karl. R., *La sociedad abierta y sus enemigos*. Paidós, Barcelona, 2006.
- ____, *La lógica de la investigación científica*. Tecnos, Madrid. 2008.
- ____, *La miseria del historicismo*. Taurus ediciones, Madrid, 1961.
- POZUELO YVANCOS, *Teoría del lenguaje literario*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1992.
- PRAT, Ignacio, “La página negra (notas para el final de una década)”, *Poesía* 15 (1982), 115-122.

- ____, *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Taurus, 1982.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L, *La lira de Arión. De poesía y poetas españoles del siglo XX*. Ediciones Universidad de Alicante, Alicante, 1991.
- ____, “Dibujo de la muerte. Obra poética”, *Clarín* 4.19 (1999), 72-73.
- ____, “Guillermo Carnero, ¿una poética en espiral?”, *Arte y Letras*, suplemento de *Información* 17-XII-1998, 1-2.
- ____, *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996.
- ____, “Entrevista a Guillermo Carnero”, *Quimera* 227, Barcelona, 2003, pág. 44-51
- PROVENCIO, Pedro. *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*, Madrid, Hiperión, 1988.
- ____, “La generación del 70 (1): las siete vidas del final”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 522 (diciembre 1993), 87-102.
- ____, “La generación del 70 (II): los antinovísimos y la cultura de consumo”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 524 (febrero 1994), 99-115.
- QUENEAU Raymond, *Ejercicios de estilo*. Versión de Antonio Fernández Ferrer. Cátedra, Madrid, 2009.
- QUEVEDO, Francisco de, *Un heráclito cristiano, canta sola a Lisi y otros poemas*. Ed. de Lía Schwartz e Ignacio Arellano. Crítica, Barcelona, 1998.
- QUINTANA, Emilio, “Apuntes sobre novísimos y posnovísimos”, *Zurgai*, diciembre 1989, 134-136.
- QUIÑONERO, Juan Pedro, “Guillermo Carnero y el drama de la retórica”, *Informaciones* 16-11-1972.
- QUIROGA CLÉRIGO, Manuel. «Verano inglés», *Diario de Córdoba*, suplemento literario *Cuadernos del Sur*, 23-XII-1999, 11.
- RAMONEDA, Arturo, “El fasto y la mentira”, *Diario 16* 8-XI-1990, *Suplemento Libros*, 5.
- RAMOS, Juan Luis, “Guillermo Carnero: Ensayo de una teoría”, *La Moneda de Hierro* 3-4 (1980), extraordinario «Diez años de poesía en España, 1970-1980», 81-84.
- ____, “Meditaciones sobre las contrariedades del azar”, *Ideologies and Literature* 1.1-2 (1985), 207-217.

- RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*. Fondo de Cultura Económica – España, Madrid, 1983.
- RIBES, Francisco (ed.), *Poesía última*. Taurus Ediciones, Madrid, 1975.
- RICOEUR, Paul, *La metáfora viva*. Ediciones Europa, Madrid, 1980.
- ____, *La metáfora viva*. Jaca Book, Milano, 1997.
- ROBERTS, David, “Marat/Sade, o el espíritu de la postmodernidad a partir del espíritu de la vanguardia” en PICÓ, Josep, *Modernidad y postmodernidad*, Alianza Editorial. Madrid, 2002.
- RÓDENAS, Domingo, y GRACIA, Jordi, *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad*. Ediciones Crítica, Madrid, 2011.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, “Neo-neoclasicismos en la poesía española última”, *Los Cuadernos del Norte* 20 (abril 1983), 61-65.
- ____, “De la retórica del silencio a la poética del vacío”, *Hora de poesía* 97-100 (1995), 161-172.
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana, (Ed.), CHACEL, Rosa y MOIX, Ana María, *De mar a mar*. Comba. Barcelona, 2015.
- RODRÍGUEZ-VECCHINI, Hugo, “La visión ciega” en DE MAN, Paul, *Visión y ceguera*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1991.
- ROMÁN, Isabel, “El oficio de poeta: Guillermo Carnero, 1971 a 1977”, *Anaquel* 6 (1987), 18-21.
- ROMERO ESTEO, Miguel, “Guillermo Carnero, donde la sabiduría poética se acoge a la racionalidad melancólicamente”, *Nuevo Diario* 12-1-1975, suplemento *Libros*, 4.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (ed.), *Historia de la literatura española. Vol. 9. Siglo XIX (II)*. Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1998.
- ROVIRA, Pere, *La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Llibres del Mall, Barcelona, 1986.
- ____, *Cuando siento no escribo*. Pre-textos, Valencia, 1998
- RUBIO, Fanny. “Guillermo Carnero: *Ensayo de una teoría de la visión*”, *La Moneda de Hierro* 2 (verano-otoño 1979), 54-55.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco, (coord.) *Anthropos* 110-111 (1990), 112 (1990), 113 (1990); extraordinario sobre los novísimos.

- ____, “¿La última generación poética española?”, *Anthropos* 110-111 (1990), 14-17.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio, (ed.) *Miguel de Unamuno*. Serie El escritor y la crítica. Taurus, Madrid, 1974.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *La inminencia*. FCE, Madrid, 1996.
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Ediciones Universidad de Oviedo, Oviedo, 1993
- ____, “Metapoesía y conocimiento: la práctica novísima”, *Zurgai*, diciembre 1989, 24-29..
- SANTIÁÑEZ, Nil, *Investigaciones literarias*, Editorial Crítica. Barcelona, 2002
- SANZ VILLANUEVA, Santos (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Volumen 8/I. Época contemporánea: 1939-1975*. Editorial Crítica, Barcelona, 1999.
- ____, *Historia de la Literatura Española*, vol. 6.2, Madrid, Ariel, 1984, 434-468.
- SAVATER, Fernando, *Diccionario filosófico*. Planeta, Barcelona, 1995.
- SCARANO, Laura, “La poesía de Guillermo Carnero: una estética de la negatividad”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 16.3 (1991). 321-335-
- ____, y FERRARI, Marta, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Editorial Biblos. Universidad Nacional de Mar del Plata, Buenos Aires, 1994.
- SEBBAG, Georges, *El surrealismo*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2003.
- SEBOLD, Russell P., *El rapto de la mente: Poética y poesía dieciochescas*. Anthropos Editorial, Barcelona, 1989.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*. Traducción y edición de Ángel-Luis Pujante. Espasa Calpe, Madrid, 1994.
- SILES, Jaime, “Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición” en *Ínsula 505*, enero de 1989, Pág. 9.
- ____, “La poesía última de Guillermo Carnero: unidad y coherente evolución de su poética”, *Poesía en el Campus* 47 (2000), 9-13.
- ____, “Verano inglés”, *El Cultural de El Mundo*, 28-XI-1999, 12.
- SILVER, Philip W., *La casa de Anteo. Estudios de Poética Hispánica. (De Antonio Machado a Claudio Rodríguez)*. Taurus Ediciones, Madrid, 1985.

- SILVESTRI, Laura, “Félix de Azúa o el estupor de la revelación”, Josep Bou y Elide Pittarello (Eds.), *(En)claves de la Transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo*. Iberoamericana Editorial, Madrid, 2009
- SIMÓN, César, “Fracaso y triunfo del lenguaje en Guillermo Carnero”, *Papeles de Son Armadans* 249 (diciembre 1976). Pág. 249-263.
- ____, “Un problema de asentimiento: la poesía de Guillermo Carnero”, *Ínsula* 361 (diciembre 1976), 5.
- SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*. Alfaguara, Madrid 2996.
- TALENS, Jenaro, “(Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión” en MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio, *El centro inaccesible. (Poesía 1967-1980)*. Hiperión, Madrid, 1981.
- ____, “La coartada metapoética” en *Ínsula*. Núm. 512-513, Agosto-Septiembre de 1989. Pág. 55-57
- TODOÍ, Lluís M^a, *El simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*. Montesinos, Barcelona, 1987.
- TRAPIELLO, Andrés, *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*. Planeta, 1994.
- TYLOR, Edward B. *La cultura primitiva*. Ed. Ayuso, Madrid, 1981.
- TZARA, Tristan. *Siete manifiestos Dada*. Tusquets editores, Barcelona, 2012.
- ____, *El hombre aproximativo*. Visor libros, Madrid 2001.
- UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*. Prólogo de Fernando Savater. Alianza, Madrid, 1995.
- ____, *El caballero de la triste figura*. Ed. Espasa Calpe. Colección Austral, Madrid, 1980.
- ____, *En torno al casticismo*. Ed. Alianza, Madrid, 1986.
- ____, *Niebla*. Ed. de Armando F. Zubizarreta. Clásicos Castalia, Madrid, 1995.
- ____, *Poesía completa I*. Prólogo de Ana Suárez Miramón. Alianza, Madrid, 1987.
- ____, *Poesías*. Ed. de Manuel Alvar. Cátedra, Madrid, 1997.
- VALENTE, José Ángel, *Las palabras de la tribu*. Editorial Tusquets, Barcelona, 2002.
- ____, José Ángel, *Punto cero. Poesía 1953-1979*. Seix Barral, Barcelona, 1998.
- VALERA, Juan, *El arte de la novela*, Editorial Lumen, Barcelona, 1996

- VALERY, Paul, “Literatura”, *Tel Quel 1*. Labor, Barcelona, 1977.
- VELA, Fernando, «La poesía pura», *Revista de Occidente*, noviembre de 1926.
- VERLAINE, *Los poetas malditos*. Júcar, Madrid, 1987.
- VIGNOLA, Beniamino. “La manía de Venecia y las letras españolas (diez años de novísimos)”, *Camp de l’Arpa* 86 (1981), 38-41.
- VILLANUEVA, Darío (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Volumen 9. Los nuevos nombres: 1975-1990*. Editorial Crítica, Barcelona, 2003.
- VILLENA, Luis Antonio, “Lapitas y centauros. (Algunas consideraciones sobre la nueva poesía española de la última década)”, *Quimera* 12 (1981), 13-15.
- ____, “Enlaces entre vanguardia y tradición. (Una aproximación a la estética novísima)”, *Los Cuadernos del Norte*, extraordinario núm. 3 («El estado de las poesías»), 1986, 35-40.
- VIÑAS, David, *Historia de la crítica literaria*. Ariel, Barcelona, 2002.
- VITIER, Cintio, “Homenaje a Juan Ramón Jiménez”, *Juan Ramón Jiménez*. Edición de Aurora de Albornoz. Serie El escritor y la crítica. Editorial Taurus, Madrid, 1981.
- WILLIAMSON, Edwin, *Borges. Una vida*. Seix Barral, Barcelona, 2007.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Austral, Espasa Calpe, 2007
- ____, *Renacimiento y Barroco*. Paidós, Madrid, 1986
- WORDSWORTH, William, *La abadía de Tintern*. Edición y versión de Gonzalo Torné. Lumen, Barcelona, 2012.
- ____, *The prelude. Book 3*. Dvd, Barcelona, 2003.
- YAGÜE LÓPEZ, Pilar. *La poesía de los setenta. Los novísimos, referencia de una época*, La Coruña, Universidad, 1997.
- YVANCOS, Pozuelo, *Teoría del lenguaje literario*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1992.
- ZARDOYA, Concha en “Antropología poética en Juan Ramón Jiménez”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, octubre-diciembre 1981, nº376-378, Madrid.
- ZAVALA, Iris M., *La posmodernidad y Mihail Bajtín. Una poética dialógica*. Espasa-Calpe, Madrid, 1991.