



Universitat de Lleida

INTRODUCCIÓN A LA OBRA POÉTICA DE GUILLERMO CARNERO (1967-2002)

DE *DIBUJO DE LA MUERTE* A *ESPEJO DE GRAN NIEBLA*

Marisa Torres Badia

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**INTRODUCCIÓN A LA OBRA POÉTICA
DE GUILLERMO CARNERO (1967-2002)**

DE *DIBUJO DE LA MUERTE* A *ESPEJO DE GRAN NIEBLA*

Marisa Torres Badia



*Tesis doctoral
Año 2009*

Director: Dr. Jaume Pont



Universitat de Lleida
Departament de Filologia
Clàssica, Francesa i Hispànica

**(...) el arte, la literatura, las ideas y la historia
son piezas de un único rompecabezas.**

Guillermo Carnero, *Las armas abisinias*.



**F. Boucher, *Diana saliendo del baño*, 1742.
De “El poema no escrito”, *Verano inglés*.**

Un poema es un objeto hecho del lenguaje, los ritmos, las creencias y las obsesiones de este o aquel poeta y de esta o aquella sociedad. Es el producto de una historia y de una sociedad, pero su manera de ser histórica es contradictoria. El poema es una máquina que produce, incluso sin que el poeta se lo proponga, anti-historia. La operación poética consiste en una inversión y conversión del fluir temporal; el poema no detiene el tiempo: lo contradice y lo transfigura.

Octavio Paz, *Los hijos del limo*.

*Hablar sobre el vacío significa
más que el vacío de no hablar,
y yo quiero el castigo
de quien cambió su vida
por un sueño de libros y museos.*

Guillermo Carnero, *Fuente de Médicis*.

*Cuando acaba
la representación, el escenario
debiera perecer. Al disiparse
las últimas palabras con ellas descendiera
perpetuo infranqueable telón de oscuridad
sobre la ausencia y oquedad del tiempo.*

Guillermo Carnero, *Cuatro noches romanas*.

ÍNDICE

I. JUSTIFICACIÓN	25
II. INTRODUCCIÓN	43
III. CONTEXTUALIZACIÓN	55
III.1. Crisis de la modernidad. “Generación de la marginación”	63
III.2. “Año fundacional, año del funeral”	67
III.3. Breve caracterización de la poesía novísima	69
IV. POSICIONAMIENTO DE LOS NOVÍSIMOS ANTE LA POESÍA SOCIAL	79
V. RECEPCIÓN DE LA POESÍA DE GUILLERMO CARNERO	91
V.1. Balance general: detractores y defensores	93
V.2. Producción poética: obras y etapas	95
V.2.1. Obras	95
V.2.2. Etapas en la producción poética de Guillermo Carnero: Existencialismo. Metapoesía. “Razón frente a emoción”. Vitalismo y desencanto	105
V.3. Años setenta: artificio y escepticismo. Hacia <i>una nueva sensibilidad</i>	109
V.3.1. El prólogo de José M ^a Castellet	112
V.4. “La caza del novísimo”	115
V.5. La poesía de Guillermo Carnero en las antologías españolas de la década de los años setenta (1970-1982)	120
VI. POÉTICA	125
VI.1. El análisis de la poética carneriana según Pedro Provencio	130
VI.2. Otras poéticas: estudio diacrónico	133
VI.3. Concepción de la poesía y del poema	139
VI.3.1. Desconfianza en el lenguaje poético	139
VI.3.2. La influencia barroca	147
VI.3.2.1. <i>Ars longa vita brevis y horror vacui</i>	147
VI.3.2.2. “La arquitectura poética”	160
VI.3.2.3. Atención al detalle. Miniaturismo	160
VI.3.2.4. Venecia como marco simbólico	162
VI.3.2.5. Ficción irónica	167
VI.3.3. La importancia de la “memoria cultural” (culturalismo) y de la ficcionalidad como evasión de la realidad	169
VI.3.4. La máscara como modo de decir	175
VI.3.5. Metapoesía	180
VI.3.6. Intertextualidad. <i>Collage</i> . Polifonía	184

VII. CARNERO, “LA INDIVIDUALIDAD”	187
VII.1. Simbolismo	189
VII.2. Surrealismo	190
VII.3. Neoclasicismo	197
VII.4. El fenómeno <i>camp</i>	200
VII.5. El grupo <i>Cántico</i>	205
VIII. ESTUDIO DIACRÓNICO DE LA OBRA CARNERIANA: DE LA POÉTICA AL POEMA	209
VIII.1. <i>Dibujo de la muerte</i> (1967 y 1971). “Estética del lujo y de la muerte”	211
VIII.1.1. Nociones propedéuticas	211
VIII.1.2. Neoesteticismo y muerte	221
VIII.1.3. “El movimiento continuo”	225
VIII.1.4. Intertextualidad: de “Muerte en Venecia” a “Galería de retratos”	229
VIII.1.5. De “Capricho en Aranjuez” a “El embarco para Cythera”	235
VIII.1.6. Poemas del ciclo de <i>Dibujo de la muerte</i>	243
VIII.2. <i>Libro de horas</i> (1967). <i>Modo y canciones del amor ficticio</i> (1969). <i>Barcelona, mon amour</i> (1970). <i>Incursión “camp” o suspensión de toda creencia</i>	244
VIII.2.1. Nociones propedéuticas	244
VIII.3. <i>El sueño de Escipión</i> (1971). <i>Abstracción e intelectualidad</i>	246
VIII.3.1. Nociones propedéuticas	246
VIII.3.2. “Jardín inglés versus jardín francés”	255
VIII.3.3. “ <i>Aimez donc la raison</i> ”	257
VIII.3.4. “Erótica del marabú”	260
VIII.3.5. “ <i>Anhelar el hallazgo de la palabra escrita / desde un cuerpo</i> ”	261
VIII.4. <i>Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère</i> (1974). <i>Dignificación del signo lingüístico</i>	269
VIII.4.1. Nociones propedéuticas	269
VIII.4.2. “Discurso del método”	276
VIII.4.3. Variaciones. Poemas “sintéticos”	279
VIII.4.4. Figuras. Poemas “analíticos”	283
VIII.4.5. “L’Enigme de l’heure”	286
VIII.5. <i>El azar objetivo</i> (1975). “ <i>Burla de la razón e hipertrofia del lenguaje frío</i> ”	287
VIII.5.1. Nociones propedéuticas	287
VIII.5.2. “ <i>Mis dudas constituyen un sistema</i> ”	291

VIII.6. <i>Ensayo de una teoría de la visión. Poesía (1966-1977) (1979 y 1983). “Revisión, metapoemas e ironía”</i>	295
VIII.6.1. Nociones propedéuticas	295
VIII.6.2. “Para llegar a Ostende”	297
VIII.7. <i>Música para fuegos de artificio (1989)</i>	304
VIII.7.1. Nociones propedéuticas	304
VIII.8. <i>Divisibilidad indefinida (1990). “Persistencia de una poética”</i>	306
VIII.8.1. Nociones propedéuticas	306
VIII.8.2. Crisis, escepticismo y reminiscencias de <i>Dibujo de la muerte</i>	312
VIII.8.3. “La imagen hecha añicos”	318
VIII.8.4. “El fasto y la mentira”	320
VIII.8.5. “La hacedora de lluvia”	321
VIII.9. <i>Verano inglés (1999). “Dialéctica vida-cultura”</i>	323
VIII.9.1. Nociones propedéuticas	323
VIII.9.2. Sensualidad y erotismo: “Susana en el baño”	329
VIII.9.3. “La mirada del viejo pintor no es de este mundo”	337
VIII.10. <i>Espejo de gran niebla (2002). “Precisión de lo claro o de lo oscuro”</i>	340
VIII.10.1. Nociones propedéuticas	340
VIII.10.2. “Noche de la memoria”: “quiero ser, en mi espacio, solo y otro”	347
VIII.10.3. “El tiempo sumergido” y “Conciliación del daño”	351
VIII.10.4. “Disolución del sueño” y “Ficción de la palabra”	353
IX. CLAVES TEMÁTICAS	355
IX.1. La fugacidad de la vida y la presencia de la muerte	358
IX.2. El anhelo de belleza: <i>ut pictura poesis</i>	361
IX.3. La memoria histórica	364
IX.4. La ensoñación. La ilusión de identidad/realidad: el sueño de la memoria, el sueño de la escritura y el sueño del amor	365
IX.5. La relación entre vida y escritura. El lenguaje como condena y como redención	368
X. CONCLUSIONES	371
XI. AGRADECIMIENTOS	385
XII. BIBLIOGRAFÍA DE GUILLERMO CARNERO	389
XII.1. Libros de poesía	391

XII.2. Ensayo	392
XII.3. Ediciones de autores del siglo XVIII	393
XII.4. Ediciones de autores contemporáneos	394
XII.5. Edición de volúmenes colectivos	394
XII.6. Antologías y poemas publicados	395
XII.7. Traducciones de sus obras a distintos idiomas	397
XII.8. Poéticas	400
XII.9. Entrevistas, encuestas y artículos	402
XII.9.1. Entrevistas a Guillermo Carnero	402
XII.9.2. Encuestas a Guillermo Carnero	407
XII.9.3. Artículos de Guillermo Carnero	408
XIII. BIBLIOGRAFÍA GENERAL	411
XIV. ANEXOS	

ANEXO I

XIV.1. Poéticas de Carnero (1970 – 2006)

XIV.1.1. Poéticas

TEXTO I: Guillermo Carnero, “La poesía es un humanismo”, en E. Martín Pardo, *Nueva poesía española*, Madrid, Scorpio, 1970; en *Antología consolidada*, Madrid, Hiperión, 1990, pp. 62-63.

TEXTO II: Guillermo Carnero, “Lo que no es exactamente una poética”, en José M^a Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970, pp. 203-204, y 2001; 2^a ed., pp. 198-200.

TEXTO III: “Poética”, en José Batlló, *Poetas españoles poscontemporáneos*, Barcelona, El Bardo, 1974, pp. 179-182; “El poeta es como un lince en Siberia”, en www.librodenotas.com/poéticas.

TEXTO IV: Guillermo Carnero, “Nota del autor” (1977) a *Ensayo de una teoría de la visión*, Madrid, Hiperión, 1979, pp. 71-72.

TEXTO V: “Poética”, en C. Moral y R. Pereda, *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 307-308.

TEXTO VI: “Poética”, en Víctor García de la Concha, “El estado de las poesías”, *Los Cuadernos del Norte*, 3 (1986), pp. 39-40.

TEXTO VII: “Poética”, en Jesús García Sánchez, *El último tercio de siglo (1968-1998)*, *Antología de la poesía española*, Madrid, col. Visor de poesía, 1998, pp. 311-314.

TEXTO VIII: Guillermo Carnero, “Píos deseos al borde del milenio”, *La alegría de los naufragios*, 1-2 (1999), pp. 89-93.

TEXTO IX: Guillermo Carnero, “Una poética innecesaria”, *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 2004, pp. 15-30.

XIV.1.2. Ensayos, artículos y entrevistas

TEXTO I: “Guillermo Carnero o la voluntad de estilo” (entrevista), en Federico Campbell, *Infame turba*, Barcelona, Lumen, 1971, pp. 43-51.

TEXTO II: “Encuesta sobre el Surrealismo”, *Ínsula*, 337 (diciembre de 1974), pp. 8-9.

TEXTO III: “Nueve preguntas a Guillermo Carnero” (entrevista), en J. L. Jover, *Nueva Estafeta*, 9-10 (1979), pp. 148-153.

TEXTO IV: “El poeta es su primer y primordial lector”, *El Ciervo*, 568-569 (1998), pp. 514-515.

TEXTO V: Entrevista radiofónica (transcripción), “Al sur de la semana” (15-X-2000).

TEXTO VI: Guillermo Carnero (entrevista de Xènia Bussé), “Guillermo Carnero”, *El Péndulo* (enero de 2001), pp. 6-8.

TEXTO VII: Guillermo Carnero (entrevista de Ángel Gómez Espada), www.librodenotas.com/poéticas/Archivos/, 2001, 3 pp.

TEXTO VIII: Guillermo Carnero (entrevista de Vicente Valero), www.librodenotas.com/poéticas/Archivos/2002, 2 pp.

TEXTO IX: Guillermo Carnero (entrevista de N. Illescas y A. Moya), www.elecohermandiano.com/número7/suguillermo.htm, 4 pp.

TEXTO X: Guillermo Carnero, “Las dos bolitas y el fruto de la pasión”, en *Cómo se hace un poema. El testimonio de 52 poetas*,

ed. Alejandro Duque Amusco, Valencia, El Ciervo & Pretextos, 2002, pp. 153-156.

TEXTO XI: Guillermo Carnero (entrevista de María Asunción Mateo; III Congreso Iberoamericano y VI Nacional de material didáctico e innovador 5-8 de noviembre de 2002), bine.iztacala.unam.mx/ptl/histórico/muestra.php;sid=228.html, 2002, 5 pp.

TEXTO XII: Guillermo Carnero (entrevista de Ángel L. Prieto de Paula), *Quimera*, 227 (marzo de 2003), pp. 44-51.

TEXTO XIII: Antonio Méndez Rubio (ed.), *Poesía 68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, pp. 111-126.

XIV.1.3. Poemas-programa

- “El movimiento continuo”, *Dibujo de la muerte* (1967 y 1971).
- “Erótica del marabú”, *El sueño de Escipión* (1971).
- “Discurso del Método”, *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974).
- “Museo de historia natural”, *El azar objetivo* (1975).
- “Ostende”, *Ensayo de una teoría de la visión* (1979 y 1983).
- “Música para fuegos de artificio”, *Divisibilidad indefinida* (1989) (1990).
- “La hacedora de lluvia”, *Divisibilidad indefinida* (1990).
- “El poema no escrito”, *Verano inglés* (1999).
- “Al fin a vuestras manos he venido”, *Verano inglés* (1999).
- “Café Rouge”, *Verano inglés* (1999).
- “Ficción de la palabra”, *Espejo de gran niebla* (2002).
- (Fragmento), *Fuente de Médicis* (2006).

ANEXO II

XIV.2. Textos ensayísticos

XIV.2.1. Ensayos emblemáticos de Guillermo Carnero

TEXTO I: “Poesía de posguerra en lengua castellana”, *Poesía*, 2 (agosto-septiembre de 1978), pp. 77-89. *

TEXTO II: “La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano”, *Revista de Occidente*, 23 (abril de 1983), pp. 43-59.

TEXTO III: “La poética de la poesía social en la postguerra española”, *Leviatán*, 13 (otoño de 1983), pp. 119-134; recogido en, *Las armas abisinias. Ensayos sobre Literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 299-336. *

TEXTO IV: “El juego lúgubre: la aportación de Salvador Dalí al pensamiento surrealista”, en *Las armas abisinias. Ensayos sobre Literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 134-167.

TEXTO V: “Culturalismo y poesía novísima. Un poema de Pedro Gimferrer: *Cascabeles*, de *Arde el Mar*”, en Biruté Ciplikauskaitė (ed.), *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los ochenta en España*, Madrid, Orígenes, 1990, pp. 11-23.

TEXTO VI: “Como en sí mismo, al fin. A los diez años de la muerte de Jaime Gil de Biedma”, *Claves*, 106 (octubre de 2000), pp. 56-59.

XIV.2.2. Ensayos emblemáticos en torno al fenómeno novísimo

TEXTO I: José María Castellet, prólogo a *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970; 2ª ed., Barcelona, Península, 2001; 3ª ed., Barcelona, Península, 2006, pp. 21-47.

TEXTO II: José Olivio Jiménez, “Nueva poesía española (1960-1970)”, *Ínsula*, 288 (noviembre de 1970), en *Nueve novísimos poetas españoles*, 3ª ed., Barcelona, Península, 2006, pp. 277-278.

*Guillermo Carnero hace uso indistinto del término “posguerra” o “postguerra” (Texto I y Texto III).

TEXTO III: Félix Grande, “*Poetas novísimos, vieja confusión*”, *Imagen*, Caracas, 90 (1-15 de febrero de 1971), en *Nueve novísimos poetas españoles*, 3ª ed., Barcelona, Península, 2006, pp. 283-285.

TEXTO IV: Víctor García de la Concha, “Primera etapa de un novísimo: Pedro Gimferrer y *Arde el mar*”, *Papeles de Son Armadans*, CXC (enero de 1972), pp. 45-61.

TEXTO V: Carlos Bousoño, prólogo a Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1977*, Madrid, Hiperión, 1979; 2ª ed., Madrid, Hiperión, 1983, pp. 11-68.

TEXTO VI: Jenaro Talens, “El centro inaccesible. (Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión”, en Antonio Martínez Sarrión, *El centro inaccesible*, Madrid, Hiperión, 1981, en *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 259-280.

TEXTO VII: Amparo Amorós, “La retórica del silencio”, *Los Cuadernos del Norte*, 16 (noviembre-diciembre de 1982), pp. 18-27.

TEXTO VIII: Ignacio Prat, “La página negra (notas para el final de una década)”, *Poesía*, 15 (verano de 1982), pp. 115-122.

TEXTO IX: Julia Barella, “La reacción veneciana: poesía española en la década de los setenta”, *Estudios Humanísticos*, 5 (1983), pp. 69-76.

TEXTO X: Víctor García de la Concha, “La renovación estética de los años sesenta”, *Los Cuadernos del Norte*, número extraordinario “El estado de las poesías”, 3 (1986), pp. 10-23.

TEXTO XI: Andrew Debicki, “Poesía española de la postmodernidad”, *Anales de Literatura Española* de la Universidad de Alicante, 6 (1988), pp. 165-180.

TEXTO XII: Jaime Siles, “Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición”, *Ínsula*, 505 (enero de 1989), pp. 9-11.

TEXTO XIII: César Nicolás, “Novísimos (1966-1988): Notas para una poética”, *Ínsula*, 505 (enero de 1989), pp. 11-14.

TEXTO XIV: Andrew Debicki, “La poesía postmoderna de los novísimos: una nueva postura ante la realidad y el arte”, *Ínsula*, 505 (enero de 1989), pp. 15-16.

TEXTO XV: José M. López de Abiada, “Los novísimos en la última encuesta sobre poesía española contemporánea”, *Ínsula*, 505 (enero de 1989), pp. 18-19.

TEXTO XVI: Amparo Amorós, “¡Los novísimos y cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta”, *Ínsula*, 512-513 (agosto-septiembre de 1989), pp. 63-67.

TEXTO XVII: Antonio García Berrio, “El imaginario cultural en la estética de los *Novísimos*”, *De estética novísima y los “Novísimos”*, II, *Ínsula*, 508 (abril de 1989), pp. 13-15.

TEXTO XVIII: Jenaro Talens, “De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970”, *Revista de Occidente*, 101 (octubre de 1989), pp. 107-127.

TEXTO XIX: Leopoldo Sánchez Torre, “Metapoesía y conocimiento: La práctica novísima”, *Zurgai* (diciembre de 1989), pp. 24-29.

TEXTO XX: José Francisco Ruiz Casanova (coord.), “Nueve novísimos: Veinte años de eufonía I”, *Anthropos*, 110-111 (julio-agosto de 1990) pp. VII-XX.

TEXTO XXI: José Francisco Ruiz Casanova (coord.), “Nueve novísimos: Veinte años de eufonía II”, *Anthropos*, 112 (septiembre de 1990), pp. V-XIV.

TEXTO XXII: José Francisco Ruiz Casanova (coord.), “Nueve novísimos: Veinte años de eufonía III”, *Anthropos*, 113 (noviembre de 1990) pp. XV-XXIV.

TEXTO XXIII: José Luis Falcó, “La poesía: vanguardia o tradición”, *Revista de Occidente*, 122-123 (julio-agosto de 1991), pp. 170-186.

TEXTO XXIV: Pedro Provencio, “La generación del 70 (I): las siete vidas del final”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 522 (diciembre de 1993), pp. 87-102.

TEXTO XXV: Pedro Provencio, “La generación del 70 (II): Los antinovísimos y la cultura de consumo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 524 (febrero de 1994), pp. 99-115.

TEXTO XXVI: Juan José Lanz, “La renovación de la poesía española en los años sesenta y la generación del 68”, en *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1994, pp. 35-65.

TEXTO XXVII: Juan José Lanz, “La joven poesía española al fin del milenio. Hacia una poética de la postmodernidad”, *Letras de Deusto*, 25.66 (enero-marzo de 1995), pp. 173-206.

TEXTO XXVIII: Ángel Prieto de Paula, capítulo II “Emergencia de los nuevos autores (1965-1972)”, en *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996, pp. 39-75.

TEXTO XXIX: Antonio Gracia, “Una revisión de los novísimos”, *Ínsula*, 607 (julio de 1997), pp. 16-18.

TEXTO XXX: Juan José Lanz, “La joven poesía española. Notas para una periodización”, *Hispanic Review*, 66 (1998), pp. 261-287.

ANEXO III

XIV.3. Artículos sobre sus obras

XIV.3.1. *Dibujo de la muerte* (1967 y 1971):

- ANÓNIMO, “Guillermo Carnero: *Dibujo de la Muerte*”, *Triunfo*, 291 (30-XII-1967), p. 5.
- MARCO, JOAQUÍN, “La nueva poesía española”, *Destino* (9-VI-1967), p. 55.
- BARNATÁN, MARCOS RICARDO, “*Dibujo de la muerte* de Guillermo Carnero”, *Poesía española*, 175 (julio de 1967), pp. 16-18.
- MIRÓ, EMILIO, “Crónica de poesía: Gastón Baquero, José Batlló, Guillermo Carnero”, *Ínsula*, 248-249 (julio-agosto de 1967), p. 14.
- MOLINA FOIX, VICENTE, “Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 214 (octubre de 1967), pp. 233-239.
- ALCOVERRO, TOMÁS, “Retrato del poeta”, *ABC* (6-X-1967), p. 71.
- HORNO LIRIA, LUIS, “Lecturas”, *Heraldo de Aragón* (15-X-1967), p. 28.

- JIMÉNEZ, JOSÉ OLIVIO, “Estética del lujo y de la muerte: sobre *Dibujo de la muerte* de Guillermo Carnero”, *Papeles de Son Armadans*, 194 (mayo de 1972), pp. 145-157; recogido en *Diez años de poesía española (1960-1970)*, Madrid, Ínsula, 1972, pp. 375-389; 2ª ed., *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*, Madrid, Rialp, 1998, pp. 210-219.
- PIERA, JOSÉ, “Los lúcidos fantasmas de Guillermo Carnero”, *Camp de l’Arpa*, 14 (noviembre de 1974), pp. 18-20.
- GIORDANO, JAIME, “Reflexiones sobre ‘Ávila’, de Guillermo Carnero: Clausura del Simbolismo”, *España Contemporánea*, 3.2 (otoño de 1990), pp. 69-78.
- RESEÑA A *DIBUJO DE LA MUERTE*, ed. Ignacio Javier López: Pere Ballart, “De cadáveres y rosas. Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, Cátedra, Madrid, 1998”, *Quimera*, 178 (marzo de 1999), pp. 67-69.

XIV.3.2. *El sueño de Escipión* (1971):

- ICARDO, JUAN ANTONIO, “Guillermo Carnero, del *trobar ric* al *trobar clus*”, *Ínsula*, 341 (abril de 1975), p. 3.
- LÓPEZ, IGNACIO JAVIER, “Ironía, distancia y evolución en Guillermo Carnero”, *Ínsula*, 408 (noviembre de 1980), pp. 1 y 10.

XIV.3.3. *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974):

- ROMERO ESTEO, MIGUEL, “Guillermo Carnero, donde la sabiduría poética se acoge a la racionalidad melancólicamente”, *Nuevo Diario* (12-I-1975), Suplemento *Libros*, p. 4.
- TOVAR, ANTONIO, “*Trobar Clus*”, *Gaceta Ilustrada*, 929 (28-VII-1974), p. 11.
- LINARES, ABELARDO, “Guillermo Carnero: *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*”, *Estafeta Literaria*, 562 (15-IV-1975), Suplemento *Libros*, p. 2.071.
- LÓPEZ, IGNACIO JAVIER, “Metapoesía en Guillermo Carnero”, *Zarza Rosa*, 5 (octubre-noviembre de 1985), pp. 37-52.

—, “Metonimia y negación: *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* de Guillermo Carnero”, *Hispanic Review*, 54.3 (1986), pp. 257-277.

XIV.3.4. *El azar objetivo* (1975):

- AMUSCO, ALEJANDRO, “La ficción del lenguaje”, *El Ciervo*, 269 (15-X-1975), pp. 28-29.
- SIMÓN, CÉSAR, “Un problema de asentimiento: la poesía de Guillermo Carnero”, *Ínsula*, 361 (diciembre de 1976), p. 5.
- RAMOS, JUAN LUIS, “Meditación sobre las contrariedades del azar”, *Ideologies and Literature*, 1. 1-2 (1985), pp. 207-217.
- LANZ, JUAN JOSÉ, “Rechazo del realismo y del surrealismo: por una concepción barroca y simbolista de la poesía de Guillermo Carnero”, *Zurgai* (diciembre de 1989), pp. 96-103; en *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1994, pp. 105-122.
- POLO LÓPEZ, MILAGROS, “El azar objetivo”, en *Cuarteto y fuga para un espacio desierto*, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1995, pp. 73-79.

XIV.3.5. *Ensayo de una teoría de la visión. Poesía (1966-1977)*. (1979 y 1983):

- DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER, “Guillermo Carnero en busca del lenguaje poético”, *Tránsito*, 3 (1979), pp. 34-40.
- MARTÍNEZ RUIZ, FLORENCIO, “*Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*”, *ABC* (5-VII-1979), p. 35.
- TOVAR, ANTONIO, “El desarrollo de Guillermo Carnero”, *Gaceta Ilustrada*, 1.237 (22-VI-1980), p. 92.
- CAPECCHI, LUISA, “Guillermo Carnero: *Ensayo de una teoría de la visión*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 379 (enero de 1982), pp. 217-219.
- CAMANDONE, MIRTA, “Asedio a la poesía de Guillermo Carnero”, *Hispanic Journal*, 7.2 (1985), pp. 123-129.

- SCARANO, LAURA, “La poesía de Guillermo Carnero: una estética de la negatividad”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 16.3 (1991), pp. 321-335.
- GRACIA, ANTONIO, “Guillermo Carnero: para llegar a Ostende”, *Ínsula*, 625-626 (enero-febrero de 1999), pp. 10 y 31-32.

XIV.3.6. *Divisibilidad indefinida* (1990):

- GARCÍA-POSADA, MIGUEL, “*Divisibilidad indefinida* de Guillermo Carnero”, *ABC* (7-VII-1990), p. 4.
- RAMONEDA, ARTURO, “El fasto y la mentira”, *Diario 16* (8-XI-1990), p. 29.
- DE LA PEÑA, PEDRO J., “*Divisibilidad indefinida*”, *Contemporáneos*, 9 (1991), pp. 38-39.
- GIORDANO, JAIME, “Guillermo Carnero, *Divisibilidad indefinida*”, *España Contemporánea*, 5.1 (primavera de 1992), pp. 122-124.
- O’HARA, EDGAR, “De fidelidades y despojos: dos rumbos”, *Iris* (1994), pp. 145-164.
- KRUGER-ROBBINS, JILL, “The Shattered Image: Referentiality and Speaker in Guillermo Carnero’s *Divisibilidad indefinida*”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 20 (1995), pp. 139-154.

XIV.3.7. *Verano inglés* (1999):

- “Poesía (NF). Poemarios”, www.tusquets-editores.es, 1-10-1999.
- GARCÍA-POSADA, MIGUEL, “Vida y cultura”, *El País* (29-I-2000), p. 8.
- MASOLIVER, JUAN ANTONIO, “El fervor erosionado”, *La Vanguardia* (24-III-2000), p. 7.
- “Tras nueve años de silencio, el poeta valenciano gana este premio, concedido por el Ministerio de Cultura, con el poemario *Verano inglés*”, www.círculo.es, Círculo de Lectores (10-X-2000), 2 pp.
- “El valenciano Guillermo Carnero, Premio Nacional de Poesía 2000”, www.ubicarte.com (15-X-2000), 1 p.

- BELLVESER, RICARDO, “Guillermo Carnero. Premio Nacional de la Crítica 1999”, *Debats*, 69 (2000), pp. 130-131.

XIV.3.8. *Espejo de gran niebla* (2002):

- FERRARI, MARTA BEATRIZ, “*Espejo de gran niebla*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 630 (2002), pp. 139-141.
- BALLART, PERE, “El alma oscurecida. Guillermo Carnero, *Espejo de gran niebla*”, *Quimera*, 226 (2003), pp. 70-72.
- URBIZU, GUILLERMO, “*Espejo de gran niebla*, de Guillermo Carnero”, www.teleskop.es, 2 pp.

XIV.3.9. Artículos de Carnero que reflexionan explícitamente sobre sus poemarios:

- CARNERO, GUILLERMO, “Reflexiones egocéntricas, I. Cuatro formas de culturalismo”, *Laurel*, 1 (2000), pp. 41-57.
- CARNERO, GUILLERMO, “Reflexiones egocéntricas, II. Criticar al crítico”, *Laurel*, 2 (2000), pp. 41-54.

ANEXO IV

XIV.4. Láminas. “*La poesía es pintura oral, la pintura es poesía muda*”.

LÁMINA I: Domenico Fancelli (1469-1518), *Sepulcro del Príncipe don Juan*, Santo Tomás de Ávila, 1512. (Poema “Ávila”, *Dibujo de la muerte*).

LÁMINA II: Antoine Watteau (1684-1721), *Les charmes de la vie*, 1718-1719. (Poema “Les Charmes de La Vie”, *Dibujo de la muerte*).

LÁMINA III: Antoine Watteau (1684-1721), *Lección de música*, 1716. (Poema “Les Charmes de la Vie”, *Dibujo de la muerte*).

LÁMINA IV: Antoine Watteau (1684-1721), *Mezzetin*, 1718 y 1720. (Poema “Watteau en Nogent-sur-Marne”, *Dibujo de la muerte*).

LÁMINA V: Antoine Watteau (1684-1721), *Peregrinación a la isla de Citerea (o Embarque para Citerea)*, 1717. (Poema “El embarco para Cytarea”, *Dibujo de la muerte*).

LÁMINA VI: Giorgio de Chirico (1888-1978), *Piazza d'Italia*. (Poema “Plaza de Italia”, *Dibujo de la muerte*). (Incluimos las láminas *Plaza de Italia con torre roja* y *Plaza de Italia con estatua ecuestre*. Con el título *Piazza d'Italia* el autor tiene varias telas fechadas entre 1913 y 1921).

LÁMINA VII: Giorgio da Castelfranco (Giorgione), (1477/78-1510), *La Tempestad*, 1507-1508. (Poema “Tempestad”, *Dibujo de la muerte*).

LÁMINA VIII: Piero della Francesca (1416-1492), *Sueño de Constantino*, 1466. (Poema “Piero della Francesca”, *El sueño de Escipión*).

LÁMINA IX: Giovanni Bellini (1430-1516), *La alegoría del Purgatorio o Las almas del Purgatorio*, 1486. (Poema “Investigación de una doble metonimia”, *El sueño de Escipión*).

LÁMINA X: Marcel Duchamp (1887-1968), *Le roi et la reine entourés de nus vites*, 1912. (Poema “Rodéanos de rápidos desnudos”, *El sueño de Escipión*).

LÁMINA XI: Salvador Dalí (1904-1989), *Nacimiento de los deseos líquidos*, 1932. (Poema “Rodéanos de rápidos desnudos”, *El sueño de Escipión*).

LÁMINA XII: Salvador Dalí (1904-1989), *El juego lúgubre*, 1929. (Poema “Las ruinas de Disneylandia”, *El sueño de Escipión*).

LÁMINA XIII: Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), *Vistas y Antigüedades de Roma*, 1756, grabado. (Poema “Giovanni Battista Piranesi”, *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*).

LÁMINA XIV: Palacio de Queluz 1758 y 1795 (Lisboa), Salón del trono. (Poema “Variación II. Queluz”, *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*).

LÁMINA XV: Jacques-Louis David (1748-1825), *Date obolum Belisario*, 1781. (Poema “Variación IV. Dad limosna a Belisario”, *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*).

LÁMINA XVI: Santa María della Salute (iglesia veneciana S. XVII). (Poema “Santa María della Salute”, *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*).

LÁMINA XVII: Giorgio de Chirico (1888-1978), *L'Enigme de l'heure*, 1911. (Poema “L'Enigme de l'heure”, *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*).

LÁMINA XVIII: René François-Ghislain Magritte (1898-1967), *Elogio de la dialéctica*, 1936. (Poema “Elogio de la dialéctica a la manera de Magritte”, *El azar objetivo*).

LÁMINA XIX: Fortunato Depero (1892-1960), *Ciudad mecanizada por la luna*. (Poema “Los motivos del jardín”, *Divisibilidad indefinida*). Se alude al cuadro en un verso del poema.

LÁMINA XX: Yves Tanguy (1900-1955), *Divisibilidad indefinida*, 1942. (Poema y poemario *Divisibilidad indefinida*).

LÁMINA XXI: Max Ernst (1891-1976), *Une semaine de bonté*, 1934. (Poema “Une semaine de bonté”, *Música para fuegos de artificio*).

LÁMINA XXII: William Adolphe Bouguereau (1825-1905), *Ninfas y sátiro*, 1873. (Poema “El poema no escrito”, *Verano inglés*).

LÁMINA XXIII: François Boucher (1703-1770), *Diana saliendo del baño*, 1742. (Poema “El poema no escrito”, *Verano inglés*).

LÁMINA XXIV: Tintoretto (1518-1594), Fragmento central de *Susana en el baño*, 1577. (Poema “El poema no escrito”, *Verano inglés*). No aparece el cuadro citado textualmente en el poemario.

LÁMINA XXV: Agnolo Bronzino (1503-1572), *Lujuria (Alegoría de Venus y Cupido)* (entre 1540-1545). (Poema “Inteligencia”, *Verano inglés*). No aparece el cuadro citado textualmente en el poemario; se alude a su autor.

LÁMINA XXVI: Jean Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), *El baño turco*, 1862. (Poema “El poema no escrito”, *Verano inglés*). No aparece el cuadro citado textualmente en el poemario; se alude a su autor.

LÁMINA XXVII: Jean Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), *La gran odalisca*, 1814. (Poema “El poema no escrito”, *Verano inglés*). No aparece el cuadro citado textualmente en el poemario; se alude a su autor.

LÁMINA XXVIII: Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823), *Desnudo de mujer visto desde atrás*, (entre 1810-1820). (Poema “Inteligencia”, *Verano inglés*). No aparece el cuadro citado textualmente en el poemario; se alude a su autor.

LÁMINA XXIX: Alexandre Cabanel (1823-1889), *El nacimiento de Venus*, 1863. (Poema “El poema no escrito”, *Verano inglés*). No aparece el cuadro citado textualmente en el poemario; se alude a su autor.

LÁMINA XXX: William Adolphe Bouguereau (1825-1905), *Las Oréades*, 1902. (Poema “*Las Oréades*, por Bouguereau”, *Verano inglés*).

LÁMINA XXXI: Paul Cézanne (1839-1906), *Grandes bañistas* (entre 1900-1905). (Poema “Ficción de la palabra”, *Espejo de gran niebla*). No aparece el cuadro citado textualmente en el poemario; se alude a su autor.

I. JUSTIFICACIÓN

I. JUSTIFICACIÓN

Tratar de abarcar en toda su extensión y plenitud la obra de un poeta, y hacerlo desde las páginas de un limitado estudio crítico, es como querer alcanzar sin consecuencia alguna el inevitablemente fallido sueño de Ícaro. Pero no nos guía aquí la exhaustividad —peligro en el que a menudo se adivina el naufragio— sino la construcción de un sentido crítico que sirva de introducción a la obra poética de Guillermo Carnero. En realidad, el material objeto de nuestro estudio resulta en sí mismo inapresable y la pretensión de caracterizar la obra inacabada de un poeta en vida se convierte, por definición, en una tarea imposible; a pesar de ello, nos iniciamos en el camino de forma obstinada, pero con la plena certidumbre de nuestra irremediable carencia. De esta manera y no de otra podemos acercarnos al propósito de nuestro trabajo, que es, ante todo, una propuesta introductoria a la obra poética carneriana que abarca treinta y cinco años de producción (1967-2002), los que van de *Dibujo de la muerte* a *Espejo de gran niebla*¹.

¹ Guillermo Carnero Arbat nace en Valencia el 7 de mayo de 1947. Es Catedrático de Literatura Española en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alicante. Licenciado en Ciencias Económicas por la Universidad de Valencia (1972) y en Filosofía y Letras por la Universidad de Barcelona (1975). Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Valencia (1978), con premio extraordinario de Doctorado.

Ha sido profesor en las Universidades de Berkeley (California), Virginia-Charlottesville (Virginia) y Harvard (Massachusetts).

Director de la revista *Anales de Literatura Española*.

Miembro del Centro Español de Estudios del S. XVIII, de la American Society for XVIIIth. Century Studies, de la Société Française d'Étude du XVIIIe. Siècle y de la Asociación Internacional de Dieciochistas. Miembro del Centre de Recherches sur les origines de l'Espagne Contemporaine, de la Universidad de París III. Miembro del consejo editorial de las revistas *Hispanic Review* (Universidad de Pennsylvania), *Ínsula* (Madrid) y *Dieciocho* (Universidad de Virginia). Coordinador para los siglos XVIII y XIX de la *Historia de la Literatura Española* fundada por Ramón Menéndez Pidal y dirigida por Víctor García de la Concha. Vocal del consejo asesor de la Fundación Juan March, director de la colección de textos "Clásicos Taurus".

Especialista en literatura española y comparada de los siglos XVIII y XIX, y en movimientos de Vanguardia del siglo XX.

Su obra poética ha sido traducida, entre otros idiomas, al alemán, búlgaro, catalán, checo, francés, holandés, inglés, italiano y portugués.

Ha recibido los premios *Nacional de Poesía* y *Nacional de la Crítica* en el año 2000 por su poemario *Verano inglés* (1999). En el año 2000 recibe también el premio de la *Crítica Literaria Valenciana de Narrativa* por el conjunto de su obra, y en el año 2002 el premio *Fastenrath* de la Real Academia Española por *Verano inglés*. De nuevo, en 2002 le otorgan el premio *Crítica Literaria Valenciana* (Asociación valenciana de críticos literarios) por *Espejo de gran niebla*. En 2005 le entregaron a su vez, el XVIII Premio Internacional de Poesía de la Fundación Loewe por su poemario *Fuente de Médicis*, (2006) y de nuevo, en 2006, le es otorgado el premio *Lletres Valencianes* (Generalitat Valenciana).

A modo de inicio y matizado lo anterior, diremos que con esta Tesis Doctoral, centrada en la poesía de Guillermo Carnero se pretenden sentar unas bases de estudio que sirvan como pauta para el análisis de la obra poética del autor desde sus comienzos, 1965 (fecha en la que se publican sus primeros poemas en revistas literarias) y 1967 (fecha de publicación de sus dos primeros libros de poesía), hasta el año 2002 (momento en el que ve la luz *Espejo de gran niebla*, segundo libro de la trilogía que iniciara *Verano inglés* en el año 2000 y que concluye en 2006 con *Fuente de Médicis*)².

Esta introducción a la obra de Guillermo Carnero está concebida y estructurada en tres grandes bloques, en los que se intenta, como fundamento primero, situar al poeta y ensayista —vasos comunicantes de su construcción creadora— en el momento estético-literario e histórico-social en que se inicia su producción (apartados II-IV); en segundo lugar, (apartados V-VII), se lleva a cabo un acercamiento mucho más puntual a la obra carneriana que contempla la lectura crítica de obras, etapas, recepción, poética, elementos relevantes e influencias; y, en tercer lugar, se abre un nuevo bloque (apartados VIII y IX) en el que se dan diacrónicamente (apartado VIII) las lecturas críticas sobre los diferentes poemarios del autor. En este último bloque proponemos, de forma sintética (apartado IX), algunos de los temas más sobresalientes que han ido integrando el universo lírico del poeta.

² Conviene puntualizar que en el transcurso de nuestro estudio Guillermo Carnero ha publicado un nuevo poemario: *Cuatro noches romanas*, Barcelona, Tusquets, 2009; en torno a este libro de poemas se han vertido diferentes opiniones críticas, coincidiendo, en líneas generales, que éste bien pudiera ser no ya el inicio de un nuevo ciclo del poeta sino la continuación del anterior; de esta forma, y para ser rigurosos, se tendría que hablar de tetralogía y no de trilogía, como se ha hecho hasta el momento. Avala esta consideración un hecho poco cuestionable: *Cuatro noches romanas* es un libro formalmente y temáticamente vinculado a los tres poemarios anteriores. Dicho poemario, constituido por cuatro extensos poemas en forma de diálogo, se ubicaría en la ciudad de Roma; la muerte como nudo temático y la presencia del Barroco como marco escénico se convertirían en los dos ejes vertebradores del nuevo devenir poético.

Para una mayor claridad expositiva y como supuesto básico, es indispensable anotar también que en nuestro trabajo hablamos siempre de trilogía y contemplamos *Fuente de Médicis* como cierre y no como continuación de un ciclo que tal vez concluya con *Cuatro noches romanas*. Así pues, tras la lectura de las páginas de este libro, somos conscientes de que Guillermo Carnero continúa su trayectoria autorreflexiva y su diálogo interior con las cuestiones que ya le obsesionaran en *Dibujo de la muerte*.

Proponemos asimismo un estudio, tras la conclusión de este trabajo, en el que se incluiría, en un futuro, un análisis pormenorizado de los poemarios *Fuente de Médicis* y *Cuatro noches romanas*. Es la única forma, creemos, de contrarrestar cierta desazón, fruto de un doble sentimiento: el de la satisfacción y disfrute de una obra que se renueva año tras año y, al tiempo y paradójicamente, la extraña sensación de desconsuelo motivada por no poder dar por cerrado, desde los años noventa, un estudio que se regenera a la luz de una obra viva.

De igual forma, el trabajo cuenta con una sección final (apartados XII-XIII) en la que se tiene a bien reunir distintas referencias bibliográficas (obra poética, obra ensayística y edición) de indiscutible utilidad crítica para la caracterización del universo poético carneriano. A su vez y a modo de estudio paralelo, nace al final del trabajo con el epígrafe XIV. *Anexos* un compendio informativo, a nuestro juicio relevante, para comprender desde una perspectiva hermenéutica diversos aspectos de la obra de nuestro poeta.

En el primer bloque temático se procura, sin ánimo de ser exhaustivos, caracterizar el marco historiográfico y estético-literario del fenómeno “novísimo” dentro del panorama poético de los años 60-70, tratando de ahondar en los constituyentes inmediatos y mediatos de la poesía española. En el segundo bloque, Carnero aparece como una “individualidad”, término acuñado por Bousoño que utilizamos para desentrañar el mundo verbal-personal del poeta, atendiendo en primer lugar a su producción, teorización y recepción crítica; y, en segundo lugar, enfrentándonos a la singularidad del escritor, abordamos las afinidades y la evolución de éste dentro y fuera del contexto generacional novísimo.

El tercer bloque temático, como apuntábamos más arriba, está organizado a partir de diez secciones, cada una de ellas encabezada por los libros de poemas publicados por el autor: VIII.1. “*Dibujo de la muerte*”, VIII.2. “*Libro de horas. Modo y canciones del amor ficticio. Barcelona, mon amour*”, VIII.3. “*El sueño de Escipión*”, VIII.4. “*Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*”, VIII.5. “*El azar objetivo*”, VIII.6. “*Ensayo de una teoría de la visión*”, VIII.7. “*Música para fuegos de artificio*”, VIII.8. “*Divisibilidad indefinida*”, VIII.9. “*Verano inglés*” y VIII.10. “*Espejo de gran niebla*”. Cada apartado, a su vez, se abre con un epígrafe común, “Nociones propedéuticas”, al que le suceden distintos subapartados que analizan de forma más puntual el texto poético.

El último bloque, bibliográfico en su marco más amplio, lo integran por un lado, los apartados XII. *Bibliografía de Guillermo Carnero* y XIII. *Bibliografía general*, y por otro el apartado XIV que incluye los *Anexos*. Dentro de las referencias

bibliográficas del apartado XII, y en beneficio de su claridad expositiva, se ha desglosado la bibliografía activa del propio poeta del modo siguiente: XII.1. “Libros de poesía”, XII.2. “Ensayo”, XII.3. “Ediciones de autores del siglo XVIII”, XII.4. “Ediciones de autores contemporáneos”, XII.5. “Edición de volúmenes colectivos”, XII.6. “Antologías y poemas publicados”, XII.7. “Traducciones de sus obras a distintos idiomas”, XII.8. “Poéticas” y XII.9. “Entrevistas, encuestas y artículos”.

Finalmente, nace el apartado XIV. *Anexos*, estructurado, tal y como se anota en el índice de nuestro estudio y en los dos volúmenes que acompañan a nuestra tesis, en cuatro grandes bloques. El primero de ellos, *Anexo I (Poéticas de Carnero 1970-2006)*, lo integran todos aquellos documentos que de una forma o de otra plasman la manera que Guillermo Carnero tiene de entender el hecho poético. De esta forma, se ha articulado el siguiente bloque desglosado en tres grandes subapartados: el primero, XIV.1.1. “Poéticas”, en el que se ha hecho una selección de las reflexiones teóricas que el poeta ha ido realizando a lo largo de los años; en el segundo, XIV.1.2. “Ensayos, artículos y entrevistas”, damos aquellos documentos de índole diversa en los que el autor desentraña, de nuevo, su concepción del hecho poético y los mecanismos de su taller de escritura; y por fin, en un tercer apartado, XIV.1.3. “Poemas-programa”, recogemos una selección de poemas que desenmascaran una vez más las claves que configuran la poética carneriana.

Tanto los textos ensayísticos como los textos poemáticos han sido agrupados por orden de publicación, es decir, cronológicamente, por estimar que de este modo adquiere pleno sentido el proceso evolutivo de la poética del autor.

El *Anexo II (Textos ensayísticos)* está distribuido en dos secciones: XIV.2.1. “Ensayos emblemáticos de Guillermo Carnero” y XIV.2.2. “Ensayos emblemáticos en torno al fenómeno novísimo”. Ambos epígrafes son sobradamente elocuentes. Posteriormente, el *Anexo III (Artículos sobre sus obras)* está dedicado a una selección de artículos críticos representativos que se han ido publicando en el período estudiado sobre las distintas obras del autor. Al mismo tiempo, se añade un epígrafe más en el que

aparecen recogidos algunos artículos en los que el propio Carnero reflexiona explícitamente sobre sus diversas entregas poéticas.

Por último, en el *Anexo IV (Láminas)* se aporta una singular información, quizá la más hermosa y real sobre el poeta: el escritor se presenta ante los ojos del lector como un humanista, un autor que a lo largo de su vida ha entendido el hecho poético como comunión y síntesis de las distintas manifestaciones del arte, aspecto constantemente subrayado por la inclusión en sus obras de innumerables referencias artísticas e iconográficas. La sucesión de láminas que hemos seleccionado son las que de una forma o de otra —ya sea porque son citadas textualmente en los versos, ya porque dan título a poemas o porque aparecen representaciones de las mismas en los textos poemáticos— cobran vida en los diversos libros publicados por Guillermo Carnero.

Cabe anotar que en el volumen I que contiene los *Anexos I y II* se ha incluido, con el objetivo de facilitar el trabajo al lector, un índice de los dos volúmenes que integran los anexos, una justificación previa en la que se exponen de una forma más detallada los criterios seguidos para la selección de documentos, y por último, un cuadro gráfico, a modo de síntesis y resumen del contenido del primer volumen (*Anexos I y II*) y del segundo (*Anexos III y IV*).

Puntualizado el guión o *scaletta* metodológica en el que se sustenta nuestro estudio, subrayamos los hilos conductores que de un modo ordenado recorren todos los apartados de nuestro trabajo.

Por una parte, de acuerdo con las tesis de Carlos Bousoño (postulados críticos vertidos en su prólogo a *Ensayo de una teoría de la visión*³) defendemos en nuestra tesis unas claves ideológicas que creemos formuladas en la obra de Guillermo Carnero desde la escritura de sus primeros versos. El objetivo de nuestro trabajo ha sido, pues, señalar dichas claves ideológicas y observar su recorrido y desarrollo a través de los distintos libros de poemas. Destacaríamos las siguientes, posteriormente recogidas en nuestro apartado *Introducción*: a) desacuerdo con la práctica de la poesía social, b) búsqueda de

³ Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión*, (ed., Carlos Bousoño), Madrid, Hiperión, 1983.

una nueva certeza y en consecuencia incursión en el desconsuelo: barroquismo, metapoema e ineficacia de la palabra poética, c) crisis de la postmodernidad, d) la poesía entendida como vasos comunicantes con todas las artes y, por último, e) la construcción de una obra única.

Una vez sentadas las bases del corpus estructural de nuestro estudio y matizados los puntos o ejes temáticos más sobresalientes, convertidos estos últimos en alegato de la formulación de nuestra defensa o tesis, resulta conveniente puntualizar una serie de cuestiones. Por un lado se impone precisar que los compañeros de aventura poética de Guillermo Carnero con los que comparte el marbete “novísimo” nuestro escritor, aunque por mor de la pura convención didáctica se agrupen muchas veces al amparo de coordenadas cronológicas, sociopolíticas, culturales y estéticas, o por su actitud más o menos rupturista con la tradición inmediata, pertenecen a discursos poéticos muy variados y hasta contrapuestos. A lo largo de nuestro estudio, el lector podrá comprobar lo que une y lo que disiente en las diversas poéticas del discurso novísimo y, muy en especial, con el discurso poético carneriano. La formación cultural que reciben los poetas novísimos es múltiple y diversa. En sus obras resuenan voces tan vastas como complejas: desde la sugestividad y culturalismo de Ezra Pound y T. S. Eliot al cosmopolitismo de Valery Larbaud, de los surrealistas al esencialismo lírico o el hermetismo de Giuseppe Ungaretti, de la estética barroca, simbolista y modernista a las vanguardias; todo ello mezclado con elementos subculturales provenientes de los *mass media* o con prosaísmos lúcidos⁴. De esta forma, insistimos, daremos primacía a la “individualidad” frente al marbete o estatuto global de la nueva estética, pese a que en más de una ocasión se hable de Carnero como autor novísimo.

Por otro lado, conviene precisar que con esta introducción a una determinada concepción del poema y de la poesía no se ha pretendido hacer una apología en favor de los postulados novísimos; en todo caso, sí ha sido nuestro objetivo presentar, y tal vez justificar, la aparición dentro del panorama poético de posguerra de una estética “renovadora” que respondía a la saturación y abuso de determinados modos o quehaceres precedentes, teñidos de una retórica realista y de unos recursos formularios

⁴ Vid. Clara Arranz, “Neopositivismo y culturalismo en la obra de Guillermo Carnero”, *Cuadernos del Norte*, 16 (noviembre-diciembre de 1982), p. 58.

que habían agotado sus formas de expresión. Queremos presentar, pues, una andadura poética que confronta de manera abierta tanto con la tradición del realismo social precedente como con las secuelas de la tradición romántica⁵, que evita el patetismo, rehúye el desgarramiento verbal y busca un nuevo enfoque del discurso intimista⁶.

Al mismo tiempo se ha procurado evidenciar la existencia de un aparato crítico de voces contrastadas. El lector encontrará ahí opiniones que han defendido concienzudamente su aversión al fenómeno o generación novísima, pero que, a su vez, con criterios razonados han sabido reconocer sus hallazgos. El recurrir a este sector de la crítica permite, según nuestro punto de vista, no caer en la tentación de transmitir una imagen falseada de la producción carneriana y novísima en general.

En referencia a cuestiones estrictamente terminológicas, como el manejo de los conceptos *novísimos* en sus diversas matizaciones críticas,⁷ o el archicuestionado de

⁵ “(...) hasta el siglo XVIII, y desde el viejo lema horaciano, la obra aparecía subordinada a las necesidades, y al placer, del receptor. Ahora es el poeta quien pasa al primer plano y se convierte en el protagonista y beneficiario (o víctima) de su quehacer. En la nueva poética romántica, ‘una obra de arte es esencialmente algo interno que se hace externo, resultante de un proceso creador que opera bajo el impulso del sentimiento y en el cual toma cuerpo el producto combinado de las percepciones, pensamientos y sentimientos del poeta. La fuente primera y el asunto de un poema, por consiguiente, son los atributos y las acciones de la mente del propio poeta, o, si se trata de aspectos del mundo externo, entonces sólo en cuanto se han convertido de hecho en poesía por obra de los sentimientos y operaciones de la mente del poeta’ (...). ‘La poesía es la ciencia de los sentimientos’, decía Wordsworth” (Pere Rovira, *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Barcelona, Edicions del Mall, 1986, p. 14).

⁶ Gran parte del sector crítico niega el intimismo en la obra carneriana. Para Carnero intimismo y poesía son sinónimos; el primero es un ingrediente esencial del discurso poético, que es pensamiento y palabra imantado por la emoción. El poeta evita el intimismo que él denomina “primario”.

⁷ *Novísimos*: nombre que se extiende desde la aparición en 1970 de la antología de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* (Barcelona, Barral, 1970). Con el citado marbete, importado de Italia, no sólo se engloba a los poetas incluidos en aquella antología, sino a todos los que continúan una estética semejante a la supuesta archiestética que difundiera el crítico catalán. Entre las diversas matizaciones críticas del marbete y sus consiguientes derivas, conviene enfatizar las siguientes:

Generación del lenguaje: Luis Alberto de Cuenca, con su artículo publicado en el número 5-6 de la revista *Poesía* (invierno de 1979-1980), agrupa con el calificativo “Generación del lenguaje”, que da título a su estudio, a una parte importante de la generación; en concreto la guiada por esa ansia en torno a la preocupación y reflexión sobre el lenguaje poético.

Cabe puntualizar que Ignacio Prat en otro artículo de referencia obligada, “La página negra” (1982), rechaza la idea de “generación del lenguaje” como alternativa a “novísimos”: “No existe, no puede existir, por ejemplo, una ‘generación del lenguaje’, a pesar de los documentos fotográficos, salvo si se entiende este rótulo, como ya se ha hecho, inexplicablemente a nuestro entender, como alternativa de ‘novísimos’, ‘venecianos’, etc. No puede aceptarse, desde nuestro punto de vista, la existencia de una segunda ‘generación’, ni siquiera de un ‘segundo momento generacional’, tal y como propone, entre otros, Luis Antonio de Villena en su reciente estudio ‘Lapitas y Centauros’, acertadísimo, claro es, en sus otros estudios y conclusiones”. *Vid.* Ignacio Prat, “La página negra (notas para el final de una década)”, *Poesía*, 15 (verano de 1982) p. 120.

*generación*⁸, hemos optado por hacer uso indistintamente de los marbetes “generación del 68” o “poetas de los 70” junto al más genérico y fundacional de “novísimos”. Con los años “68” y “70” se engloban, a nuestro juicio, cuestiones cronológicas y al mismo tiempo el factor que acertadamente recogió Carlos Bousoño con el uso de “generación de la marginación” o “generación del mayo del sesenta y ocho”, en el que se refleja determinada actitud poética ante las convenciones sociales y políticas del momento. “Generación del 68” o “poetas del 70” reúnen, a nuestro entender, un concepto cronológico y añaden cierto matiz histórico y social. El apelativo “novísimos” es aceptado por su consenso historiográfico y crítico: apriorísticamente no es excluyente ni se centra en tendencias dentro de la generación. Usamos asimismo el término

Generación de la marginación: Carlos Bousoño hace uso de este calificativo y lo explica detalladamente en su prólogo a *Ensayo de una teoría de la visión* (*op.cit.*, p. 11). Agrupa con este término a toda la primera promoción poética biográficamente independizada del impacto de la guerra civil y derivada estética e ideológicamente, según su análisis, “de la crisis del racionalismo como vía de conocimiento”. La marginación se origina frente a la “coerción implicada en las instituciones, las cuales son como materializaciones del tipo de razón repudiado” (*op.cit.*, p. 23).

Generación del 68: Juan José Lanz en *La llama en el laberinto* (Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1994) se inclina por esta denominación (también empleada en su *Antología de la poesía española 1960-1970*, Madrid, Austral, 1997), ya que afirma que ésta adquiere un carácter mucho más general que evita referencias a estilos, etapas o características concretas y que vincula a la generación a un concreto momento histórico en sus inicios y que determinará una buena parte de su desarrollo.

Poetas del 70: denominación que se suele usar indistintamente junto con la anterior (aduciendo motivos similares) y que recoge Mari Pepa Palomero en *Poetas de los 70. Antología de la poesía española contemporánea*, Madrid, Hiperión, 1987.

Venecianismo: término impulsado por Marcos Ricardo Barnatán, tan sólo indicativo de una tendencia dentro de la generación. Éste se difundió con celeridad con un matiz peyorativo.

⁸ ¿Generación o época? Guillermo Carnero prefería, a finales de los 70, el concepto de época al discutido y discutible de generación. Carnero afirma en una entrevista con J. L. Jover en 1979, publicada en *Nueva Estafeta*, 9-10, “Nueve preguntas a Guillermo Carnero” (pp. 148-153): “Me resisto a admitir el concepto de ‘generación novísima’ si con él se quiere significar que somos todos hermanos gemelos, y se nos quiere definir por referencia al prólogo de la antología de Castellet, que fue un texto afortunado en su momento pero cuya putrefacción ha sido rapidísima”. En el artículo “La promoción poética de los 50” (*El Mundo*, julio de 2000, p. 9) Carnero acepta el término generación siempre que haga referencia a un instrumento metodológico bien entendido, con sus limitaciones y su componente pragmático indiscutible: “Teniendo en cuenta que es imprescindible parcelar el tiempo histórico cuando se estudia la evolución literaria, ese método no es una inútil antigualla; sólo requiere ser definido de modo que no sea un instrumento mecánico y reduccionista. Lo será cuando equivocadamente se suponga que implica atribuir una misma poética, cerrada y única, a todos los escritores pertenecientes a una misma franja temporal. Será, en cambio, operativo y explicativo cuando se admita —como ha propuesto Carlos Bousoño— que sólo establece una gama de poéticas compatibles e históricamente condicionadas, entre las cuales puede optar cada escritor o grupo de escritores, siendo el contenido de dicha gama evolutivo, y no estático”. Nuestro autor reconoce como válida (aunque con ciertas reservas) la idea de “promoción” (manejada por Luis García Jambrina (ed.), en *La promoción poética de los 50*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000), y definida “como subconjunto que forman, dentro de una generación, aquellos autores que se agrupan o son agrupados para promocionarse y darse a conocer en el mundo literario, lo cual exige generalmente su autoformación frente a otros grupos anteriores o coetáneos”.

“generación” atendiendo a su carácter de instrumento metodológico, asumiendo sus limitaciones y sirviéndonos de su componente pragmático.

Hemos recurrido también en algunos lugares de nuestro estudio a la división de la obra carneriana en cuatro etapas, derivadas respectivamente de los vectores *existencial*, *metapoético* y aquellos que potencian las dualidades *razón frente a emoción* y *vitalismo-desencanto*. La praxis y ganar en claridad expositiva nos obligaban a ello.

Cabe justificar también que se han incluido en el desarrollo del estudio dos artículos cuasi íntegros: la charla “Poesía española: 1965-1990” (1994) y la entrevista a Carnero “El poeta es su primordial y primer lector”, publicada en la revista *El Ciervo* (1998); ello se ha considerado pertinente por entender dichos documentos como imprescindibles para la comprensión de lo que en el momento expositivo se pretendía argumentar. En el resto del trabajo se remite al apartado XIV. *Anexos* para completar cualquier tipo de argumentación.

Al abordar el bloque temático VIII. *Estudio diacrónico de la obra carneriana*, y en referencia estrictamente a la organización de nuestro discurso crítico, es obligado precisar que se ha tenido que escoger entre proponer unos resultados globales extraídos de la lectura de los poemas, o presentar, aunque fuera más farragoso o prolijo, el análisis pormenorizado de todos los textos poemáticos del autor, enmarcados en cada uno de sus poemarios y acompañados, a su vez, por el análisis que la crítica había hecho de ellos⁹. Se ha creído oportuno optar por el segundo método con plena consciencia de los riesgos que esta elección entrañaba. El discurso expositivo se ralentizaba en especial en apartados como el VIII.1. “*Dibujo de la muerte*”, donde el caudal crítico era extraordinario, pero se ganaba en rigor al no omitir los estudios previos ofrecidos por la crítica.

⁹ Incluimos al final del presente apartado, con el fin de facilitarle el análisis al lector, una tabla gráfica en la que se recogen los poemas publicados por Carnero hasta la fecha (marzo de 2009) agrupados en los libros de poemas a los que corresponden. No se incluye en la siguiente tabla los libros de 2001: *Ut pictura poesis* y *Sepulcros y jardines*, por tratarse de una selección de poemas ya presentes en poemarios precedentes. No se incluye tampoco dentro del estudio el análisis de los libros de poemas publicados después del año 2002, pese a haberlos recogido en la tabla gráfica. Como resulta lógico tampoco aparecen los poemas pertenecientes a las obras que el poeta rechazó volver a editar a pesar de que dichas obras hayan sido mencionadas, aunque no analizadas, dentro de nuestro estudio. Concretamente dichas obras son: *Libro de horas* (1967), *Modo y canciones del amor ficticio* (1969) y *Barcelona, mon amour* (1970).

Finalmente insistiremos en que el estudio que proponemos está concebido a la manera de un espacio abierto en el que, en un estadio inicial, se lleva a análisis toda la cuestión referente al aparato formal y simbólico (imágenes, símbolos y recursos expresivos característicos) de la obra del autor. Se procura asimismo abordar con profundidad cuestiones temáticas, estructurales y de estilo junto a un análisis de las antologías, y la ampliación, en la medida de lo posible, de los conocimientos hermenéuticos sobre la obra carneriana. En un segundo estadio se inicia un camino más concreto, focalizado en el estudio crítico obra a obra y en la formalización de unas respuestas para las distintas etapas de la producción carneriana; el análisis de la temática carneriana cierra el viaje introspectivo y da paso a partir de textos paralelos a un nuevo estudio desde los referentes bibliográficos.

Como toda introducción a la obra de un autor, la nuestra peca de algunas carencias asumidas e incluso asumibles. Somos conscientes de que el ansia y la necesidad de abarcar los aspectos más sobresalientes de la poética y producción de un autor obligan, como en el caso que nos ocupa, a trazar las líneas de un esbozo abierto al que le faltan sombreados, perfiles y trazos que cierren el dibujo. El corpus estructural del objeto está construido, pero a uno le queda el desasosiego de no poder ofrecer jamás la obra acabada. La aparición del premiado poemario *Fuente de Médicis* (2006) y, como hemos comentado con anterioridad, de *Cuatro noches romanas* (2009), acrecienta todavía más esa desazón. Casi una década separa *Divisibilidad indefinida* de *Verano inglés*. La obra de Guillermo Carnero, que se presumía cerrada en 1999, rompía barreras y abría un nuevo horizonte que afortunadamente no parece tener fin. Pero comprenderá el lector que ése es peaje obligado de quien se aproxima a una obra felizmente en marcha. La acotación del período cronológico objeto de estudio se imponía por nuestra parte como algo inexcusable. Era la única forma de moverse con las garantías metodológicas e investigadoras que exige una tesis doctoral. Y lo avalaba además otra convicción en la que se asienta el presente trabajo: el período estudiado (1967-2002), amplio y significativo, fundamenta a nuestro entender las líneas maestras de la poesía de Guillermo Carnero.

OBRAS

DIBUJO DE LA MUERTE (1967 y 1971)

1. “Ávila”
2. “Castilla”
3. “Amanecer en Burgos”
4. “Atardecer en la pinacoteca”
5. “El movimiento continuo”
6. “Muerte en Venecia”
7. “Melancolía de Paul Scarron, poeta burlesco”
8. “Primer día de verano en Wragby Hall”
9. “Brummel”
10. “Les Charmes de la Vie”
11. “Concertato”
12. “Watteau en Nogent -sur- Marne”
13. “Óscar Wilde en París”
14. “Galería de retratos”
15. “Capricho en Aranjuez”
16. “Panorama desde la Tour Farnèse”
17. “Boscoreale”
18. “Plaza de Italia”
19. “Tempestad”
20. “El Serenísimo Príncipe Ludovico Manin contempla el apogeo de la primavera”
21. “Pisa”
22. “El Altísimo Juan Sforza compone unos loores a su dama mientras César Borgia marcha sobre Pésaro”
23. “Tras el cerco de Ímola”
24. “Sagrado Corazón y Santos, por Iacopo Guarana (1802)”
25. “Bacanales en Rímini para olvidar a Isotta”
26. “El embarco para Cyterea”

Poemas del ciclo de *Dibujo de la muerte* :

1. “El arte adivinatoria”
2. “Pie para un retrato de Valery Larbaud”
3. “Carnaval en el Sur”
4. “J’ai presque peur, en vérité”

EL SUEÑO DE ESCIPIÓN (1971)

1. “Jardín inglés”
2. “Piero della Francesca”
3. “Elogio de Linneo”
4. “Erótica del marabú”
5. “Ineptitud de Orfeo y alabanza de Alceste”
6. “Cannonball Adderley conquista el Polo Sur”
7. “Chagrin d’amour, principe d’oeuvre d’art”
8. “Investigación de una doble metonimia”
9. “Rodéanos de rápidos desnudos”
10. “Oda a Teodoro, barón Neuhof (1694-1757), rey de Córcega”
11. “Historia de los estereodoxos españoles”
12. “Las ruinas de Disneylandia”

13. “Cenicienta”
14. “Oda a Algernon Charles Swinburne”
15. “El sueño de Escipión”

VARIACIONES Y FIGURAS SOBRE UN TEMA DE LA BRUYÈRE (1974)

1. “Discurso del Método”
2. “Giovanni Battista Piranesi”
3. “Paestum”

Variaciones

4. Variación I. “Domus Aurea”
5. Variación II. “Queluz”
6. Variación III. “Sotheby’s”
7. Variación IV. “Dad limosna a Belisario”

Figuras

8. “Décimo Magno Ausonio, poeta de la decadencia latina”
9. “Palabras de Tersites”
10. “Puisque réalisme il y a”
11. “Santa María della Salute”
12. “Mira el breve minuto de la rosa”

Epílogo

13. “L’Enigme de l’heure”

EL AZAR OBJETIVO (1975)

1. “Museo de Historia Natural”
2. “La busca de la certeza”
3. “Meditación de la pecera”
4. “Elogio de la dialéctica a la manera de Magritte”
5. “Eupalinos”
6. “De la inutilidad de los cristales ópticos”
7. “El azar objetivo”

ENSAYO DE UNA TEORÍA DE LA VISIÓN (1979 y 1983)

1. “Discurso de la servidumbre voluntaria”
2. “Le Grand Jeu”
3. “Ostende”

DIVISIBILIDAD INDEFINIDA (1990)

1. “Lección del páramo”
2. “Teatro Ducal de Parma”
3. “Música para fuegos de artificio”
4. “Segunda lección del páramo”
5. “Convento de Santo Tomé”
6. “Fantasía de un amanecer de invierno”
7. “Museo Naval de Venecia”

8. “El estudio del artista”
 9. “Los motivos del jardín”
 10. “Lección del agua”
 11. “Catedral de Ávila”
 12. “Divisibilidad indefinida”
 13. “Reloj de autómatas”
 14. “Razón de amor (sepulcro en Lombardía)”
 15. “La hacedora de lluvia”
- “Une semaine de bonté”

VERANO INGLÉS (1999)

1. “Leicester Square”
2. “Lección de música”
3. “El poema no escrito”
4. “Amanecer”
5. “Inteligencia”
6. “Noche de los vencejos”
7. “Beauregard”
8. “How many moles?”
9. “Noche del tacto”
10. “Frowning upon me”
11. “*Las Oréades*, por Bouguereau”
12. “Sweetie, why do snails come creeping out?”
13. “Inacabado”
14. “Ojos azules”
15. “Campo de Mayo”
16. “Al fin a vuestras manos he venido”
17. “Café Rouge”
18. “Greenwich banks”
19. “Villancico en Gaunt Street”
20. “Retorno a Greenwich Park”

ESPEJO DE GRAN NIEBLA (2002)

1. “Noche de la memoria”
2. “El tiempo sumergido”
3. “Conciliación del daño”
4. “Disolución del sueño”
5. “Ficción de la palabra”

POEMAS ARQUEOLÓGICOS (2003)

1. “Lección inaugural de Himerio, maestro en Atenas, 368 a. C.”
2. “Casa de un comerciante en ultraiectum, siglo VII d. C.”
3. “Busto truncado de un desconocido”
4. “Villa de un magistrado en Macedonia”
5. “Promontorio de Sunion”
6. “Atardecer en Roma”

7. “Vejez de Juan Bautista Tiépolo”
<i>PENSIL DE NOBLES DONCELLAS (2005)</i>
<ol style="list-style-type: none">1. “Las bellas no durmientes”2. “Un instante en Coimbra”3. “Entre dos trenes”4. “Dos bolitas”5. “Cuestión de lenguas”6. “En Viena, ante una tarta”7. “<i>Juditha triumphans</i>, por Lucas Granach el viejo”
<i>FUENTE DE MÉDICIS (2006)</i>
<ol style="list-style-type: none">1. Se trata de un único poema narrativo
<i>CUATRO NOCHES ROMANAS (2009)</i>
<ol style="list-style-type: none">1. “Noche primera. Campo de ´ Fiori”2. “Noche segunda. Jardín de Villa Aldobrandini”3. “Noche tercera. Cementerio Acatólico”4. “Noche cuarta, y Albada”



Notas aclaratorias:

- En el decurso de nuestro estudio, al citar fragmentos de poemas desde *Dibujo de la muerte* a *Divisibilidad indefinida*, se hace uso de la edición de Ignacio Javier López de Cátedra (1998) y no de la de Carlos Bousoño de Hiperión (1ª ed., 1979; 2ª ed., 1983). Insistimos en ello, porque si bien los textos poéticos son los mismos, la puntuación varía sobremanera según el poema.
- Cuando se alude a la edición de Ignacio Javier López y se hace referencia a juicios críticos vertidos en la misma, se cita del modo siguiente: Ignacio Javier López (ed.), *Dibujo de la muerte*. Al hacer alusión a poemas extraídos de dicha edición se escoge otra vía: Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*.
- Conviene señalar también que aunque el trabajo que presentamos abarca el período 1967-2002, es decir, hasta el estudio de *Espejo de gran niebla* (2002) incluido, ello no invalida que en el presente estudio aparezcan citados o reseñados versos de poemarios posteriores. Para ello se ha hecho uso de las primeras ediciones de los volúmenes.
- Al mismo tiempo, cuando se hace referencia a enlaces (*links*) se ha considerado oportuno respetar la norma ortográfica, así reseñamos: www.librodenotas.com/poéticas y no www.librodenotas.com/poeticas.
- En referencia a los *Anexos* cabe precisar que la reproducción de algunos artículos no alcanza la calidad de impresión que hubiéramos deseado; el motivo no es otro que la utilización de fuentes muy diversas. El soporte digital en el que se presentan los citados volúmenes servirá para subsanar dicha carencia.

II. INTRODUCCIÓN

II. INTRODUCCIÓN

Cuando uno se adentra por primera vez en la obra poética (1965/1967-2009) de Guillermo Carnero, la sensación es abrumadora: correlatos objetivos, personajes históricos que presuntamente deambulan en las composiciones como “sustitutos” de una voz poética personal; belleza y muerte acompañados de un regusto irónico; un constante cuestionamiento del lenguaje, una “denuncia de las falacias que la sociedad ha erigido como absolutos”, un gusto por una “estética de la negatividad”, un acercamiento a una poesía vitalista y hedonista¹⁰. Todo ello, desde los comienzos de su andadura hasta 1999, encubierto por *rasos amarillos* y por un léxico preciosista. Nos encontramos ante un poeta afecto al uso de técnicas y vocabulario pictórico, sensible a la abundancia de imágenes cromáticas o visuales, con un esteticismo desbordante ora de corte neoclásico ora de raíz barroca y simbolista. En esa perquisición, que es también una búsqueda en ocasiones de la vida, y en otras del “silencio”, emerge el gusto por la palabra en sí misma y una decidida apuesta en favor del significante: *Tout est dit...*¹¹ Una poesía, en definitiva —como apuntaba César Simón, uno de los comentaristas más conspicuos de la obra de nuestro autor—, “implacable e impecable”, que se destruye a sí misma, capaz de ridiculizar al sujeto, al entendimiento y al propio lenguaje¹². Se trata, como veremos, de una forma de entender el hecho poético en progresión ascendente, que se sitúa en el dolor y regresa a él, pero que en el trayecto es capaz de coquetear con un verso enraizado en lo vitalista al igual que lo hiciera con un verso metapoético años atrás.

En tales circunstancias, uno empieza a pensar que la famosa flecha que a Carnero le disparó Jakobson¹³ en algún momento de su producción, unida a la repudiada flecha de Cupido, han equivocado su dirección y han ido a clavarse ambas en el cuerpo del osado que intenta confeccionar unas líneas sobre la obra del poeta y extraordinario

¹⁰ Vid. Laura Scarano, “La poesía de Guillermo Carnero: una estética de la negatividad”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 16.3 (1991), p. 321.

¹¹ “*Tout est dit et l’on vient trop tard*”, lema con el que se abre *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, que plantea uno de los grandes motivos de la postmodernidad: la sensación de hallarse en una época de agotamiento cultural.

¹² Vid. César Simón, “Un problema de asentimiento: la poesía de Guillermo Carnero”, *Ínsula*, 361 (diciembre de 1976), p. 5.

¹³ Carnero parodia los versos machadianos y reconoce la influencia estructuralista en su poesía en su “Nota de autor” incluida en *Ensayo de una teoría de la visión*. Vid. Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión*, op.cit., p. 71.

ensayista. La publicación, tras nueve años de silencio, del libro de poemas *Verano inglés* en 1999 confirió en aquel momento, si cabe, todavía más interés a la obra poética carneriana. Una producción poética aparentemente concluida y definida, que se había distinguido por su barroquismo y por el cultivo del metapoema, acariciaba ahora el verso vitalista más cercano en sensibilidad a un tipo de concepción poética que parecía rechazada por el autor. Tras la publicación de *Verano inglés* se sucedieron además nuevos poemarios: *Espejo de gran niebla*, *Poemas arqueológicos*¹⁴, *Pensil de nobles doncellas*¹⁵, *Fuente de Médicis* y *Cuatro noches romanas*, que evidenciaban así que la obra del poeta era una obra viva, una obra que abrazando ahora una verdad emocional más accesible para el lector, no por eso renunciaba al discurso cultural y a los estilemas más característicos que le habían acompañado desde sus comienzos. El poeta y pensador que se cuestionaba sobre sí mismo y sobre el hecho poético, ahora, tal vez desde otra vertiente, regresaba a la raíz profunda de su acontecer poético.

Con la publicación de *Verano inglés*, decíamos más arriba, Guillermo Carnero inició un nuevo proceso en el que la máxima *ars longa vita brevis*, tan presente en toda su obra anterior, invertía sus términos y sugería que tal vez la vida pudiera ser superior al arte, de tal modo que una experiencia de vida podía convertirse en pura experiencia artística. Una poesía ésta de la que nos atreveríamos a decir que sedujo por su componente de juego, su carga vital, su hedonismo y erotismo¹⁶. Años después se pudo comprobar que la inversión de la vida por el arte no era tan clara como la crítica pretendió ver; poemarios como *Espejo de gran niebla* y *Fuente de Médicis* se encargarían de demostrarlo.

Avanzando paso a paso, afirmaríamos que la obra poética de Guillermo Carnero no puede ser entendida si no es en su conjunto, como texto total. Es, en otras palabras,

¹⁴ *Poemas arqueológicos*, selección de siete poemas escritos entre 2001 y 2002 que el poeta publica en edición limitada (cuatrocientos ejemplares numerados a mano) en *Los Cuadernos del Noroeste*, 7, León, La Biblioteca, I. E. S. "Lancia", 2003. De igual forma, en 2001 surgen dos antologías: *Ut pictura poesis*, Córdoba, Cajasur, 2001, y *Sepulcros y jardines*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2001.

¹⁵ A su vez, en 2005 aparece *Pensil de nobles doncellas*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2005. Se trata de nuevo de una selección de siete poemas escritos entre 1999 y 2001 sobre los que Carnero apunta que se encuentran escritos en distintos registros y que hubiera sido imposible incluirlos en su libro *Verano inglés* sin haber roto el tono del volumen.

¹⁶ Vid. Juan A. Masoliver, "Verano inglés", *La Vanguardia* (24-III-2000), p. 7.

una obra no acabada pero rigurosamente fiel a sus principios: continuidad temática y estructural, autoconocimiento y autorreflexión. Un coherente movimiento que le ha conducido, como apuntábamos, desde el deslumbrador despliegue de imágenes observable en sus primeros textos, hasta unos modos de abstracción reflexiva posteriores que, en armonía con poéticas provenzales, fue ingeniosamente señalado como el paso de un “trobar ric” a un “trobar clus”¹⁷. Nos quedaría, eso sí, un nuevo “nombre”, una nueva sustantivación a la más extrema singladura, tal vez vitalismo, tal vez desencanto —o las dos cosas a la vez— con el que tildar su momento poético último, que si bien sigue a modo de *continuum* el proceso evolutivo carneriano, introduce algunos matices diferenciadores.

Siguiendo el discurso reflexivo del poeta diríamos que a su juicio dos factores interdependientes y transferentes integran al hombre y sus obras: inteligencia y sensibilidad. La inteligencia distribuye la sensibilidad y ésta mediatiza a aquélla. En los libros de Carnero, hasta *Verano inglés* para ser más concretos, la inteligencia se obstinó en eliminar toda sensibilidad que no fuera meramente intelectual y “creó” una nueva emotividad. Carnero se esforzó así, como algunos miembros de la generación impulsada por Castellet, en renovar intelectual y, en ocasiones, herméticamente el panorama poético de posguerra¹⁸.

Carnero asumió en los comienzos de su poesía una oposición marcada frente al “intimismo primario” y frente al realismo social. Su concepto teórico de poeticidad podría formularse de la siguiente forma: “negación de la poesía como mensaje, tanto si éste es de alcance emocional egocéntrico como político-colectivo. Por poesía-mensaje —usamos las palabras del propio poeta— el autor entendía aquella que buscaba la transmisión de significados de recepción no problemática en textos cuya lectura se volvía automática por dos razones: su escasa desviación de la lengua estándar, y su

¹⁷ Remitimos al discurso crítico de Pilar Palomo en su estudio *La poesía en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 160-161. Con los términos “trobar ric” y “trobar clus” que recoge Palomo, Juan Icardo titulaba en 1975 su artículo sobre el poeta, “Guillermo Carnero, del *trobar ric* al *trobar clus*”, *Ínsula*, 341 (abril de 1975), p. 3.

¹⁸ Antonio Gracia, “Guillermo Carnero: para llegar a Ostende”, *Ínsula*, 625-626 (enero-febrero de 1999), pp. 31-32.

redundancia con respecto a la tradición literaria establecida, asumida y admitida”¹⁹. El poeta discrepaba en la idea de que el “imaginario cultural”, y en términos generales su concepción del poema y del hecho poético, generaran incomunicación, ya que “comunicación” para el autor no era otra cosa que “la suscitación libre en el lector de emoción y de pensamiento, es decir, de significado; y no lo hay cuando ese significado se degrada en mensaje”²⁰. La publicación de poemarios como *El azar objetivo* y *Divisibilidad indefinida* generaron la incompreensión por parte del lector. El propio Carnero afirmaría que *El azar objetivo* fue un libro insólito en la tradición española del momento y *Divisibilidad indefinida*, por su parte, apareció en un momento en el que las expectativas estaban condicionadas por la recreación y reiteración de la fórmula de Jaime Gil de Biedma y de José Agustín Goytisolo, entre otros autores de los años cincuenta. Ello hizo que la espiritualidad y el lenguaje de este poemario no fueran entendidos.

Con el devenir de los años la postura de Carnero ante el poema fue variando. Téngase en cuenta que en los ochenta y en los noventa no era necesario defenderse del realismo social ni siquiera de la poesía de la experiencia, de modo que el poeta continuó su propia evolución y se acercó hacia una verdad emocional un tanto diferente, pero bajo ningún concepto divergente a su producción anterior. Carnero siguió creando en la “re-creación”, continuó su particular “diálogo con la tradición”²¹, en la que abría las puertas a todas las épocas, lenguas, corrientes filosóficas y culturas, y eso le mereció el calificativo de escritor hermético, intelectual, culturalista; el poeta era reducido al

¹⁹ Poética de Carnero en *El último tercio del siglo (1968-1998)*. Antología consultada de la poesía española, Madrid, Visor, 1998, p. 311.

²⁰ *Ibid.*, p. 313.

²¹ Carnero entiende por “diálogo con la tradición” lo siguiente: “Digo diálogo para excluir la imitación y la reproducción, y dar a entender la adaptación de las soluciones que los textos del pasado alcanzaron ante los grandes asuntos en los que se cuestiona y se formula el ‘yo’. Me refiero en primer lugar a los textos poéticos, pero sin excluir los otros géneros literarios ni el pensamiento estético, filosófico o de cualquier otra naturaleza” (*El último tercio del siglo (1968-1998)*. Antología consultada de la poesía española, *op.cit.*, p. 314).

Al mismo tiempo, el diálogo con la tradición es, como sabemos, otro de los grandes temas de la postmodernidad, la sensación de crisis y de agotamiento cultural contribuye a que la estética del postmodernismo sea descrita como anotadora. La postmodernidad es vivida como el fin de una época en la que la tradición pesa de tal modo que a lo más que se puede aspirar, ya que el poeta carece de entusiasmo para introducir novedades, es a reformular metódicamente las ideas del pasado o a iniciar un diálogo constructivo con la tradición, haciendo patente la falta de esperanza y la ausencia de un proyecto cultural. (*Vid. J. Kruger-Robbins, Frames of Referents. The Postmodern Poetry of Guillermo Carnero*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997, pp. 76-94).

registro de una voz elitista, como la de aquellos primeros y jóvenes novísimos que quisieron singularizarse en su día. Fue con la publicación de *Verano inglés* cuando tal vez el estigma de poeta difícil decayera tímidamente.

Por otro lado, como sabemos, la obra de Guillermo Carnero surge hermanada con la comitiva novísima de *Nueve novísimos poetas españoles*, una maniobra editorial que consagraba, pues, a un joven poeta y le lanzaba como promesa en lo que se entendía como el agotado panorama de posguerra.

En términos generales, el contexto en el que se inicia la obra de Carnero —la poesía de los años setenta—, sorprende hoy día por su carácter diverso y proteico, y por la tendencia generalizada a hermanar en sus versos pares opuestos, esto es: una heterogénea mirada estético-cultural en la que conviven la riqueza de ciudades míticas como Venecia junto a personajes de cómic, víctimas de Vietnam o personajes seducidos por el ritmo pop y por el jazz con los mitos del cine o de la canción. Carnero en ese momento supo también conjugar belleza y muerte, y alternar, en estricta paradoja crítica, juego y desolación. Pero indudablemente, en lo que a la estética de la recepción se refiere, quizá ha sido la poesía de Pere Gimferrer la que de forma paradigmática auspiciara, según la crítica, la combinación de los elementos distintivos (incorporación del cine, *mass media* y un discurso expresivo alentado, a un tiempo, por tradición y modernidad) de la tendencia novísima.

Muchos poetas de los setenta, qué duda cabe, definen e identifican el acto poético al vuelo de los versos programáticos de Pere Gimferrer: “*La poesia és / un sistema de miralls / giratoris, lliscant amb harmonia, / desplaçant llums i ombres a l’emprovador*”, (“Sistemes”)²²; otros, por el contrario, reflejan en sus versos, dualidades paradójicas y sentimiento de vacío:

Tiene el mar su mecánica como el amor sus símbolos.

Con qué trajín se alza una cortina roja

o en esta embocadura de escenario vacío

suenan un rumor de estatuas, hojas de lirio, alfanjes,

²² Pere Gimferrer, *Els Miralls*, Barcelona, Els llibres de l’Escorpí, Edic. 62, 1970, pp. 15-16.

*palomas que descienden y suavemente pónanse.
Componer con chalinas un ajedrez verduoso.
El moho en mi mejilla recuerda el tiempo ido
y una gota de plomo hierva en mi corazón.
Llevé la mano al pecho, y el reloj corrobora
la razón de las nubes y su velamen yerto.
Asciende una marea, rosas equilibristas
sobre el arco voltaico de la noche en Venecia
aquel año de mi adolescencia perdida,
mármol en la Dogana observaba Pound
y la masa de un féretro en los densos canales²³.*

Los versos de Carnero a lo largo de los años han parecido identificarse en ese duelo de sombras y realidades. La invención de una realidad a la medida, donde el existir pudiera sobrevivir al paso del tiempo, le han conducido, al final del camino, a la decepción; el “*perseguir la sombra de una sombra*”²⁴ no tiene otra realidad que el engaño y el fracaso.

Desde los años setenta, son muchas y diversas las probaturas estéticas que los poetas novísimos han ido llevando a término. Pero seguramente todos ellos hayan coincidido en un aspecto: la conciencia sobre la ineffectividad de la poesía. Todos han asumido seguramente, como diría Vázquez Montalbán, entre otros, la muerte de Dios, ninguno ha comprendido el afán del siglo por la contienda militar. Todos, además, han asumido, también, de una forma o de otra, que la poesía no es comunicación y el poeta no es más que un hombre²⁵, eso sí, tal vez, el mejor jugando con las palabras y las ideas.

²³ Pere Gimferrer, *Arde el mar*, Barcelona, El Bardo, 1966; 2ª ed. Madrid, Cátedra, 1994, pp. 107-108.

²⁴ Guillermo Carnero, *Fuente de Médicis*, Madrid, Visor, 2006, p. 14.

²⁵ La idea de desacralización del poeta, abundantemente reivindicada por la generación del 50, es asumida por la generación que nos ocupa. Gimferrer manifiesta su conciencia profesional del quehacer poético con estas palabras: “(...) soy decididamente partidario del poeta culto, civilizado y ordenado, que escribe en su despacho con la cabeza fría y los cinco sentidos puestos en su trabajo”. Declaración que el poeta ya hacía en 1968, en las páginas de la *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, El Bardo, 1968, p. 341.

Los “poetas de la experiencia”, como Luis García Montero, siguen esta línea: “El nuevo personaje poético necesita atender a su definición social como individuo, a los vínculos históricos de su educación sentimental. Deberá arriesgarse a ser más un ciudadano que un dios del folio en blanco, y tendrá que intervenir en la realidad, saliendo de los límites legendarios de la reserva” (AA.VV., *La lucidez de un siglo*, Madrid, Páginas de Espuma, 2000, p. 168).

Los “niños de la guerra”²⁶ pasaron a la historia; los hijos de esos niños han tenido que ver morir a su Che, a su Rusia y, a su vez, han visto como Cuba se convertía en un espectro de lo que pudo ser y no ha sido, viniendo a comprobar atónitos, en su extremo, como cualquier ideal se viene abajo frente al terrorismo internacional. Los universitarios poco o nada tienen que ver con la militancia literaria de los universitarios de los años sesenta y setenta, para quienes, como decía Gil de Biedma²⁷ con ironía, la literatura *engagée* fue un poco lo que la devoción a este o aquel equipo de fútbol para las masas urbanas: un sucedáneo de la pasión y de la acción política, el sabor de un producto *light* pero que al menos actuaba como placebo. La sociedad actual es la del consumismo, la del temor, la de la crisis, y no la del mayo del sesenta y ocho.

A principios del siglo XXI, la poesía tristemente ni redime ni es rentable desde un punto de vista económico para el poeta o para el editor. Ésta ya no es “conocimiento”, ni una “nueva sensibilidad” ni tal vez “otra sentimentalidad”, sino silencio y, desafortunadamente, no silencio a la manera de José Ángel Valente. Los poetas de nuestro tiempo saben perfectamente dónde están y por dónde caminan. Los poetas anteriores también lo supieron²⁸: fueron fruto de un momento histórico y cultural y ofrecieron diferentes soluciones a problemas también diferentes.

La poesía de Guillermo Carnero desde sus inicios escogió instalarse en el lugar de la autorreflexión; el poema dejó, en buena parte, de hablar de lo demás para centrarse en sí mismo (una actitud, por otra parte, no exclusiva de la poesía contemporánea). Nuestro autor y los suyos desconfiaron de la inspiración y del lenguaje poéticos y no

²⁶ Ya en 1965, Jaime Gil de Biedma denunciaba o constataba en la juventud una situación similar: “Para los jóvenes, la guerra civil es la memoria borrosa de un padre, un tío, un hermano mayor, fusilados o muertos en el frente, o quizás un pariente exiliado, a quien ahora se envidia; los años del hambre y la represión, un recuerdo infantil del cual se huye. Hoy, mañana..., ¿quién va a entrometerse en una agrupación política clandestina, cuando se puede meter en un tren? ¿Quién se va a tirar al monte, cuando se puede ir a Alemania? En cuanto a los mayores, los que hicieron la guerra o la vivieron de cerca, han sufrido demasiado, están demasiado desmoralizados, son demasiado viejos. (...) La guerra civil ha dejado de gravitar sobre la conciencia nacional como un antecedente inmediato, se ha vuelto de pronto remota”, (“Carta de España (o todo era nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965”, en *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, 1994, p. 183).

²⁷ Jaime Gil de Biedma, *El pie de la letra*, *op.cit.*, pp. 184-185.

²⁸ Los poetas del 50, sin ir más lejos, fueron conscientes de la precariedad social del poeta moderno. El poeta es alguien insignificante cuya única misión acaba siendo —en palabras de Jaime Gil de Biedma— la de “hacerse a sí mismo” y la poesía no será otra cosa que “una forma de inventar una identidad”. Dicho de otro modo, el sentido que tiene ser poeta en el mundo es “una empresa desesperada de salvación personal” (Jaime Gil de Biedma en Pere Rovira, *op.cit.*, p. 14).

fueron los primeros. El poema —nos dice Ramón Pérez-Parejo— pasó a “hablar-se”,²⁹ dejó de ser un instrumento para convertirse en un ser con vida autónoma; es ése, a juicio de los novísimos, el único modo de rejuvenecerlo: el poema ha de mirar dentro de sí porque la inanidad exterior le obliga. Posteriormente, el texto poemático buscó salvarse en el amor; pero, sin solución de continuidad, también asistimos a su fracaso.

Para los “poetas de la experiencia” la actitud poética de los novísimos significó escapar al compromiso moral con la realidad. Así, según Luis García Montero, entre otros, en una época de desilusión afirmar la dignidad de la poesía significaba defender la libertad profunda del individuo y sus responsabilidades éticas; olvidar el silencio a favor de la palabra verdadera era tanto como oponerse al halago cínico de los irracionalismos³⁰. Para este poeta —posiblemente el más representativo de los poetas de la experiencia— son los poetas de los años ochenta, es decir, los de su generación y no los anteriores, los que se plantean los retos del siglo XXI:

Adorno apostó por la reserva del sinsentido, por un espacio en el que no pudiesen funcionar la comunicación, los vínculos sociales, el diálogo. Sólo en la defensa de la nada podría el arte mantener un ámbito de pureza ante los procesos del capitalismo.

Las consecuencias de esta operación estética suelen tener dos direcciones. La ruptura del lenguaje pretende a veces buscar la expresión de una esencialidad subjetiva, de un “yo” que hable desde la transparencia de sus verdades ocultas, definidas al margen de la Historia. El sinsentido pretende crear así un nuevo sentido, que se funda en la sacralización subjetiva como consuelo de las hostilidades de la realidad. Jugamos con el mismo individualismo de la tradición romántica.

Pero hay más. La reserva de sujeto puro se consigue a costa de la negación de cualquier posibilidad de intervenir en la realidad. El consuelo imaginario de los márgenes implica que los centros, las decisiones, el lugar de las normas y las leyes se abandonan definitivamente al utilitarismo burgués. Para salvarse, el “yo” se liquida

²⁹ Vid. Ramón Pérez Parejo, “La desconfianza en la inspiración y en el lenguaje poéticos. Generación del 50-novísimos”, *Revista de Literatura*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Filología, Tomo LX, 119 (Enero-Junio de 1998), p. 30.

³⁰ Vid. Luis García Montero, en AA.VV., *La lucidez de un siglo*, *op.cit.* pp. 166-167.

asimismo como unidad moral. Este ejercicio de abandono resulta a la larga bastante amable con el poder, porque lo deja actuar a cambio de una simple leyenda³¹.

Como hemos podido comprobar, García Montero sigue fiel a esos principios poéticos que le llevaron en los ochenta, junto a sus compañeros de viaje, a romper una lanza a favor de una poesía “dialogante”. ¿Una manera distinta de enfrentarse a la desilusión moderna? Es lo más plausible. Porque en realidad quizá sería mejor hablar de una poesía subversiva³², la de ambas generaciones, que opera con instrumentos diferentes y contrarios. “Rupturistas” los poetas de los ochenta frente a la generación del 70 en su *modus operandi*, “rupturistas” en el suyo los del setenta frente a los poetas sociales..., presenta el panorama poético que nos ocupa una sucesión o una alternancia de poderes que no deja de confirmarnos la idea de circularidad de la vida, de la naturaleza y de la poesía o del aparato artístico en general. Nos lo sugiere, en una bella alegoría sobre la naturaleza, la voz de Antonio Colinas en su *Tratado de armonía*:

Deseé contemplar en síntesis —como quien utiliza un microscopio— allá, en lo más recóndito del valle, la verdad de la naturaleza, la verdad de la vida. ¿Y qué es lo que en síntesis vi? Un continuo crecer y morir, un incansable florecimiento y una inagotable putrefacción. Era como si la muerte de unas plantas alimentara la juventud de otras. Había troncos enormes de algarrobo caídos y podridos junto a las nuevas y flexibles ramas, de un verde claro, vigorosamente erguidas. Y flores brotando de la gruesa capa de humus. “Crecer y morir continua y cíclicamente”. No hallé otra verdad más real, más palpable, más hermosa y terrible en lo hondo del barranco³³.

³¹ *Ibid.*, pp. 166-167.

³² Jenaro Talens, entre otros novísimos, afirma el carácter subversivo de su poesía contraria al poder (*vid.* Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión*, *op.cit.*, 1983, p. 2).

³³ Antonio Colinas, *Tratado de armonía*, Barcelona, Tusquets, 1992, pp. 32-33.

III. CONTEXTUALIZACIÓN

III. CONTEXTUALIZACIÓN

Nadie mejor que Carlos Bousoño ha sabido argumentar y sistematizar su mirada crítica en relación a la poesía de Guillermo Carnero; y nadie como él ha sabido también comprender cómo el escritor ha conseguido llevar a sus versos la problemática de un momento histórico, social y literario tan complejo como el que le ha tocado vivir. El razonamiento de nuestro poeta y la frustración ante la imposibilidad de materializar su desazón —ya que el propio aparato poético se postula ineficaz en sí mismo— son, en síntesis, fruto de la misma desilusión que se respira en el momento histórico en el que se desarrolla la actividad literaria del mismo. La realidad de ese contexto exige matizaciones históricas y estético-literarias de diverso cuño. Acercuémonos pues, paso a paso, al contexto poético e histórico-social en el que se desarrolla la obra carneriana.

Guillermo Carnero se abre camino en un momento histórico y cultural que lucha por enmascarar el recuerdo de la posguerra y que mira a Europa con el deseo de que en algún momento llegue la apertura poética. En ese marco histórico, nacerá en 1967 la figura de nuestro poeta. Lo contempla la naturaleza de un tiempo de plena ebullición en lo social y lo cultural.

Así pues, con el epígrafe “Contextualización” nos interesa indagar en la medida de lo posible hasta qué punto la poesía de Guillermo Carnero es, y permítaseme la expresión, deudora del momento histórico en el que apareció³⁴. Y qué mejor manera de hacerlo que retomar las palabras del propio poeta que le sirven como tarjeta de presentación de su ensayo *Las armas abisinias*, en las que concibe arte, literatura e historia como vasos comunicantes que se interrelacionan y condicionan:

En primer lugar, porque siempre me han interesado la cultura, el arte, la literatura y las corrientes ideológicas del siglo XX, y he partido de la base de creer que se trata de vasos comunicantes que se explican en conjunto y unos a otros.

³⁴ “...conocer a un autor cualquiera exige conocer previamente la época en la que ese autor se halla instalado” (Carlos Bousoño, ed., *op.cit.*, p. 11).

También porque, habiendo vivido la época de la historia de España que mi generación ha conocido, me he visto obligado a tomar en consideración la licitud del arte comprometido, y al mismo tiempo los indiscutibles fueros del arte en sí mismo.

(...) 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 española³⁵.

Haciendo balance en torno al momento histórico en el que se genera el movimiento novísimo somos conscientes que la propia denominación, “generación del 68”, es “deudora” como sabemos de la circunstancia socio-política que enmarca. En la franja central del siglo XX, las revueltas juveniles europeas (mayo del sesenta y ocho; primavera de Praga), o en Estados Unidos (manifestaciones en las universidades como Berkeley) o en España (conatos protestatarios en las universidades de Madrid y Barcelona), se suceden con frecuencia. Los poetas jóvenes de la época se forman viendo, entre otras cosas, el desarrollo del armamento atómico o el enconamiento de la guerra fría; en 1970, además, habían pasado ciento veintidós años desde que el *Manifiesto comunista* los instalara en el paraíso de la creencia en el futuro. Ese año el *Manifiesto subnormal* de Vázquez Montalbán, nos dice Francesc Arroyo, levantaba acta de su imposibilidad inmediata. A mediados de siglo se sabía ya que de una consigna racional, en el sentido cartesiano de la palabra, como “libertad, igualdad, fraternidad”, podría derivarse Auschwitz, y se estaba a punto de no poder olvidar que de la propuesta antagónica podía derivarse el Gulag. Era, indefectiblemente, “el tiempo del pecado nuevamente original”, que consiste en saber que el mal existe. Esta vez, el mal histórico³⁶.

No resulta extraño, entonces, una vez expuesto lo anterior, que José Carlos Mainer en su prólogo a la antología consultada *El último tercio del siglo (1968-1998)* se pregunte, en una mezcla de divertimento y desazón: “¿Quién dijo que los años sesenta fueron fáciles? y ¿quién fue el imbécil que los tildó de década prodigiosa?”.

³⁵ Guillermo Carnero, *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 10-11.

³⁶ *Vid.* Francesc Arroyo en su prólogo a Manuel Vázquez Montalbán, *Escritos subnormales*, Barcelona, Grijalbo, 1989, pp. 7-8.

“Desencanto” —afirma Mainer—, parece ser “el término feliz que ha definido la percepción intelectual de ese proceso”. Ahora bien, el desencanto —precisa el crítico— no es algo que surja en los setenta, “el desencanto venía de atrás, de mucho antes de 1975”. Se sentía con agudeza desde mediados de los sesenta cuando escritores y pensadores se supieron incapaces de derrocar el franquismo por sus propios medios, cuando contemplaron acongojados “el primer desarrollismo (con todo su exhibicionismo de mal gusto: época de los tecnócratas y de Fraga Iribarne, tan activo en la celebración de ‘Veinticinco años de Paz’), y cuando España se llenaba de turistas rubios mientras se vaciaba de campesinos y obreros que acudían a Europa. La imagen heroica de la guerra civil perdida agonizaba entre nostalgias y desengaños”³⁷. Jaime Gil de Biedma lo dejaba claro en su “Carta de España”:

Entre los últimos meses de 1960 y los primeros de 1962, estuvimos los españoles sometidos a un laborioso proceso de reconversión psicológica de cuyo importe sólo después nos hemos hecho cargo: estábamos dejando de creer en la posibilidad de que el régimen franquista termine de otra manera que por muerte natural o por voluntario, y bastante improbable, retiro del invicto, tras la designación de un sucesor de toda confianza. (...) El crecimiento urbano y la euforia turística ofrecen, por otra parte, oportunidades agradables. Aunque una gran parte de la industria española sea obsoleta, ineficaz, o simplemente insuficiente³⁸.

No es de extrañar que la generación de Guillermo Carnero, teniendo presente el momento histórico en el que se abre paso, busque un modo de denuncia-refugio exento de realidad —“la magia de la palabra es la única fuerza que los intelectuales especulativos pueden oponer a la obscenidad de lo real”, nos dice Vázquez Montalbán—³⁹ y que del mismo modo se cuestione la licitud de la poesía comprometida como testimonio de crisis y repulsa.

Tras lo dicho y centrando nuestra atención en el aparato artístico-cultural del siglo XX, avanzaremos partiendo de los postulados siguientes: a) la poesía y el arte

³⁷ Seguimos literalmente las palabras de José-Carlos Mainer en el prólogo a *El último tercio del siglo (1968-1998)*, *op.cit.*, pp. 20-21.

³⁸ Jaime Gil de Biedma, *op.cit.*, p. 182.

³⁹ Manuel Vázquez Montalbán, *Escritos subnormales*, *op.cit.*, p. 7.

contemporáneo surgen como respuesta al autoconocimiento y a la autocrítica; y b) estas manifestaciones se plasman en el objeto artístico mediante la crítica de sus materiales o recursos expresivos y mediante el “silencio” ante la consciencia de sus limitaciones⁴⁰.

En 1989, al hilo de dichos postulados, Amparo Amorós define la poesía contemporánea basándose en dos tendencias: la crítica del lenguaje y la poética del silencio; dos tendencias que dan respuesta a una misma situación. Para Amorós “consciencia y autocrítica” son, a la manera mallarmeana, las dos actitudes que mejor definen el arte del siglo XX; arte que se le ofrece a la crítica como consecuencia no de un nuevo repertorio de temas o conflictos sino de un estado de máxima lucidez o consciencia respecto a los mismos. Así, puestos definitivamente en cuestión los conceptos de *originalidad e inocencia*, el artista moderno no ignora que la única forma de innovar a su alcance es llevar hasta sus últimas consecuencias el inventario de sus limitaciones, convirtiendo su actividad creativa en expresión de ese saber, desolado e implacable, riguroso y demoledor —lo veremos en la poética carneriana—, de sus carencias. El arte de nuestra época —insistimos en las consideraciones de Amorós— se halla inmerso en una profunda crisis de identidad; está consecuentemente abocado a una indisociable crisis de lenguaje, y por ello mismo sus más genuinas realizaciones traducen una sintomática desconfianza respecto a sus modos particulares de expresión. En todas las manifestaciones culturales se percibe esta postura vigilante y reticente de tal modo que las obras intelectuales o artísticas más significativas revelan una mirada insobornable que desde el desencanto reflexiona sobre la dudosa capacidad de sus medios para conocer, interpretar, comunicar o reproducir la realidad, poniendo, incluso, sobre el tapete su escasa fiabilidad a la hora de referirse a ella, en un momento que, desde las estribaciones finales de la centuria, contemplamos ya con franco escepticismo la hermosa pero utópica posibilidad que ofrecen de transformarla⁴¹. En idéntica sintonía, Guillermo Carnero (1998) abre “Café Rouge” con estos significativos versos: “*Palabras, no es verdad que conozcáis el mundo, / que las cosas existan en sus nombres*”⁴².

⁴⁰ Vid. Amparo Amorós, “Dos tendencias características de la poesía contemporánea: la crítica del lenguaje y la poética del silencio”, *Zurgai* (diciembre de 1989), pp. 18-20.

⁴¹ Vid. Amparo Amorós, *op.cit.*, pp. 18-20.

⁴² Guillermo Carnero, *Verano inglés*, Barcelona, Tusquets, 1999, p. 49.

Como dejara también escrito Vázquez Montalbán, el hombre, y como consecuencia sus realizaciones (arte, música, literatura), asumen su limitación, su “subnormalidad” en todos los campos y aspectos. Al hilo de estas palabras, y remitiendo una vez más y de forma casi literal al juicio crítico de Amparo Amorós, diremos que la filosofía, la música, la arquitectura, las artes plásticas y la literatura ponen en tela de juicio sus lenguajes respectivos de forma tan negativa, en lo que a posibilidades y resultados se refiere, como drástica, desembocando en muchos casos en soluciones extremas y aún suicidas que denotan la angustiada impotencia de una visión nihilista asociada a la oscura consciencia de haber llegado al límite de sus posibilidades. Como el demonio de la crítica heredado del siglo XVIII, pero sin el asidero de su fe en la razón racionalista y la evidencia de nuestra condición pasional y, por tanto, trágica que el siglo XIX nos legó —aunque sin el alivio de su entusiasmo romántico, consciente de sus penurias y sus imposibilidades y conocedor de los mecanismos de sus sublimaciones—, nuestro tiempo vive conflictivamente una situación fronteriza entre pasión y razón, intensidad y distanciamiento, necesidad de creencias o valores y escepticismo. Todo ello se resuelve en forma de negación o de ironía, de desdoblamiento esquizofrénico o de máscara, vacilando entre la frivolidad escapista y la autodestrucción. Como es lógico suponer, la poesía no es ajena a estas coordenadas estéticas y muestra de ello la hallamos en los textos poéticos⁴³.

Del discurso anterior se deriva que somos plenamente conscientes de que el arte del XX se inscribe en la dialéctica modernidad/postmodernidad. La postmodernidad vendría dada por la pérdida de la fe en el constructo racionalista de la Ilustración, en el progreso de la historia en un sentido hegeliano. Se impone, sin embargo, ahondar en la compleja razón sociohistórica, política y cultural de dicha dialéctica.

Situándonos en nuestro país y haciéndonos eco de las palabras de Alberto Miralles en su artículo “Nada en las alforjas para caminar ligero”, uno de los males profundos e inherentes que hieren a la cultura española es “su complejo de inferioridad”, debido a cuestiones históricas y sociales que la han marcado secularmente:

⁴³ Amparo Amorós, “La retórica del silencio”, *Los Cuadernos del Norte*, 16 (noviembre-diciembre de 1982), pp. 20-21.

Yo siempre he sentido que la cultura española de este siglo que acaba, se define por su gran complejo de inferioridad. El fracaso de la República, la derrota germana en la II Guerra Mundial y cuarenta años de dictadura la mantuvieron avergonzada. La mitad de los españoles hubiera preferido morir de pie, pero sobrevivió de rodillas. (...) España nos seguía doliendo. (...) La cultura española siempre llegaba tarde a las vanguardias. Cuando en Europa se comenzaba a hablar del absurdo y de la deshumanización del arte, en España tuvimos que recurrir al realismo para mostrar la realidad sórdida que la cultura oficial deseaba mantener oculta. Mientras que en Europa el realismo era una estética reaccionaria, en España creamos la paradoja de que el realismo fuera progresista. Después de todo, la célebre frase justificadora de cualquier esperpentismo, “España es diferente”, tenía algo de certera radiografía de urgencia⁴⁴.

Miralles advierte además que para agravar esa situación, “el folclore más banal acabó reivindicando sin complejos la idea de España, transmitiendo fuera de nuestras fronteras la imagen tópica de toreros y cigarreras, ya inventada por los románticos la centuria anterior”⁴⁵; una imagen que los novísimos también repudian y parodian en sus versos.

En los años sesenta —apunta Miralles— casi nos pusimos al día, pero fue imitando los modelos foráneos. El despegue económico español posibilitó que una nueva generación traspasara las fronteras para ver lo que aquí estaba prohibido y que, de paso, importara los radicalismos, y como suele sucedernos por nuestro carácter extremado, pasamos de un realismo costumbrista que hablaba de un ambiente de depresión moral poblado de obreros, oficinistas, emigrantes y opositores, a adorar e imitar con papanatismo deleitoso, todo lo que fuera extranjero, sin pensar en una creación propia⁴⁶. Una actitud que desembocaría a menudo en la obsesión por matar a los que nos precedieron y en ese sentimiento de orgullo que caracteriza a todo joven con ideas revolucionarias de cambio:

Y como aquella generación joven —la mía— llegó creyéndose en posesión de la verdad estética y política, lo primero que hizo fue matar al padre, despreciando a los realistas. Fue una batalla torpe y suicida, porque mientras realistas y vanguardistas se

⁴⁴ Alberto Miralles, “Nada en las alforjas para caminar ligero”, en *La lucidez de un siglo*, *op.cit.*, pp. 185-188.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 185-188.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 185-188.

menospreciaban mutuamente, el teatro más banal, más burdo y reaccionario se estrenaba con toda impunidad. (...)

Ya me estoy relamiendo de gusto a la espera de que —según Peterson— surja la nueva generación que se identifique con la mía. Ya se sabe: se discute con los padres, pero se está de acuerdo con los abuelos⁴⁷.

A grandes rasgos y a modo de síntesis, diríamos que la generación novísima surge dentro del ámbito español en un contexto literario que ha abusado, debido a las circunstancias socio-políticas, de la idea de lo real. Aparece en un momento de crisis de valores y hace crítica siendo consciente de su propia ineficacia. Despliega y repliega sus velas con la palabra como estandarte, consciente de que el patrón del barco navega a y en la deriva. La generación busca en Europa respuestas y acude a la tradición autóctona y foránea. Conoce y se educa en la modernidad, y camina por la postmodernidad.

III.1. CRISIS DE LA MODERNIDAD⁴⁸. “GENERACIÓN DE LA MARGINACIÓN”

Desde un punto de vista ideológico y político, la crisis llamada de la postmodernidad consiste en “la pérdida de la utopía y en la exageración del valor del presente, por encima del futuro. Se critica la utilidad de la poesía y se abandona la práctica artística acorde con los modelos sociales y políticos”⁴⁹. Una deriva que sustancia uno de los polos de debate y contraposición más manifiestos entre los poetas aparecidos a finales de los años sesenta y los de la siguiente generación. Los poetas del sesenta y ocho —tal como precisa Jorge Urrutia— “llegan a la postmodernidad

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 185-188.

⁴⁸ Octavio Paz afirma: “Desde su origen la poesía moderna ha sido una reacción frente, hacia y contra la modernidad: la Ilustración, la razón crítica, el liberalismo, el positivismo y el marxismo. (...) Analogía e ironía enfrentan al poeta con el racionalismo y el progresismo de la era moderna pero también, y con la misma violencia, lo oponen al cristianismo. El tema de la poesía moderna es doble: por una parte es un diálogo contradictorio con y contra las revoluciones cristianas; por la otra, en el interior de la poesía y de cada obra poética, es un diálogo entre analogía e ironía. (...) El período propiamente contemporáneo es el del fin de la vanguardia y, con ella, de lo que desde fines del siglo XVIII se ha llamado *arte moderno*. Lo que está en entredicho, en la segunda mitad de nuestro siglo, no es la noción de arte, sino la noción de modernidad. (...) El arte moderno es moderno porque es crítico. Su crítica se desplegó en dos direcciones contradictorias: fue una negación del tiempo lineal de la modernidad y fue una negación de sí mismo. Por lo primero, negaba a la modernidad; por lo segundo, la afirmaba” (Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987, pp. 10-11 y 210-211).

⁴⁹ Jorge Urrutia, “Sobre la poesía de los años ochenta. La veleidad postmoderna”, en *La cultura spagnola degli anni ottanta, Linguaggi incroati*, 7, Palermo, Flaccovio editore, 1995, pp. 100-101.

perrechados de una reflexión y una escritura que les permite afrontar dificultades. Tras ellos y frente a ellos, los poetas que empiezan a escribir en el decenio siguiente y llegan a la madurez en los años ochenta, no han sido víctimas directas de ningún cambio de valores. Han llegado a la poesía en plena postmodernidad y buscan la seguridad que proporciona el clasicismo. No pretenden salvar contradicción alguna, y por eso, su frialdad no es apariencia, distanciamiento, ni estrategia para no dejarse atrapar en las redes del lenguaje, sino ética poemática⁵⁰.

¿Hay una respuesta asumible al porqué de ese nihilismo, de ese silencio, y a esa crisis de valores que en cierta forma son el motor o alguno de los radios de esa rueda novísima? Los estudios de Ignacio Prat son especialmente sensibles a este propósito. Su reflexión crítica nos alerta de la vuelta de tuerca decisiva en el antes y el después novísimo: la cimentación de una crisis, la de la modernidad, que no es en ningún caso nueva en el siglo. El artista del XIX había palpado ya muy de cerca la desilusión. La vanguardia del primer tercio del XX se había enfrentado a ésta con el repudio de la tradición, de la historia y de la cultura; ya se había tildado la época contemporánea —Oswald Spengler en *La decadencia de Occidente* (1918)— de “civilización desalmada” tras los desastres auspiciados por la primera guerra mundial y la pintura expresionista alemana había dado testimonio fiel del estado general de angustia y rebeldía⁵¹. No sorprende, entonces, que se busquen nuevas soluciones en los setenta (metapoesía, minimalismo, etc.), signos en rotación a la manera paciana de esa búsqueda que se esconde en la misma raíz de la crisis de la era moderna⁵²; todo ello

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 100-101.

⁵¹ Guillermo Carnero, “Primitivismo, sensacionismo y abstracción como actitudes de ruptura cultural en la literatura y el arte de vanguardia”, en *Las armas abisinias*, *op.cit.*, pp. 84-85.

⁵² “¿Fin del arte y de la poesía? No, fin de la ‘era moderna’ y con ella de la idea de ‘arte moderno’. La crítica del objeto prepara la resurrección de la obra de arte, no como una cosa que se posee, sino como una presencia que se contempla. La obra no es un fin en sí ni tiene existencia propia: la obra es un puente, una mediación. La crítica del sujeto tampoco equivale a la destrucción del poeta o del artista, sino de la noción burguesa de autor. Para los románticos, la voz del poeta era la de *todos*; para nosotros es rigurosamente la de *nadie*. Todos y nadie son equivalentes y están a igual distancia del autor y de su ‘yo’. El poeta no es ‘un pequeño dios’, como quería Huidobro. El poeta desaparece detrás de su voz, una voz que es suya porque es la voz del lenguaje, la voz de nadie y la de todos. Cualquiera que sea el nombre que demos a esa voz —inspiración, inconsciente, azar, accidente, revelación—, es siempre la voz de la *otredad*. (...) La poesía moderna ha sido la crítica del mundo moderno tanto como la crítica de sí misma. Una crítica que se resuelve en imagen: de Hölderlin a Mallarmé la poesía construye transparentes monumentos de su propia caída. Ironía y analogía (...) son momentos de la rotación de los signos” (Octavio Paz, *Los hijos del limo*, *op.cit.*, pp. 223-224).

como respuesta al desconsuelo, el cual nos guiña el ojo, en ocasiones, con una sonrisa semidibujada de desasosiego y complicidad:

Algunos comentaristas detectaron una suerte de nihilismo en la constitución de aquella generación: toda pausa entre creencias se define así vulgarmente. ¡Pero cuántos de los novísimos castelletianos y de los independientes no contribuyeron a expresar ese nihilismo torpe, naturalizándolo, y a conducirlo por las vías de nuevas creencias! La ultimísima época española de Gimferrer y la primera fase de la catalana, ¿no ilustran este destino? Sonrisa, pese a quien pese, sobre el rostro de la nada dicha, del hoy aburrido decir nada. ¿No la ilustra con su evidencia el período metapoético? ¿Y la nueva dispersión de lo metapoético en el lirismo neotradicional detectado, entre otros, por Villena, o su desviación en el llamado minimalismo? La crisis, el malestar, sí duran; y, todavía más, sirven para definir el eco que ha dejado en herencia la estridente voz de la generación.

Y añade Prat:

Aquella indiferencia de algunos aludía (...) al malestar de la generación, malestar que no se cifra, claro es, en un bienestar previo, en una felicidad que, como apuntábamos, imponía sus condiciones. (...) Estaban mal, incómodos en el trono generacional que sus propias manos acababan de alzar, y siguieron estándolo en los sucesivos escalones que separan las alturas de ese trono de su base nunca alcanzada⁵³.

¿Cómo la “generación de la marginación” lucha contra el desencanto? ¿Cómo manifiesta la indiferencia? Entendiendo, sin duda, la poesía como confrontación respecto al lenguaje “instrumental”. La poesía se convierte de este modo en un conocimiento, en un “formarse” en el poema, frente a una realidad que no existe como algo dado. Es el poema el que la revela, la desvela y la hace materia en el lenguaje. Una concepción del poema y de la poesía que está en franca contradicción con la poesía social, donde el lenguaje tiende a ser instrumental y vicario. Esta postura propiciará en nuestros poetas un “ir a tientas”, un desasosiego, un desorden, una dispersión y un avance a todas luces fragmentario. Ello se traducirá, en poetas como Carnero o

⁵³ Ignacio Prat, “La página negra”, *op.cit.*, p. 121; y en *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus, 1982, p. 224.

Gimferrer, en una sutil experimentación lingüística acompañada, por ejemplo, de la libre asociación de imágenes o proyecta al uso de un discurso sincopado.

El poema utiliza y se inicia en la técnica barroca del “enmascaramiento” como “desenmascaramiento de la realidad” y como muestra de “rebeldía contra el poder”⁵⁴. La “generación de la marginación” se defiende o desvincula refugiándose en su soledad voluntaria. Ignacio Prat se preguntará, en su excelente artículo “La página negra”, hasta qué punto las deducciones de Bousoño —su tesis del enmascaramiento como desenmascaramiento— y la consiguiente posición metapoética de mediados de los años setenta más que autoanálisis no son autocrítica⁵⁵.

Como decíamos, la “generación de la marginación” huía de todos los mecanismos de poder, se automarginaba —*v. gr.* la automarginación del movimiento *hippie* y el fenómeno *beat* como fenómenos de la contracultura— de los órganos represores estatales, del utilitarismo y de los instrumentos represivos del lenguaje. Su fuga —sea ésta o no “autocrítica”—, consciente, destructiva y autodestructora, acudía al discurso bello como sinónimo de artificio, a la artificialidad como disfraz; a la ironía como refugio del desconsuelo; al silencio como denuncia —no olvidemos a José Ángel Valente como instaurador del silencio como forma de decir en esta instancia. De ahí que se afinaran “los instrumentos del silencio frente a los sonoros”, la independencia frente al lenguaje del poder, el rechazo a la ilusión burguesa de la representación verbal con medios tan subversivos como la llamada a un lenguaje, valga la paradoja, capaz de decir sin decir. La dualidad entendida como unidad o la superficialidad entendida como profundidad. Un juego de contrarios que vacila, evoluciona y camina como los equilibristas sobre una cuerda floja, sustentando en sus brazos el peso de la pasión y la razón, la creencia y el agnosticismo, el compromiso y el distanciamiento, y que refleja, en definitiva, como ya apuntábamos, ese diálogo airado entre el binomio: modernidad/postmodernidad.

⁵⁴ Carlos Bousoño (ed.), *op.cit.*, p. 27. Un caso extremo de dicho pensamiento poético lo representaría la “poética” de raíz mallarmeana de José Ángel Valente (*vid. Las palabras de la tribu*, Madrid, Tusquets, 1971, 2ª edición).

⁵⁵ Carlos Bousoño (ed.), *op.cit.*, p. 27.

III.2. “AÑO FUNDACIONAL, AÑO DEL FUNERAL”⁵⁶

Es conocida y hartamente repetida por la crítica la constatación que Ignacio Prat hizo en “La página negra”⁵⁷. El año que se marcó como clave del inicio de la poesía novísima fue en realidad el año de su final. Los novísimos eran ya “viejísimos” al principio de su andadura —informa Carnero burlescamente haciéndose eco de la crítica—, y fue entonces cuando ya se tiraron, de una forma nada poética, los “trastos a la cabeza”⁵⁸.

Las desavenencias en el mismo seno de los novísimos empiezan temprano. En ellas se confabulan la afirmación distintiva de las “individualidades” y su relación con factores de orden ideológico y estético:

En el lugar en que Gimferrer decide alejarse de un “ambiente estético y personal” caduco, Panero lo hace también, en compañía de Félix de Azúa, de un grupo que ha alcanzado su plenitud y por ello mismo su finitud. No cabe duda, pues, de que la crisis de la estética novísima coincide con su puesta de largo en la antología de Castellet, y seguramente antecede aquélla a ésta en el tiempo, y no sólo en algunos meses. La antología de Martín Pardo es índice de esta crisis: se la ha considerado complemento de la de Castellet, también reunión de la *coqueluche* bien trajeada, frente a la otra, muy informal en su vestimenta, y se ha visto muy consecuentemente que ésta levanta el estandarte de la tradición y la continuidad frente a —o paralelamente— al de la revolución y la ruptura⁵⁹.

En definitiva, para Prat y todo el sector crítico el año de 1970 se erige como fecha de un inicio y un final. Es más el resposo que el nacimiento de un fenómeno

⁵⁶ Expresión utilizada por Ignacio Prat en “La página negra” (*vid.* nota siguiente de nuestro estudio).

⁵⁷ Ignacio Prat: “(...) porque el que parece el año fundacional es también el año del funeral. (...) La disolución temprana del primitivo grupo barcelonés, por ejemplo, tiene su detallada cronista en Ana M^a Moix, pero sería del todo inútil perseguir en sus testimonios indicios de ese malestar; la autora de *Baladas del Dulce Jim* declaraba en 1971 a F. Campbell: ‘Cuando apareció Panero (1967-68), el grupo de amiguetes ya había entrado en la fase de echarse los trastos a la cabeza. Al principio (no por desavenencias literarias (...) luego sí (...) son cuestiones personales ajenas que no incumben: faldas, chismes y problemas de trabajo editorial’” (en Ignacio Prat, *op.cit.*, pp. 115-122).

⁵⁸ *Vid.* “Ana M^a Moix o la sobrevivencia”, en Federico Campbell, *Infame turba*, Barcelona, Lumen, 1971, pp. 30-41.

⁵⁹ Ignacio Prat, *op.cit.*, p. 119.

estético revolucionario⁶⁰. Añadiremos, también, que a juicio de Luis Antonio de Villena y coincidiendo con Prat, entre 1973 y 1975 se produce ya un giro por el que los poetas novísimos o “venecianos” buscan sendas más personales que conducen a una depuración estética y al reencuentro de una tradición propia: Antonio Colinas reencuentra la tradición romántica más genuina en *Sepulcro en Tarquinia* (1975); Luis Antonio Villena reelabora la tradición clásica desde *El viaje a Bizancio* (1978), al igual que Luis Alberto de Cuenca en *Elsinore* (1972); Jaime Siles se inclina hacia la “poesía pura” con obras como *Canon* (1973) y Guillermo Carnero hacia la “metapoesía” con *El sueño de Escipión* (1971), *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974) y *El azar objetivo* (1975). A partir de 1975 los poetas de los años setenta escriben, pues, con una voz personal más diferenciada. En esta fecha también las credenciales estéticas del tan cacareado “venecianismo”, en sus rasgos más sorprendentes, pueden considerarse terminadas. Los mismos novísimos han evolucionado, dándose a conocer algunos poetas de la misma generación ajenos a la estética hasta entonces dominante y, en coincidencia con esta evolución, aparece una nueva promoción a la que Luis Antonio de Villena pone el nombre provisional de “Postnovísimos”. En ellos observa el crítico dos líneas básicas que contrastan con la poesía inmediatamente antecesora: “el uso personalizado de la tradición clásica” en poetas como José Gutiérrez o Felipe Benítez Reyes, siguiendo la senda que venían trazando Colinas, Cuenca o el propio Villena; y, en segundo término, la línea seguida por la llamada “poesía del silencio”, en la tradición de la “poesía pura”, que, cultivada señaladamente por Jaime Siles en la promoción anterior, cuenta con los nombres destacados de Andrés Sánchez Robayna y de Julia Castillo, entre otros.

⁶⁰ “La prueba no solamente la ofrecía el hecho, evidenciado con unanimidad por las publicaciones que han celebrado el décimo aniversario de *Nueve novísimos*, de que el último acontecimiento transformador de signo radical fue aquel suceso editorial, sin perjuicio de que lo consideremos aquí más como tumba que como cuna de la sensibilidad nueva, sino los ya numerosos fracasos resultantes de los intentos de titular *generación* a grupos determinados surgidos con posterioridad o independientemente de lo que simboliza la fecha de 1970” (Ignacio Prat, *op.cit.*, p. 120).

III.3. BREVE CARACTERIZACIÓN DE LA POESÍA NOVÍSIMA

Cometeríamos un craso error si intentáramos resumir aquella poesía con la enumeración de una serie de puntos uniformizadores que nos dieran razón de los quehaceres de todos y cada uno de los que integraron en su día el fenómeno, el gusto o la estética novísima. Bien es verdad, y como ya han anotado la mayoría de críticos y autores, entre ellos Carnero, que la primera postura ante un fenómeno diferente es querer subordinarlo a un nudo tan estrechamente ligado que no permita la individualidad⁶¹. Ello ocurrió en los primeros momentos del lanzamiento editorial de esos jóvenes poetas al ruedo poético, y tal vez Castellet, voluntariamente y con su guiño irónico particular, tuviera mucho que decir a este respecto. El editor, eso sí, ya señaló también unos matices diferenciadores entre las jóvenes y ya más maduras promesas, y tuvo a bien el evidenciar entre ellos una raíz común: una tendencia hacia el discurso no lógico o irracional. El antólogo lo explicaba de la siguiente forma en su prólogo:

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 (...). A la creación de una “ilógica razonada” correspondería el intento de poetas tan dispares como Félix de Azúa (el más “narrativo” de todos), por una parte, y Vázquez Montalbán, José María Álvarez, Guillermo Carnero o Ana María Moix, por otra (...). A la de un “campo alógico”, corresponden también numerosos poemas, especialmente de Martínez Sarrión, Gimferrer, Molina-Foix y Panero, a pesar de las grandes diferencias que pueden observarse entre ellos⁶².

Tras las palabras del prólogo de Castellet laten dentro de la antología dos tendencias poéticas bien diferenciadas: una relacionada con la escritura surrealista y otra

⁶¹ A comienzos de este estudio se insiste en la idea de que el fenómeno novísimo es uno de los “movimientos generacionales” en los que se muestra de forma más patente esa individualidad, si bien es cierto que los rasgos individualizadores y de diversidad, afortunadamente, son aplicables a la mayoría de movimientos estéticos.

⁶² José María Castellet (ed.), *Nueve novísimos*, *op.cit.*, pp. 41-42. Citamos por la 2ª edición, Península, 2001.

con la escritura de raíz simbolista⁶³. La obra poética de Guillermo Carnero se aproxima, sin lugar a dudas, a la segunda tendencia y huye, como analizaremos a lo largo de nuestro estudio, de la primera.

Ahora bien, ¿cuáles son los precedentes y qué planteamiento estético agrupaba a los novísimos? ¿cuál fue su primer nexo de unión? Como advierte Juan Cano Ballesta en “Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica política bajo el Franquismo”, “varios lustros de una poesía rica en soluciones individuales, pero cuya tendencia más aclamada se orientaba hacia lo testimonial, el realismo documental, la protesta y la lucha política, habían sumido el lenguaje poético en el prosaísmo de lo banal y cotidiano”. Los novísimos, en un arco cronológico que va de 1966 a 1980 —y seguimos punto por punto las reflexiones del crítico— vuelven la espalda, como sabemos, a la realidad social del entorno para consagrarse a la imaginación evocativa. Una imaginación que les lleva a explorar mundos utópicos de gran belleza. La poesía se convierte en experimentación y juego imaginativo, refinado y preciosista, que recuerda *a priori* la riqueza rítmica y la opulencia verbal del Modernismo, pero que es también reflexión gozosa, en ocasiones dolorosa, sobre el mismo proceso creativo:

[La palabra] se sitúa, pues, en el centro de este experimento lírico. La huida de la realidad conduce casi inexorablemente hacia los reinos de la fantasía y el sueño, lleva a la búsqueda de ambientes apetecibles y de utopías, que dados sus intereses y gustos suelen tener carácter estético. También aquí, “la oscuridad del momento presente”, aplicando a lo estético la expresión de Ernst Bloch, o sea, la chatura, el prosaísmo y la vulgaridad del ambiente artístico dominante, son los que logran activar la furia iconoclasta y los formidables impulsos de superación, que llevan a la creación de una poesía de alto nivel artístico. De la urgencia por superar la experiencia neorrealista surge lo que ha llamado un crítico una nueva “civilización” poética (...) que crea una poesía más moderna y críticamente más rica. Nutriéndose ésta de las vanguardias europeas, centra su atención en una rigurosa elaboración del lenguaje incorporando gran

⁶³ Juan José Lanz, “Rechazo del realismo y del surrealismo: por una concepción barroca y simbolista de la poesía de Guillermo Carnero”. *Vid. La llama en el laberinto, op. cit.*, pp. 105-122.

diversidad de mitos publicitarios o cotidianos, mitos de las artes y de las letras, con frecuente recurso a la inserción de “pedazos de frases diversas” o *collage*⁶⁴.

Indudablemente el primer nexo de unión que existió entre los nueve poetas seleccionados por Castellet fue el fantasma del realismo. Carnero, en numerosas ocasiones, ha sido suficientemente explícito en este sentido⁶⁵. De modo coherente y consecuente al desaparecer ese motivo aglutinante, y con el transcurrir de los años, la evolución de todos y cada uno de los poetas tomó su camino. Camino, en ocasiones, contrario, aunque como precisa nuestro poeta, “todavía compartimos el presupuesto de que el lenguaje es lo más importante”. Así pues, el cuidado de la forma y el rechazo de la corriente ético-estética que le antecede serían esos dos motivos aglutinantes que suscribirían nuestros autores como propios. La belleza confeccionada con esmero con retazos *collage* o *pastiche* de sedas, de mitos cotidianos y de mitos procedentes de todos los campos del arte, se convertirá de forma temprana en insignia de la primera andadura de los *seniors* y de la *coqueluche*⁶⁶.

En esa inmersión en el camino de lo bello, Juan Cano Ballesta⁶⁷ reconoce acertadamente lo que él denomina “el disfrute hedonista de la belleza”. Para este crítico, entre las fantasías utópicas de los poetas novísimos orientadas hacia la imaginación poética son especialmente interesantes todas aquellas que están destinadas a conseguir esa belleza, ora artística, ora física o natural. Por ello cita unos versos de Luis Antonio de Villena⁶⁸, extraídos de *Hymnica* (1974-1978), harto significativos y que tenemos a bien anotar:

*La Belleza te hiere y te enciende. Te roza, quizá más te
desprecia porque su mundo es efímero y transitorio, y quien lo tuvo lo
conoció apenas. La Belleza es indiferente y magnífica. Desconoce*

⁶⁴ Juan Cano Ballesta, *Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica política bajo el Franquismo*, Madrid, Siglo XXI, 1994, pp. 148-173.

⁶⁵ Vid. Bel Carrasco “Guillermo Carnero y la poesía como experimento”, *El País* (12-XI-1976), p. 26.

⁶⁶ Según esta denominación castelletiana, Carnero formaría parte de “La coqueluche” (nacidos entre 1944-1948) junto a Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina-Foix, Ana M^a Moix y Leopoldo M^a Panero; en “Los seniors” (nacidos entre 1939 y 1942) hallaríamos a Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, y José M^a Álvarez.

⁶⁷ Juan Cano Ballesta, *op.cit.*, pp. 148-173.

⁶⁸ Esta cita y las siguientes de la poesía de Luis Antonio de Villena recuperan lo esencial de la poética de Luis Cernuda.

*la caridad y la compasión. Es un fulgor que a veces te roza, y te deja
enseguida. Sus dioses mueren pronto*⁶⁹.

Como observamos al vuelo de los versos de Luis Antonio de Villena, la belleza reaparece en la contradicción permanencia/transitoriedad. En ella se gestan, como veremos, no pocas de las claves germinales de la estética novísima.

Cano Ballesta, tomando como referente mayor la obra de Villena, concluye en toda una serie de características que, a grandes rasgos, se hacen extensivas a la manera de hacer “general” de los novísimos: la poesía entendida como programa vital y metapoética; las identificaciones entre vida y arte, el ansia de exquisitez, el elitismo, el rechazo de la vulgaridad, de lo diario y anodino, la huida, en definitiva, de la realidad circundante de la que el poeta se abstiene de ser portavoz:

*No bebo en la fuente común. Y cuanto es
vulgar y cotidiano me repugna...
y detesto lo común (ya sabéis) tanto como lo innoble (...)
busco siempre lo hermoso, lo grácil, lo efímero también
porque pone en la belleza como un punto malvado*⁷⁰.

Al mismo tiempo, el crítico hace referencia en la obra poética de Villena a la utilización de los recursos de un renovado modernismo, mezclados con ecos de un paganismo voluptuoso. Volvemos a la idea del poema como “máscara” o alteridad, como motivo del arte, la literatura, el cine, la pintura: la voz de la tradición hecha presente a través de la individualización del “yo”. Por otro lado, la intertextualidad, la superación de la pasividad parnasiana y, a su vez, el temor barroquizante al *quoitudine morimur*, son materia común a todos nuestros poetas.

Veamos estos versos de Luis Antonio de Villena para ejemplificar la obsesión metapoética y el juego entre arte y vida:

⁶⁹ Luis Antonio de Villena, *Hymnica*, Madrid, Hiperión, 1979, p. 30. Para un acercamiento a la poesía de Villena, consúltese Luis Antonio de Villena, *Poesía 1970-1984*, Madrid, Visor, 1988.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 30.

*El poema transforma la realidad para resolver
el deseo. Traslada cuerpos a imágenes pintadas.
Crea un mundo. Y la realidad es para él,
solamente, motivo continuo para una metáfora*⁷¹.

En la poesía novísima adquieren protagonismo indudable todos los recursos y técnicas que el poeta halla a su alcance con el fin de lograr una expresión refinada y compleja. La complejidad y la dificultad no sólo no forman ninguna carga en el proceso de creación poética, sino por el contrario se yerguen como su estímulo mayor. Cano Ballesta sintetiza de esta forma el proceso creativo de los poetas novísimos:

En resumen: con este nuevo grupo de creadores surge una poesía de alta calidad lírica, denso culturalismo y tendencia elitista, y de rasgos tan novedosos y sorprendentes (si no en sí mismos, en su ejecución), que bien podemos hablar de una nueva civilización poética⁷².

Al arrimo de los contrastes críticos anteriores, resulta especialmente clarificador el artículo de Guillermo Carnero “La corte de los poetas” (1983); no podemos dar colofón a nuestro apartado sin recoger, a modo de recapitulación, algunas de sus precisiones críticas. Los puntos tratan de clarificar, en 1983, el alcance de la estética novísima y su evolución, el proceso de transformación creadora de sus poetas y la pluralidad de tendencias resultantes:

- 1- Que los poetas seleccionados por Castellet han evolucionado lógicamente, por ser muy jóvenes y con corta bibliografía en 1970, y ello significa que su homogeneidad se ha quebrado y que, en grupo o individualmente, no responden ya a las características que se les atribuían en 1970.
- 2- Que la nómina de 1970 ha de ser completada con nuevos nombres; a esa nómina ampliada se le llama “última promoción de posguerra”.
- 3- Que una y otra cosa han supuesto la evidencia de una pluralidad de tendencias en la obra de esa promoción⁷³.

⁷¹ Vid. Juan Cano Ballesta, *op. cit.*, p. 156.

⁷² *Ibid.*, p. 170.

⁷³ Guillermo Carnero, “La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano”, *Revista de Occidente*, 23 (abril de 1983), p. 49.

En el mencionado artículo, nuestro poeta trata de establecer con especial énfasis una serie de caracteres comunes de la última promoción de posguerra; para ello analiza las características propuestas por Castellet en 1970 y observa hasta qué punto han “permanecido” con el devenir de los años, de qué forma han sido corregidas por el paso del tiempo y de qué manera han aparecido e influido nuevas personalidades o referentes. Las conclusiones muestran los cambios, las desapariciones y las transformaciones: la huella de los *mass media* casi es inexistente y el rechazo del discurso lógico o contenidista ha sido general; sin embargo el uso frecuente de referencias culturales de toda clase pervive, y la atención al lenguaje, heredero de todos los llamados esteticismos, también se mantiene:

La huella de los *mass media* como generadores de una mitología extraliteraria ha desaparecido casi por completo, aunque hace trece años estuvo muy presente. La edad de los propios poetas introdujo una importancia cualitativa en su manejo. Los más mayores (Vázquez Montalbán y Martínez Sarrión, nacidos en 1939) habían tenido la experiencia real de la España de los años 40, un país cerrado al extranjero y sumido en la contemplación de sus raíces castizas y folklóricas. Los más jóvenes vieron despertar su sensibilidad cuando ya no existía en España la obsesión de enfatizar lo cultural autárquico. Para los primeros, tales referencias eran una evocación biográfica, al mismo tiempo que un guiño cultural voluntario, y ello explica su supervivencia hasta el reciente libro de Vázquez Montalbán, *Praga*, (1982). Para los segundos, habida cuenta de que partían de la renuncia a la expresión directa del “yo” sentimental y confesional, creo que el uso de los elementos de cultura popular obedecía a una cierta nostalgia de esa expresión directa, puesta entre paréntesis al utilizarse referencias que no son “serias” dentro de una tradición literaria a la que no pertenecen. Ese uso, en los más jóvenes, era una forma ortopédica de dar cuenta de la propia subjetividad de manera ambigua y por transferencia, no con un lenguaje sentimental propio “asumido”, sino mediante fórmulas sentimentales ajenas “designadas”, objeto de una adhesión susceptible de ser interpretada tanto sincera como irónicamente⁷⁴. Visto así el problema de las referencias a la cultura popular, su uso lúdico en los más jóvenes resulta coherente con el culturalismo (dos formas paralelas de expresión indirecta y correlativa del “yo”),

⁷⁴ El tratamiento detallado del fenómeno *camp* se desarrollará en un posterior apartado.

mientras que su uso existencial por los de mayor edad podría abonar la hipótesis de Castellet (*mass media* como antídoto del culturalismo)⁷⁵.

Convendrá el lector que la significación de la cita justifica su extensión. En cuanto a la apropiación de un discurso ilógico, añade:

El rechazo del discurso lógico y contenidista propio, en términos generales, de la poesía española de posguerra, fue y sigue siendo general⁷⁶. Los procedimientos simbolistas adquieren en manos de esta “última promoción de posguerra” una vigencia universal, apuntando hacia la síntesis horaciana lograda por Eliot de *Cuatro cuartetos*. Hay desde luego casos de escritura surrealista, siendo el más claro exponente de todos ellos Gimferrer; y casos de poesía visual y *collage* en José Miguel Ullán y José María Álvarez⁷⁷.

En torno al uso de referencias “culturalistas”, sobresale su constante presencia a lo largo y ancho de esos años, explicación que cabría encontrar, en un primer momento, en esa voluntad de desmarcarse de promociones anteriores:

Podría explicarse por varias razones. Como forma de marcar distancias con respecto a las promociones anteriores, que o bien escribían poesía confesional, en el caso de los poetas existencialistas, o limitaban sus referencias a la realidad española cotidiana, en el caso de los sociales. Como un resultado del aumento del nivel de lecturas de que esta promoción pudo beneficiarse desde la adolescencia, gracias a la entrada de literatura impresa en el extranjero y al estallido editorial español de los años sesenta. O, más acertadamente, porque al asumir la tradición simbolista, los poetas jóvenes hacían suya la expresión indirecta del “yo” lírico⁷⁸.

⁷⁵ Guillermo Carnero, “La corte de los poetas”, *op.cit.*, pp. 53-54.

⁷⁶ Existen algunas excepciones a lo dicho, entre las más destacadas el Postismo, los poetas de Cántico, los poetas canarios del grupo surrealista que subsistieron tras la guerra civil, entre ellos Emeterio Gutiérrez Albelo y Pedro García Cabrera, y muy especialmente la poesía de Carlos Edmundo de Ory, Miguel Labordeta y Juan Eduardo Cirlot. Véanse Jaume Pont, *El Postismo*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987, y *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, Lleida, Pagès, 1998; Jesús Ferrer, *La poesía metafísica de Miguel Labordeta*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1983; y Jaime D. Parra, *El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2001.

⁷⁷ Guillermo Carnero, “La corte de los poetas”, *op.cit.*, p. 55.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 55.

Como señalábamos más arriba, otro de los objetivos de los novísimos era, en palabras de Carnero⁷⁹, devolver la primacía y la autonomía a la palabra poética. Ello respondía a la voluntad de enfrentamiento con el utilitarismo contenidista del pasado más inmediato. En consecuencia con este planteamiento, no ha de extrañar que nuestro poeta apunte como otra de las características comunes de su promoción el barroquismo, aunque si bien afirma que fue un fenómeno general en sus comienzos y continuó siéndolo en la mayoría de las obras de los poetas, también asegura que la incorporación de nuevas voces permite reconocer una corriente, contraria a éste, cuyo emblema es la voluntad de concisión y síntesis: la “poética del silencio”, denominada por Carnero “minimalismo poético”. La práctica de la sugerencia, la brevedad de las composiciones, la reflexión filosófica y un lenguaje voluntariamente escaso de preciosismo recuerda —en sus palabras— a la “poesía pura de los años veinte”⁸⁰.

Recapitulando y a tenor de los supuestos precedentes, podemos convenir que el fenómeno novísimo supone un cambio de poética respecto a las directrices anteriores. Buena parte de esa impronta vino dada por la promoción pública que la poética de los novísimos alcanzara en la antología de Castellet, quien presenta en su prólogo un nuevo estado de la cuestión entendido como ruptura y argumentado a partir de una dualidad: si la promoción anterior había sido definida como la del “eticismo”, ésta será literaria, lúdica, experimental, esteticista y decadente.

La complejidad de aquel enclave socio-histórico, estético y cultural es inequívoca; como inequívoco fue el hibridismo de los nuevos poetas a comienzos de los años setenta. En la nueva hornada de poetas que han superado los fantasmas del entorno socio-político, se incorporan nuevos gustos literarios. Ambos se manifiestan como un motivo diferencial contestatario. De esta manera, los sustratos reivindicativos de ciertos posicionamientos ideológicos y políticos dejan entrever la permeabilidad poética con los movimientos “hippie” y “beat”, las protestas por la guerra del Vietnam, etc., conviviendo con una marcada inclinación por la recuperación de poetas malditos y la tendencia hacia el “esnobismo”.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 58.

Nuestro recorrido crítico permite sustanciar una serie de supuestos en los que se superponen consideraciones de carácter ideológico, sociopolítico y estético-literario, tal como ya anotara Castellet en su prólogo:

- a) Influencia de las nuevas tendencias lingüísticas y, de manera muy especial, del estructuralismo.
- b) Tendencia explícita hacia el culturalismo, que pasa a formar parte de una técnica constructiva del poema. De él se derivan la exhibición de referencias cultas y el barroquismo.
- c) Planteamiento metapoético del poema, de modo que los referentes vitales se difuminan, se superponen, se confunden con los estrictamente poéticos.
- d) Radicalización de los rasgos estilísticos como un signo de singularidad.
- e) Actitud vinculada a una recuperación de los valores irracionales del lenguaje.
- f) Rechazo de la poesía social: manifiestan una distancia elitista y, al tiempo, la autonomía de la obra de arte. Esta actitud supone la afirmación distintiva de la pérdida del valor activo de lo social en la poesía.
- g) Revalorización poética del gusto *camp*⁸¹.
- h) Atracción por una línea superficial y decorativa del Modernismo: la barroquería, el exotismo, lo fungible y temporal.
- i) Interés por la representación a todos los niveles, lo que enfatiza “el enmascaramiento” de los referentes en complejos procedimientos imaginísticos y simbólicos.
- j) Planteamiento intertextualista que potencia las voces y signos metaliterarios y meta-artísticos.
- k) Nueva sensibilidad, *a priori*, más intrascendente, más cercana a los *mass media*.
- l) Reivindicación de toda estética popular arraigada en forma de comunicación: tebeos, cómics, canción, cine (serie negra), etc.
- m) Deconstrucción de la cultura popular, a la que someten a una relectura irónica, paródica.
- n) Recuperación de la tradición vanguardista de los años veinte⁸².

⁸¹ En una relectura de la noción de lo *camp* divulgada por la ensayista americana Susan Sontag (“Notas sobre lo *camp*”, en *Contra la interpretación*, Madrid, Anagrama/Taurus, 1996).

- o) Formación literaria que trata fundamentalmente de asimilar los núcleos silenciados, marginales o heterodoxos de la literatura foránea. Con ello la estética novísima intenta homologarse con el marco cultural europeo y americano. Es tiempo para la lectura de Eliot, Pound, Saint-John Perse, Yeats, Wallace Stevens, los poetas surrealistas franceses y los fundadores de la poesía hispanoamericana del siglo XX como Paz, Huidobro, Vallejo, Girondo, Lezama, etc.
- p) Y como corolario final, y remitiéndonos a la opinión crítica de Guillermo Carnero, diríamos que los poetas novísimos entienden la poesía como ejercicio de tensión entre la imaginación y el lenguaje⁸³.

A pesar de todo, y en relación con los supuestos caracterizadores anteriormente mencionados del fenómeno novísimo, no es menos cierto que éste se fundamentó, tal y como señala Jenaro Talens en su excelente prólogo a la poesía de Martínez Sarrión, en una serie de paradojas: la paradoja de la marginalidad, la de la metapoesía y la paradoja del culturalismo⁸⁴.

⁸² Luis Antonio de Villena entiende esta potenciación novísima de la vanguardia como desdén del pasado y como actitud de ruptura frente a todos los movimientos de la posguerra; a cambio, se revitaliza el Modernismo y la tradición simbolista, sin que falten los elementos vanguardistas de la escritura. Para un estudio de las huellas de la vanguardia en la poesía española del último medio siglo, *vid.* Jaume Pont, “La poesía de vanguardia y la formación del canon”, en Andrés Sánchez Robayna y Jordi Doce (eds.), *Poesía hispánica contemporánea*, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 245-274.

⁸³ Según algunos críticos, la acumulación de factores estéticos y de funciones intertextuales acaban convirtiendo el planteamiento novísimo en algo “indefinible”: “(una especie de ‘puzzle’ cultural reflexionando constantemente sobre el acto de escribir), contendría, con toda su carga de negación de la poesía española desde la guerra civil, un único principio ético formulado como sigue en las célebres palabras de Gimferrer, ‘la contravención expresa o tácita del sistema represivo de la sociedad’” (en Germán Yanke, *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista del fin de siglo*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1996, p. 15).

⁸⁴ Jenaro Talens, “(Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión”, en Antonio Martínez Sarrión, *El centro inaccesible*, Madrid, Hiperión, 1981, pp. 7-37.

IV. POSICIONAMIENTO DE LOS NOVÍSIMOS ANTE LA POESÍA SOCIAL

IV. POSICIONAMIENTO DE LOS NOVÍSIMOS ANTE LA POESÍA SOCIAL

Llegados hasta aquí, resulta obvio decir que el espacio que separa a los llamados, con desdén, “poetas sociales” de los “poetas novísimos” es considerable. A pesar de ello, citas como la que apuntamos en torno a Gabriel Celaya⁸⁵, que Manuel Vázquez Montalbán recoge en *El escriba sentado* (1997), nos sirven para invitarnos a la reflexión y para iniciarnos en el intrincado camino que representa el navegar entre cuestiones, tan estudiadas como complejas, caso de los discutidos y discutibles conceptos de ruptura, tradición y evolución.

Los historiadores dirán que Celaya fue uno de los creadores de la poesía social española de la posguerra y ojalá alguno se atreva a proponer que aquella escritura fue radicalmente una propuesta de vanguardia y experimental: rompía contra una cultura literaria falsificada por la verdad del Estado y lo hacía mediante palabras que no respetaban la artificial armonía del lenguaje imperial franquistizado. Aquella poesía, aquella literatura le quitaba la palabra a los dioses y a los héroes de todos los Quintos Centenarios, para dársela a los hombres humillados y ofendidos, supervivientes de una cruel Guerra Civil, de una mezquina posguerra civil. Estribación del 27 en su joven poesía anterior a la guerra, Gabriel Celaya rompe con aquel formalismo para buscar la forma poética de la constatación de la realidad y hace suya la protesta: “Si el lenguaje liso y llano —o prosaico, como decían sus enemigos— me atraía, no era sólo por el deseo de facilitar la comunicación con un lector poco dispuesto a esforzarse, sino porque después del metapoético surrealismo y el superferolítico garcilasismo, me sonaba a impresionantemente novedoso”.

Y añade:

Gabriel Celaya atravesó el desierto de la descalificación de la estética social que inició mi promoción, con esa ambición secreta de enterrar a los padres, más que matarlos, que tiene toda nueva hornada de literatos⁸⁶.

Nos parecen de interés las palabras que pronuncia un “ex novísimo”, ya que señalan esa disidencia y cierta voluntad rupturista que también protagonizó el fenómeno

⁸⁵ Vid. Antonio Chicharro Chamorro, *Gabriel Celaya frente a la literatura española*, Sevilla, Alfar, 1987.

⁸⁶ Manuel Vázquez Montalbán, *El escriba sentado*, Barcelona, Crítica, 1997, pp. 181-182.

social y que muchas veces no es tenida en cuenta. Sabemos, y sería ridículo ignorarlo, que la poesía novísima surge con una voluntad confesadísima de “enterrar” a esos padres y que el rechazo del realismo, anotado ya en la caracterización del fenómeno novísimo, se convierte en una de las bases de su “programa”. En este sentido es importante recabar que, en el tan ponderado litigio crítico sobre la “supuesta ruptura” novísima, convendría poner el acento, como factor sintomático de dicha “ruptura”, sobre el nuevo enfoque del intimismo. Ello nos llevaría a dejar de privilegiar, como ha tendido a hacer la crítica, el rechazo del realismo como factor fundamental.

Siguiendo en esta línea, observamos cómo Guillermo Carnero en “La corte de los poetas” (1983) apunta que toda promoción, generación o grupo de escritores se encuentra obligado a tomar posición, en el sentido de continuar o negar su pasado literario inmediato. La poesía social tuvo que tomar partido, al igual que los poetas del medio siglo y más tarde los novísimos. Si como hemos apuntado, y veremos a lo largo de nuestro estudio, las singularidades de la educación sentimental y el marco socio-político son evidentes, las diferencias que separan a unos y a otros se agrandan fundamentalmente en el papel que conceden al lenguaje y en las estrategias de poetización utilizadas, que se convierten en la base de su entendimiento y también de su enfrentamiento.

Como apunta Carnero⁸⁷, el proceso de decadencia de la poesía social tuvo una doble causa. Por una parte, hacia el período 1958-60 surge una nueva promoción de poetas cuya obra se presenta exenta de contactos con los dogmas básicos del realismo —publicación de *Conjurios*, de Claudio Rodríguez, y *Las brasas*, de Francisco Brines— y por otra parte, ya en 1970, aparece la antología *Nueve novísimos poetas españoles*. Ambos hitos literarios podrían considerarse agentes externos que acaso precipitaron la quiebra del realismo o le dieron “su puntilla”; pero en realidad lo que nos parece más significativo es que “la poesía social llevaba en su propio seno factores destructivos”. Los poetas sociales fueron conscientes de la ineffectividad de sus pretensiones, “mérito que hay que reconocerles”, y su autocrítica fue un factor decisivo: “El programa del realismo social era de un optimismo, de una fe en la capacidad de acción por medio de

⁸⁷ Seguimos a Guillermo Carnero en su artículo “La poética de la poesía social en la postguerra española”, en *Las armas abisinias*, *op.cit.*, pp. 299-336.

la palabra poética, que rayaban en la ingenuidad; y, por otro lado, imponía demasiadas restricciones. La mentalidad del poeta social típico era muy semejante a la renunciación cristiana del misionero. Exigía olvidar el culto a la personalidad, que es esencial en todo poeta; lo urgía a prescindir de la brillantez literaria en nombre de la captación de un público amplio, y le aseguraba que todos esos sacrificios se verían compensados cuando, al influjo de su palabra cargada de futuro, estallara por todas partes la revolución”. En esta tesitura, la primera ocasión —remacha Carnero— en que se cuestiona con seriedad la dogmática social es en la poética de Carlos Bousoño para la *Antología consultada* de 1952, en la que “se niega el realismo documental y la obsesión por el lenguaje coloquial”⁸⁸.

Avanzando en diacronía, diremos que en la periodización que Carnero realiza de los antecedentes inmediatos de la poesía social destacan los nombres de Antonio Machado, Unamuno y la poesía comprometida de los años treinta. Su primera manifestación, la revista *Espadaña*. De 1950 a 1965 se manifiesta como tendencia dominante, no sin que aparezcan desde muy pronto síntomas de desacuerdo, que se hacen ya visibles en las poéticas de la *Antología consultada* (1952) de Francisco Ribes; allí, mientras Gabriel Celaya se declara “temporalista” —asumiendo con ello la función de dar testimonio de una circunstancia histórica concreta, con eliminación de toda pretensión de trascendencia o belleza formal, y relegando el lenguaje al mero papel instrumental de transmitir ideas accesibles a esa famosísima “inmensa mayoría”—, ya empiezan a vislumbrarse esas “disidencias” que señala Carnero. Lo cierto es que ya

⁸⁸ Las palabras de Valente (*vid. Las palabras de la tribu, op. cit.*) son recuperadas por Carnero en “La poética de la poesía social en la postguerra española”, *Leviatán*, 13 (otoño de 1983), pp. 119-134; recogido en *Las armas abisinias, op.cit.* p. 325. Recuperamos a continuación algunas formulaciones de Valente por parecernos indispensables en el presente enclave crítico de nuestro estudio. Su distinción entre los escritores de *tendencia* y los escritores con *estilo* resulta ejemplar: “Nos hemos habituado a pensar que ciertos escritores valen por su tendencia, sin reparar en que tal modo de valorar puede ser nocivo no ya para un recto enjuiciamiento literario, sino para la tendencia en cuestión, lo que en determinados casos tal vez sea más de lamentar [...]. Cuando un autor se reconoce más por su tendencia que por su estilo, hay razones para sospechar, primero, de su calidad literaria y, segundo, de su capacidad real para servir a la tendencia en cuestión [...]. El estilo puede ser víctima de dos elementos apriorísticos: de un *a priori* estético y de un *a priori* ideológico. Ambos liquidan de raíz toda posibilidad de que la obra artística se produzca [...]. Nuestras letras de postguerra se han caracterizado, al menos en sus manifestaciones de mayor interés, por su antiformalismo más o menos polémico y por el descubrimiento de la necesidad histórica y social de ciertos temas [...]. No es difícil que una promoción de escritores caiga en el bache que Lukács acusaba en 1936 con respecto a ciertas manifestaciones deficitarias del realismo, en las que *la idea histórica y socialmente justa no alcanza una expresión literaria convincente*” (Guillermo Carnero, *Las armas abisinias, op.cit.*, p. 325).

antes de 1950 hubo poéticas “disidentes” en el seno de las tendencias dominantes, y las hay después de 1950 en el seno de la poesía social. Esa disidencia —en opinión de Carnero— la constituyen José Ángel Valente (*A modo de esperanza*, 1955), Carlos Barral (*Metropolitano*, 1957), Jaime Gil de Biedma (*Compañeros de viaje*, 1959) y Gabriel Ferrater para la poesía catalana (*Da nuces pueris*, 1960), como casos más relevantes. Junto a ellos, no debemos olvidar a poetas como Carlos Bousoño (*Invasión de la realidad*), José Hierro (*Libro de las alucinaciones*, 1964), Claudio Rodríguez (*Don de la ebriedad*, 1953), Francisco Brines (*Las brasas*, 1960) y Joaquín Marco (*Fiesta en la calle*, 1961).

La diversidad de nombres y registros es evidente. Pero entre otras cosas, estos poetas recuperan un tipo de poesía narrativa, abocada al hecho íntimo de la moralidad personal privada, aunque ésta dibuje en sus latidos más profundos la intensa desazón social y política en su fondo. Muchos de ellos hacen emerger en sus versos la línea de un poeta del 27 semiolvidado por entonces, Luis Cernuda⁸⁹, ya reivindicado en su día por el grupo *Cántico* de Córdoba. El nombre de Cernuda es especialmente significativo: desde él los poetas postulan el derecho a escribir una poesía moral y basada en la experiencia humana, pero no moralista ni didáctica: “La influencia de Cernuda fue intensa en algunos autores de los cincuenta, como Francisco Brines o [Jaime] Gil de Biedma, que habían aprendido en él a desterrar rasgos omnipresentes en la poesía española contemporánea, de Bécquer a la postguerra. En *Historial de un libro* se refiere Cernuda a los dos vicios literarios que se dispuso a evitar mediante la frecuentación de la poesía inglesa: la *pathetic fallacy* o ‘engaño sentimental’, lo que motivó el que tratara de objetivar la experiencia subjetiva, y el *purple patch* o ‘trozo de bravura’, lo que le llevó a sacrificar la belleza y finura del detalle en aras del dibujo general de la composición. Ambas lecciones llegaron nítidas hasta los poetas de los años cincuenta. [...] De los caracteres globales de los cincuenta, esta ruptura con el *pathos* interjectivo y con la grandilocuencia sentimental es uno de los más notorios. Podría decirse otro tanto de un habitual recurso cernudiano, ocasionalmente utilizado, por los del cincuenta y,

⁸⁹ La poesía de Cernuda fue también un ámbito de recuperación en la poesía novísima. Carlos Bousoño, entre otros, procura dar respuesta al porqué de la recuperación de Luis Cernuda por parte de los novísimos. Dice así: “En este poeta admiran, ante todo, si lo interpretamos bien, la denuncia de la hipocresía social, la marginación, la rebeldía frente al sistema. Si su estética les puede acaso ser ajena, su ética les es profundamente afín” (Carlos Bousoño, ed., *op. cit.*, p. 25).

con más frecuencia, por la generación siguiente: la proyección de las experiencias personales sobre estampas objetivadas, mediante el ‘personaje histórico analógico’⁹⁰.

Contextualizado el marco de la poesía social y los aportes más sustanciales de los poetas del medio siglo respecto a sus antecedentes más inmediatos, nos centraremos ahora en los antecedentes de la poesía novísima; antes de ello, sin embargo, observemos, por un momento, el esquema propuesto por Carnero, que nos simplifica en gran medida el estado de la cuestión por los aledaños de 1950:

Hasta 1950, [emergen] dos tendencias dominantes, neoclasicismo o garcilasismo, y existencialismo, sea éste o no de carácter religioso. Y dos disidencias: el irracionalismo de Cirlot o del postismo⁹¹, y la obra del grupo *Cántico*.

De 1950 a 1965, una tendencia dominante: la poesía social, con las disidencias que acabo de mencionar⁹².

Va a ser precisamente entre 1965 y 1970 cuando se va a producir una radical renovación en la poesía española, que fundamentalmente consistirá en la ruptura con esas tendencias dominantes. Dicha renovación, como subraya Carnero, iba acompañada de curiosidad, simpatía y en ocasiones admiración hacia las disidencias mencionadas anteriormente. Algunas de ellas —añade— ejercieron un influjo auténticamente magistral sobre los jóvenes poetas de la década de los setenta. A ese magisterio hemos de añadir otros dos. El más universal, permanente y rotundo fue, y ha seguido siéndolo,

⁹⁰ Ángel L. Prieto de Paula, *Musa del 68, Claves para una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996, p. 151.

⁹¹ Recurrimos a la definición del Postismo dada por Carlos Edmundo de Ory: “El Postismo es la locura inventada”. Los postistas niegan el irracionalismo extremo y es su dimensión lúdica y humorística la que resulta una burla curiosa y enriquecedora de la temática de la poesía existencial del momento. Ambos “movimientos”, Postismo y el grupo *Cántico*, “constituyen una definida opción, en su caso desde la truncada tradición vanguardista, por recuperar una estructura poética descoyuntada del monolítico clima cultural de la España de su tiempo” (Jaume Pont, *La letra y sus máscaras. De Villiers de l’Isle-Adam a José Ángel Valente*, Lleida, Universitat de Lleida, 1990, p. 119). Vid. también: J. Pont, *El Postismo*, *op.cit.*, pp. 130-131.

⁹² Guillermo Carnero, “La corte de los poetas”, *op.cit.*, p. 47. Sobre la tradición poética del surrealismo en España, vid. Joaquín Marco, “Muerte o resurrección del surrealismo en España: aproximación en notas”, en *Convergencias/Divergencias/Incidencias*, edición de Julio Ortega, Barcelona, Tusquets, 1973, pp. 247-269. Marco cuestiona también en su artículo el irracionalismo puro, y haciéndose eco del escepticismo aleixandrino sobre las bases programáticas apostilla: “Posiblemente Aleixandre esté dando en la diana del problema. Tal vez los gestos programáticos surrealistas no se han dado químicamente puros, al margen del espíritu de control —consciente o inconsciente— al que los somete el artista. Y en un análisis teórico es por aquí por donde deberíamos empezar” (*op. cit.*, p. 269).

el de Vicente Aleixandre, en cuya magnífica técnica del verso se formaron varios de los poetas novísimos. A su lado, y con influjo no menor, y por las mismas razones, como ya apuntábamos, el de Luis Cernuda. Sobre la obra poética de Aleixandre encontramos en artículos como “El desafío de amar y conocer” (*El País*, 1998) aseveraciones de Guillermo Carnero en las que reconoce no sólo el magisterio alexandrino, sino que insiste en la autenticidad de un escritor que supo trascender la irracionalidad pura heredera del fenómeno surrealista:

La gran lección del fracaso literario del superrealismo, junto a la verdad incuestionable de su poética, es que la irracionalidad debe ser tamizada, revisada y dirigida por la conciencia. La obra de Vicente Aleixandre, en los años treinta, es al respecto una excelente guía de peregrinos, en la superación, a partir de *La destrucción o el amor*, del superrealismo fundamentalista, para alcanzar el discurso simbólico y visionario que resulta comunicable al haber trascendido la confianza ingenua en la irracionalidad químicamente pura. En ese paso atrás con respecto a Breton reside la primera enseñanza permanente de la poesía de Aleixandre, la que lo sitúa como un contertulio de pleno derecho junto a Coleridge y Wordsworth en el debate sobre los caminos de la creatividad poética⁹³.

Y junto a la influencia de Aleixandre, Cernuda, e incluso del Lorca de *Poeta en Nueva York*⁹⁴, hay que señalar, a su vez, la accesibilidad —como confiesa Carnero— a la poesía europea, fundamentalmente Eliot y Pound⁹⁵. El poeta afirma:

Frente al grueso de poetas sociales, que hacían bandera de Antonio Machado, los jóvenes de hace veinte años la hicimos del modernismo, e incluso quien pudo hacerlo se remontó a la lectura de fuentes del modernismo, los poetas parnasianos y

⁹³ Guillermo Carnero, “El desafío de amar y conocer”, *El País* (3-I-1998), suplemento *Babelia*, p. 12.

⁹⁴ “La lección de *Poeta en Nueva York* fue determinante, aunque el universo del libro tenga un perfil surrealista muy distinto del de, por ejemplo, *La muerte en Beverly Hills* de Gimferrer. Se desdeñaba, en cambio, el lorquismo neopopularista de raíz andaluza, cuya mítica —*luna, toro, verde, plata, navaja, gitano*— había sufrido un proceso de trivialización durante la postguerra en el ámbito del cante y la tonadilla. La degradación de este universo imaginístico contaminó la obra literaria de muchos poetas andaluces durante los años cincuenta y sesenta, haciéndose difícil el discernimiento entre los pocos que mantenían criterios estrictos de exigencia y todos los demás. El rechazo por parte de los del 68 de la muy difundida topiquería andalucista tenía, de todos modos, precedentes en la generación anterior, alguna de cuyas más conocidas facetas, como la ‘escuela de Barcelona’, se consolidó desde el repudio de tales formas” (Ángel L. Prieto de Paula, *Musa del 68*, *op.cit.*, p. 150).

⁹⁵ La influencia de Pound en Carnero y Gimferrer está estudiada y analizada en diferentes trabajos críticos; remitimos al artículo de Clara Arranz, *op.cit.*, pp. 58-65.

simbolistas franceses. Recuerdo como ejemplo del ansia de recuperación y europeísmo que tuvimos entonces, un viaje mío a París sin más propósito que adquirir en librerías de viejo obras de Gautier⁹⁶, Morèas, Villiers de l'Isle-Adam⁹⁷, Samain o las ediciones más accesibles de Verlaine. Aquellos años fueron para nosotros una verdadera orgía de libros, un esfuerzo desesperado por adquirir (...) todo lo que nos negaba una tradición española empobrecida por el aislamiento (...) resultado de la conclusión de la Guerra Civil española. Es explicable por ello que en un primer momento esa renovación poética fuera acompañada de rechazos demasiado absolutos y de negaciones totales injustas, que se producían más en manifiestos y proclamas voluntariamente escandalosos que en el interior de las conciencias⁹⁸.

Ahora bien, volviendo a esa “radical renovación” de la que hemos hablado y a la que alude Carnero, conviene matizar una vez más que ésta puso su primera piedra, y algunas más, asentada como sabemos por los autores de los años cincuenta. Éstos, pues, ya lanzaron acometidas críticas contra el dogmatismo temático de la poesía social, contra el tópico de creer que la poesía se identificaba a comunicación (principio que había traído estrechez temática, reñida lógicamente con todo lo que suponía indagación del ser humano); rechazaban ese conductismo que no ahondaba en la complejidad de la psique humana. A su vez, los poetas del medio siglo se mostraban críticos con el uso y abuso de la dicción realista o con la carestía de un estilo profundo y cuidado. Existía un rechazo de la neutralización del sujeto lírico a favor del relato y de la disolución del “yo” lírico en el “yo” colectivo.

En la línea apuntada, resultan de enorme valor las palabras de Vázquez Montalbán incluidas en *El escriba sentado* (1997). Su referencia a la deuda que su promoción contrae con la generación del medio siglo es contundente: “(...) nos

⁹⁶ En el artículo “Precisión y pasión en Juan Luis Panero”, Juan Antonio Masoliver hace alusión a ese gusto de los novísimos por Gautier. Para Masoliver, la Venecia que ensalzan algunos, no todos, los poetas del 70 no es la de Pound, Paz, Gimferrer, Mann o Visconti, sino “la que Dorian Gray reencuentra en los versos de Gautier, *Devant une façade rose, / sur le marbre d'un escalier*”. Al poeta esteticista y a su lector, en opinión de Masoliver, no les interesa la gestación sino la obra ya acabada, no la dinámica del proceso creador sino la contemplación (“Precisión y pasión en Juan Luis Panero”, *Revista oral de poesía* (Universidad de Zaragoza), 9 (1989-90), p. 4.

⁹⁷ No sorprende que Carnero se sienta atraído por escritores como el conde Villiers de L'Isle-Adam, su “desarraigo”, su “perfil maldito”, su “estilo que se quiere al margen de la inanidad burguesa” eran características altamente sugerentes (*vid.* Jaume Pont, “La letra y sus máscaras: Villiers de L'Isle-Adam en Ramón Gómez de la Serna”, en *La letra y sus máscaras, op.cit.*, pp. 9-24).

⁹⁸ Guillermo Carnero, “La corte de los poetas”, *op.cit.*, p. 48.

parecieron hace treinta años poetas renovadores porque habían perdido el ‘yo’ romántico y el mesianismo poético pesimista u optimista para proponernos un lenguaje poético donde cultura y experiencia alcanzaban la textura de la música de la lucidez”⁹⁹. No menos terminante resulta el remate de su discurso: sin esa huella previa de la generación del cincuenta —concluye Vázquez Montalbán—, no se hubiera producido en ningún momento el cambio poético que tuvo lugar en España en los años sesenta.

En en ese mismo territorio crítico, en 1971 Carnero respondía en *Infame turba* a las preguntas de Campbell en torno a la reacción contra la poesía realista. Sus argumentaciones, plenas de matices, arrojan no poca luz sobre este punto de debate. El poeta tilda al realismo social como un “error histórico desde el punto de vista de la historia literaria, aunque muy explicable sociológicamente”, y a continuación se pregunta si la reacción que hubo contra dicha poesía fue tan grande como se pretende, ya que el realismo en aquellos años ya había iniciado una carrera descendente más que considerable. Su discurso crítico pone esencialmente de relieve el rasgo diferencial del lenguaje:

Evidentemente ha habido y hay una reacción, no contra la poesía social, sino más bien contra el furioso atrevimiento de un buen número de mal llamados poetas. El poema no tolera recetarios, y la excesiva abstracción (...), el alejamiento de la problemática individual, lo perjudica. En la poesía social hay una valiosa lección que aprender: la de los pocos poetas de su censo que han logrado, con un dominio de la técnica, contemplar sus “ideas” desde la perspectiva de sus “sentimientos”. Pero hemos de reprochar a esta escuela el haber facilitado el advenimiento de una muchedumbre de aventureros y advenedizos. El reproche puede hacerse a todas aquellas obras en las que las reglas han ido por delante de la creación, máxime cuando una de tales reglas ha sido para algunos exaltados el desprecio de la forma. Yo creo que la reacción de que formo parte estaba fatalmente prevista: más que el producto de la concordancia de unas posturas individuales era una necesidad histórica. El ultraje cometido por ciertos poetas sociales contra el idioma era demasiado flagrante. Toda poesía debe partir de un fundamental respeto hacia la lengua: lo demás le será dado por añadidura y gracias a ese respeto (...)¹⁰⁰.

⁹⁹ Vid. “Poesía cumplida”, en Manuel Vázquez Montalbán, *El escriba sentado*, *op.cit.*, p. 185.

¹⁰⁰ Federico Campbell, *op.cit.*, pp. 44-45.

Qué duda cabe que la generación del medio siglo y los poetas de los años setenta pusieron en práctica su respeto hacia la lengua. La diferencia estriba en el punto de vista adoptado y en los referentes estéticos, así como en las distintas tradiciones en las que se reconocen.

V. RECEPCIÓN DE LA POESÍA DE GUILLERMO CARNERO

V. RECEPCIÓN DE LA POESÍA DE GUILLERMO CARNERO

V.1. BALANCE GENERAL: DETRACTORES Y DEFENSORES

La poesía novísima ha contado desde sus inicios con una acogida distinta y hasta divergente:

a)

*Mucho les importa la poesía.
Hablan constantemente de la poesía,
y se prueban metáforas como las putas sostenes
ante el oval espejo de las “oes” pulidas
que la admiración abre en las bocas afines¹⁰¹.*

b)

El último movimiento realmente importante de poesía española creo que se produce a finales de los años sesenta; con un grupo de poetas renovadores que se dan a conocer durante el segundo quinquenio. Este grupo recibió pronto reconocimiento con el Premio Nacional de Literatura concedido a uno de sus miembros, Pedro Gimferrer, quien, pese a su calidad, ha acabado por no ser, sin embargo, representativo de la mayoría¹⁰².

No podemos decir, sin embargo, que sean únicamente estas dos las posturas de detractores y defensores a ultranza las que nos encontramos al analizar la recepción crítica de la obra novísima y en particular la obra de Guillermo Carnero. Si nos entretuviéramos en cálculos estadísticos tendríamos que afirmar que la poesía carneriana goza de una buena recepción, ya sea en sus comienzos como en su madurez. Los estudiosos de la literatura, sus compañeros de generación e incluso los detractores de la manera de hacer novísima reconocen la calidad de la obra de nuestro poeta y, con pocas excepciones, alaban con fervor *Dibujo de la muerte*¹⁰³, aunque al período

¹⁰¹ Ángel González, “Oda a los nuevos bardos”, en *El último tercio del siglo*, *op.cit.*, p. 13.

¹⁰² Jorge Urrutia, *op.cit.*, p. 99.

¹⁰³ El poemario *Dibujo de la muerte* fue bien acogido por la crítica desde el momento de su publicación y ampliamente reseñado en revistas de poesía y prensa en general; además de las noticias anónimas

metapoético se refieran en otros términos. La acogida de *Nueve novísimos poetas españoles* de Castellet, criticada hasta la saciedad por motivos varios, no salpica, pues, a Carnero como tampoco lo hace con otros de sus antologados, como Pere Gimferrer. No hemos de negar, por otra parte, que lo que ha venido a llamarse “la caza del novísimo” no haya sacudido con fuerza a toda la pléyade de “poetas del lenguaje” o que los nuevos caminos por los que ha avanzado la poesía de los años ochenta no haya introducido comentarios feroces en contra de una poesía que se aparta radicalmente, en ocasiones, de su concepción del poema, de la idea de poeta y del concepto de poesía. Antonio Machado, Pavese, Brecht, Auden o Gil de Biedma son aclamados por los poetas de los ochenta, muy en particular por los llamados “poetas de la experiencia” según la denominación de Robert Langbaum, también aglutinados en marbetes como la “nueva generación de la amistad” o “poetas de la línea clara”, entre otros. Se trata de voces que huyen del artificio, que prefieren un tono conversacional y de reflexión antes que la declamación que entienden afectada, según sus palabras. En definitiva, apuestan por un pensamiento de las imágenes, decantándose por la creación de una representación verosímil de los asuntos cotidianos y la recreación de un presente plural en el que confluyen historia, vida y poema; una poesía, en consecuencia, que gusta de la ironía, que aprovecha la tradición y que no se aparta del rigor formal¹⁰⁴.

Tras lo apuntado, iniciaremos a continuación con un ensayo de caracterización y sistematización, lo más detallado posible, de la obra del autor. De esta forma se podrá observar qué obras han gozado del favor de la crítica, cuáles han servido como norte

aparecidas en *Solidaridad Nacional* (22-IV-1967), y *Triunfo* (30-XII-1967), hay reseñas de Tomás Alcoverro (*ABC*, 6-X-1967), Marcos Ricardo Barnatán (*Poesía española*, julio de 1967), Lorenzo Gomis (*La Vanguardia*, 6-VII-1967), Luis Horno Liria (*Heraldo de Aragón*, 15-X-1967), Luis Jiménez Martos (*Estafeta Literaria*, 18-XI-1967), Francisco Lucio (*Tarrasa Información*, 15-I-1968), Joaquín Marco (*Destino*, 9-VI-1967), Emilio Miró (*Ínsula*, julio-agosto de 1967), Ana M^a Moix (*Presencia*, 17-VI-1967), Vicente Molina Foix (*Cuadernos Hispanoamericanos*, octubre de 1967) y Rafael Morales (*Arriba*, 3-IX-1967).

Entre las excepciones hallamos a J. C. Molero, quien afirma a propósito de *Dibujo de la muerte* que en esta obra se halla demasiada belleza, demasiada ironía y demasiado juego para que “nos devaste la sangre, aunque el entendimiento haya apercibido su fría, desnuda, fantasmal (...) desolación”. Salvo casos puntuales como el que recogemos, el libro de poemas fue reseñado y alabado por la crítica por considerar, como señaló R. Morales en su artículo anotado con anterioridad, que urgía en el panorama poético el cultivo de “un lenguaje con fuerza estética”. *Vid.* César Simón, “Fracaso y triunfo del lenguaje en Guillermo Carnero”, *Papeles de Son Armadans*, 249 (diciembre de 1976), p. 251.

¹⁰⁴ Pere Pena & Pere Rovira, *La poesia i la ciutat*, Lleida, Universitat de Lleida, 1994, p. 15.

estético para otros poetas, coetáneos o no, y principalmente cómo el diverso elenco de voces críticas ha “catalogado” unas obras u otras.

V. 2. PRODUCCIÓN POÉTICA: OBRAS Y ETAPAS

V.2.1. OBRAS

De acuerdo con un esquema cronológico de la producción poética de Guillermo Carnero, su primer libro de poemas, *Dibujo de la muerte*¹⁰⁵, se situaría como obra emblemática que abre fundacionalmente el camino al joven poeta. A esta primera entrega le seguirán *Libro de horas, Modo y canciones del amor ficticio* y *Barcelona, mon amour*¹⁰⁶. Estos dos últimos libros Carnero se ha negado a reeditarlos, por entender que responden al gusto *camp*. La actitud *camp*¹⁰⁷, que encarna una de las facetas de la modernidad y que se generaliza en algún momento en la literatura española de los años setenta, es entendida por nuestro autor —así lo afirma en su artículo “La corte de los poetas”¹⁰⁸— como una versión moderna del “decadentismo del siglo XIX, explicable por la persistencia de una crisis profunda en la sociedad burguesa que impide a sus intelectuales sentirse integrados en su propia clase y les lleva a adoptar una actitud de ‘suspensión de toda creencia’, al no poder (...) asumir una ideología alternativa”.

A partir de *El sueño de Escipión*¹⁰⁹ desaparecerá el patetismo y un posible intimismo en la obra de Carnero¹¹⁰, y habrá que esperar hasta 1999 para hallar una voz

¹⁰⁵ Publicado primero en El Guadalhorce (1967), más tarde por la barcelonesa colección Ocnos (1971) y posteriormente en Cátedra (1998) con un estudio inicial de Ignacio Javier López. Cabe precisar que esta última edición que lleva por título *Dibujo de la muerte. Obra poética*, reedita además de *Dibujo de la muerte*, *Poemas del ciclo de “Dibujo de la muerte”*, *El sueño de Escipión*, *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, *El azar objetivo*, *Ensayo de una teoría de la visión* y *Divisibilidad indefinida*, e incluye un apéndice en el que se recoge el poema “Une semaine de bonté”, que pone punto y final al libro.

¹⁰⁶ *Libro de horas* (1967), *Modo y canciones del amor ficticio* (1969) y *Barcelona, mon amour* (1970). Los tres volúmenes se hallan publicados en la editorial El Guadalhorce. Vid. una referencia completa en el apartado XII. *Bibliografía de Guillermo Carnero*.

¹⁰⁷ Al fenómeno *camp* en la obra del poeta dedicamos el apartado VII.4. de nuestro estudio.

¹⁰⁸ Guillermo Carnero, “La corte de los poetas. *Los últimos veinte años de poesía española en castellano*”, *op.cit.*, p. 50.

¹⁰⁹ Guillermo Carnero, *El sueño de Escipión*, Madrid, Visor, 1971.

¹¹⁰ Félix de Azúa en *Edgar en Stéphane* (1971) y, sobre todo, en *Lengua de cal* (1972) acentuaba también su tendencia hacia la abstracción y el intelectualismo. En 1978 con *Pasar y siete canciones* parecía

distinta y próxima. Su poesía será calificada de cartesiana y a su vez, como ha apuntado la crítica, el poeta se va a reír y “burlar de la razón racionalmente”. En 1974 ve la luz *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*¹¹¹, obra donde se sigue con la exploración hacia el interior del poema, hacia el lenguaje. En este libro reencontramos un lenguaje pulcro y, al mismo tiempo, aparece un rasgo decisivo en la poética carneriana: la crítica del propio lenguaje como medio adecuado para aprehender la realidad y la experiencia. En opinión de Antonio Colinas:

La poesía de Carnero se ilumina y crece precisamente gracias a la mucha, y al mismo tiempo escasa, fe que como autor tiene en el lenguaje. Y no es poco —lo es casi todo— que el poeta se reconozca, y utilice y domine lo que le puede destruir: la palabra¹¹².

Precisamente en esta línea, José Piera analiza y distingue en su artículo “Los lúcidos fantasmas de Guillermo Carnero”¹¹³ un antes y un después en la poesía del autor. En un lado de la frontera sitúa *Dibujo de la muerte* y en el otro afirma que los dos siguientes poemarios, *El sueño de Escipión* y *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, pertenecen a un mismo conjunto. Sobre los dos últimos observa que su similar tratamiento del lenguaje contribuye a que parezca un solo libro fragmentado en dos entregas, a causa “del rigor de unas estructuras circulares y de una variación-evolución semántica dentro de la temática que los une”. Para Piera, con *El sueño de Escipión* Carnero desgarró su anterior poética en busca de una poesía que sea capaz de comunicar lo oculto. El poema ya no es “máscara” sino “ciudad sin eco”:

Carnero desgarró y devora su anterior poética, aquél que fue él mismo, para desde el vacío, “en la esterilidad”, iniciar el único camino que le queda y que inevitablemente ha de conducirle a “un país donde todo es silencio”. Y el poema, ya no

sintetizar en unos versos su “nueva” concepción poética, comparable a la de nuestro autor: “*Espíritu mismo de la poesía / por cuanto es vértice de tres aristas: / mito, razón y locura*”. Una concepción, como vemos, que deriva hacia un intelectualismo levemente hermético y que aleja a ambos autores del culturalismo casi críptico de otros miembros de la “generación”.

¹¹¹ Guillermo Carnero, *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, Madrid, Visor, 1974.

¹¹² Antonio Colinas en Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte. Obra poética*, edición de Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, pp. 48-49.

¹¹³ José Piera, “Los lúcidos fantasmas de Guillermo Carnero”, *Camp de l’arpa*, 14 (noviembre de 1974), p. 18.

máscara, pero tampoco espejo, será “ciudad sin eco”, perfecta geometría, no ya ocultación sino comunicación de lo oculto. *La palabra es un don / para quien nada siente, le asegura / la existencia de un orden, / el derecho de asilo. Porque él ni mira el mundo / ni lo advierte* (“Chagrin d’amour principe d’oeuvre d’art”). Su razón de ser: “dar orden al espíritu. / Formular con tersura / el arte magna de su léxico”. Y Jules Laforgue (“À mort le pléonasmé”) y Valéry Larbaud con sus máscaras y sus dioramas de feria, dejan paso a La Bruyère: *Tout est dit, et l’on vient trop tard*; tema sobre el que desarrolla el último poemario, estas *Variaciones y figuras...* con las que el poeta cierra un nuevo círculo de su producción poemática, y rompe definitivamente con toda una tradición irracional que, desde el Romanticismo, ha llegado hasta nuestros días en boca de las Vanguardias. Llegar demasiado tarde, en este caso, no implica lamento, sino la constatación de una lucidez, una búsqueda individual¹¹⁴.

En términos comparativos, diremos que Carnero coincide con el Valente posterior a *Interior con figuras* (1976), siempre y cuando el juicio crítico de Piera sea acertado, en mantenerse en el “límite del lenguaje inteligible” o, si se quiere, en ese entender la poesía no como “mero principio de certidumbre, afirmación o razonamiento”, sino como “revelación de todo lo oculto”. En Valente además será “asombro y sucesión de interrogaciones”, en una apuesta que llevada a su extremo vislumbra “el centro mismo del misterio místico como símbolo poético”¹¹⁵.

No se engaña José Piera cuando señala que las claves de lectura para iniciarse en el nuevo discurso poético de Carnero se encuentran en los tres primeros poemas que abren *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*: “Discurso del Método”, “Giovanni Battista Piranesi” y “Paestum”; y nos advierte, en el mismo sentido, que si anteriormente el poeta se preguntaba “quién genera a quién, si los recuerdos (la realidad) a la ficción poética, o a la inversa; ahora permitirá a las palabras que hablen por sí solas, y, ya convertidas en realidad poética, sean ellas quienes creen la ficción que es la vida: inversión del proceso”. El lector va a convertirse, pues, en el verdadero intérprete de esas arquitecturas simbólicas; al poeta ya no le va a ser necesario:

(...) *gravitan las palabras, y su rotunda hipótesis*

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹¹⁵ Jaime Pont, “José Ángel Valente o el fulgor”, en *La letra y sus máscaras, op.cit.*, p. 274.

*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*¹¹⁶.

¿Late el arte a cambio de la vida? Nada más cierto; pero desde la misma conciencia crítica de la inanidad. Piera tras recoger estos versos, concluye:

Para el poeta sólo habrá un pobre patrimonio de terrenos baldíos tras esas palabras que son “muros”, son “velos”, “humo”, “manto de plomo”. Aquí todo es “ausencia”, “silencio”, “vacío”, “atributos de muerte”: “un chocar de guijarros en un túnel vacío”. “Aquí los dioses son, / como la concepción de estas columnas, / un único placer: la inteligencia, / con su progenie de fantasmas lúcidos”/. Ya nada existe, nada queda por decir, ya no sirve “el léxico pomposo de las causas perdidas”: la carne, el amor, el tiempo, el odio. Poesía de la incredulidad. Descifrar, ya no es una lista de objetos lujosos (...). Las imágenes ya no evocan antiguas realidades, son una nueva realidad cuyo significado aún se ignora. (...) Al poeta, ahora, sólo le queda el enigma del significante, la radiante belleza de sus clásicas arquitecturas, (...) el estudio del signo, arqueología que ha de devolver el sentido primigenio de las palabras, “*el sonido interior del símbolo*” del que habla Kandinsky (...) ¹¹⁷. El lenguaje como único tema posible, pues, como dice Guillermo Carnero en la última de sus poéticas publicadas: “La finalidad de la poesía, y su función en una sociedad que rebaja al nivel de instrumentos lo que heredó como ideas, es luchar por devolver dignidad y libertad al signo lingüístico”¹¹⁸.

A los poemarios anteriores, le sigue *El azar objetivo*¹¹⁹. Sobre esta entrega poética son reveladoras e imprescindibles las anotaciones de Bousoño, quien enfatiza el sentido del libro como clara burla de la razón. Esta toma de postura del autor se convierte en el núcleo fuerte de las tesis de Bousoño y, en realidad, creemos que conforma uno de los ejes vertebrados de toda la poesía carneriana, como intentaremos

¹¹⁶ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 247.

¹¹⁷ Retomando la mención que Piera hace de Kandinsky, diremos que no en vano Carnero cita al pintor al comienzo de *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*: “*El signo externo se vuelve costumbre, cubriendo con un velo el sonido interior del símbolo*”.

¹¹⁸ José Piera, “Los lúcidos fantasmas de Guillermo Carnero”, *op.cit.*, p. 20.

¹¹⁹ Obra publicada en una primera edición en Trece de Nieve, 1975.

demostrar en las páginas que siguen. O en otras palabras: ¿no es esa burla de la razón una sutura descreída sobre la modernidad misma? Según Bousoño, Carnero hace uso de una dicción “racional” para ironizar sobre el propio discurso racional; de esta forma nos hallamos frente a una nueva paradoja. Se nos habla de lo que en ningún modo se nos habla: de la incapacidad de la razón especulativa y racionalista para acercarse al verdadero conocimiento. Y como lo expresado —seguimos con Bousoño— no es lo que de hecho se denuncia, la lengua queda modificada y entonces su significación difícil y recóndita surge, en la intención del poeta, convirtiendo la noción de sentido en puro valor estético¹²⁰.

De ese filón surgen los dos tipos de lenguaje postulados por Carnero en *El azar objetivo*. Paradójica y reflexivamente el lenguaje desprovisto de “calentura” se desdobra tomando dos direcciones: una ironización del lenguaje “cálido” y un discurso metapoético. Una estructura circular sorprendente en contradicción, que ya viene determinada en el mismo título del poemario: porque ¿cuándo el azar es objetivo? Qué mejor forma que la parodia de lo parodiado o la revelación de los límites y “peligros” de su propio método. Una reflexión, en definitiva, plenamente interiorizada. Nadie mejor que Carnero para exponer ese perfil tan inconfundible y suyo:

El *azar* viene de un problema que ya me había planteado en *El sueño de Escipión*. En este libro hay, para entendernos, dos tipos de lenguaje: uno que podríamos llamar “caliente” y otro “frío”, aunque en mi opinión ambos son igualmente cálidos, porque la razón también tiene su calentura, sin duda mayor que cualquier otra. Volviendo al símil, el caliente lo tienes en poemas como “Jardín inglés”; el frío en “Piero della Francesca” o “Elogio de Linneo”. Ese lenguaje que llamamos frío se bifurca en dos: ironizaciones del caliente (como “Cenicienta”) o especulaciones metapoéticas¹²¹.

El poeta es consciente de los riesgos del uso de un lenguaje “gélido”. De esta forma actúa cautamente en *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* y en *El azar objetivo*:

¹²⁰ Carlos Bousoño (ed.), *op.cit.*, p. 67.

¹²¹ Guillermo Carnero, “Nueve preguntas a Guillermo Carnero” (entrevista con José Luis Jover), *op.cit.*, p. 153.

El problema que me planteaba *El sueño de Escipión* era ponerme a mí mismo en guardia contra la tentación de dar demasiada importancia al lenguaje frío. De ese peligro me defendí en *Variaciones y figuras* y en *El azar objetivo*; en éste de un modo que me parece más definitivo: produciendo un lenguaje frío límite, una hipertrofia del lenguaje frío cuya misma monstruosidad fuera una prueba palpable de sus riesgos. De ahí que el título aluda a la reivindicación surrealista de los resortes irracionales de la creación, y el lenguaje frío sea una ironización desde dentro del lenguaje frío mismo, una ironización ardiente¹²².

Así pues, Carnero ironiza sobre los límites del lenguaje y de la poesía. Y encuentra en el motivo autorreferencial de su propio quehacer poético la prueba objetiva de dicho proceso. No es extraño que César Simón, con su reconocida sagacidad crítica, notara ese movimiento expiatorio, autocrítico, de *El azar objetivo*, y en sincronía con ello el juego oblicuo de muchos poemas, armados con tiradas distanciadoras y digresivas, enfatizaciones que rozan la voluntaria desmesura y, en algunos casos, un discurso que tensa el rumbo del excedente lógico: “El interés del libro se desvía hacia zonas poéticamente inesperadas, un mundo extraño en el que no aparece la temática de carácter humano; ya desde buen comienzo advertimos el uso y el abuso de los enlaces lógicos para enfatizar lo absurdo del método discursivo. ¿Y qué decir de su retórica? En la ‘Meditación de la pecera’, por ejemplo, después de una tirada digresiva con varios niveles de subordinación —paréntesis y corchetes—, en la que casi acaba por perderse el hilo, se concluye que no hay modo de conocer aquello, porque ningún pez se está quieto mientras se estudia el movimiento de los otros. Y a esta conclusión se llega tras un período construido con inflada amplitud, lo que resulta grotesco, por el contraste entre la vaciedad del resultado obtenido y el énfasis dialéctico puesto en juego: incisos fatigosos, precisiones doctorales. Y aquí reside su valor. Toda estridencia caricaturesca es enmendada a tiempo. Hay el deseo de no propagarse, para mantenerse en un equilibrio equívoco y algo zumbón”¹²³.

¹²² *Ibid.*, p. 153.

¹²³ César Simón, “Fracaso y triunfo del lenguaje poético en Guillermo Carnero”, *op.cit.*, p. 255.

Siguiendo en sucesión cronológica la obra de Guillermo Carnero, anotaremos que cuatro años después de *El azar objetivo* se publica *Ensayo de una teoría de la visión. (Poesía 1966-1977)*¹²⁴, libro prologado por Carlos Bousoño en el que el poeta retoma la preocupación por el tiempo y la muerte, y en el que reedita o recoge gran parte de su obra poética anterior. Esta función antológica no es ajena a la voluntad de atar los cabos de su primera singladura poética, muy en especial aquellos que hacen referencia, pese a algunos cambios, a la metapoesía y al discurso con matices irónicos.

En 1989 publica la “plaquette” de tres poemas titulada *Música para fuegos de artificio*, dos de los cuales se integran en su libro posterior de 1990, *Divisibilidad indefinida*. Se trata de una obra donde la influencia de la poesía barroca española vuelve a ser notable; además hay que hacer hincapié en que el tono rupturista —tal y como nos apunta Ignacio Javier López¹²⁵— que había marcado buena parte la poesía anterior de Carnero, desaparece, pero siguen manteniéndose las premisas esenciales de la estética novísima en un momento en el que la poesía de los autores más jóvenes parece marchar en una dirección diferente e incluso contraria, en una dirección, tal y como también recogieron algunas voces críticas¹²⁶, en la que predominan las nuevas directrices poéticas del vitalismo y la desnudez. Se trata, pues, utilizando las palabras del crítico, de la “persistencia de una poética” iniciada en torno a 1965 y que hoy adquiere una formulación diferente al haber cambiado las circunstancias o el contexto en el que el poeta escribe. Hay que tener presente que *Divisibilidad indefinida* introduce, aunque de forma muy limitada y en algunos de sus poemas, retazos de indudable intimismo. Se vislumbra, aunque entre nebulosas, el acercamiento de la verdad emocional carneriana que se manifestará con mayor explicitación en su poemario de 1999.

La aparición, pues, de *Verano inglés* en 1999 inicia un nuevo viraje en la producción del poeta. En este libro la ironía, el elemento lúdico, el amor y la vida, se convierten en principios fundamentales; alrededor de ellos, y con abundantes destellos

¹²⁴ El título que Carnero da a esta su recopilación de 1979, *Ensayo de una teoría de la visión*, procede de la obra más conocida de George Berkeley (1685-1753), obispo y filósofo irlandés de orientación idealista: *Ensayo de una nueva teoría de la visión* (1709). Carnero recoge, además, unas palabras de Berkeley que le servirán para abrir su libro de poemas *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*: “Beaucoup me plaigne de l’imperfection du langage”.

¹²⁵ Vid. Ignacio Javier López (ed.), *op. cit.*, p. 57.

¹²⁶ Miguel García-Posada, “Vida y cultura”, *El País* (29-I-2000), p. 8.

de erotismo, creemos vislumbrar un cambio en ese culto al hedonismo —lo habíamos visto ya en algunos poetas novísimos como Villena, entre otros, y tal vez en algunas cargas de desnudez del poemario anterior que sorprendían al lector de Carnero. Nos encontramos con una poesía que, en cierta forma, parece iniciar un cuarto momento en la creación del autor. En este poemario se afirma el placer de los sentidos y el canto a la vida, así como alguna “confesión” o “concesión” sentimental. Es evidente que hay ahí un consecuente acercamiento al lector —en ningún caso comparable al cambio poético de otros poetas, caso, por ejemplo, de Luis Alberto de Cuenca—, que sin abandonar el cuidado del lenguaje clarifican la inteligibilidad del discurso y acortan la distancia frente a las corrientes poéticas dominantes, corrientes hasta aquel entonces antagónicas con la manera de hacer carneriana. En este sentido, Miguel García Posada¹²⁷ ve en *Verano inglés* el resultado de una evolución, nunca sencilla, que ha llevado a Carnero a un cambio desde que en 1967 escribió el memorable y ya enigmático verso “*raso amarillo a cambio de mi vida*”; la vida ahora —afirma el crítico— no entra en el trueque:

Como es sabido, la dialéctica vida/cultura fue resuelta mayoritariamente a favor de la segunda por la poesía llamada justamente culturalista. Guillermo Carnero fue uno de los adalides de aquel movimiento que si pudo ser injusto en algunos extremos tuvo al menos la virtud de oxigenar las formas poéticas, agobiadas *ad náuseam* por cierto socialrealismo epigonal y monosémico. Carnero (...) no se repitió y cuando los tiempos demandaban más venecianismo al modo de *Dibujo de la muerte*, supo girar hacia la metapoésía como única ancla de salvación estética en un mundo donde la realidad es problemática y el lenguaje no es suficiente ni válido.

En este sentido, después de libros como *El sueño de Escipión*, *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* y *El azar objetivo*, una obra como *Divisibilidad indefinida* pudo no suponer una progresión y parecer que en cierta manera el poeta retrocedía hacia posiciones ya superadas. *Verano inglés* viene a corregir esa impresión de vuelta atrás. Y la corrige con el replanteamiento de la dialéctica vida/cultura, que de ser un par antitético se convierte ahora en pareja complementaria. Los materiales culturales siguen siendo válidos como estímulos poéticos, pero el vitalismo ocupa ya lugar destacado. A este respecto conviene recordar el último poema de *Divisibilidad*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 8.

indefinida, “La hacedora de lluvia”¹²⁸, que contempla a un peregrino exhausto al borde del camino (...) ¹²⁹.

Desde esta inflexión poética, el cambio de rumbo resultante es como una salvación a ese cansancio y, de esta forma, *Verano inglés* aparece como un poemario en el que la plenitud de los sentidos se ofrece como alternativa a la problemática realidad y, también, al problemático lenguaje: “El poeta culturalista y cerebral pliega aquí sus banderas —dice García-Posada—, se contempla con la memoria ‘destejida’, y ve la antigua guirnalda del amor pudriéndose en la noche ‘en la que llueve sin perdón en el tiempo’ (...). Obra clave ésta de Guillermo Carnero (...) que tiene la virtud de aproximar poéticas distantes hasta ahora (poetas de los ochenta vitalistas *versus* poetas de los setenta culturalistas) y, sobre todo, posee la cualidad de su notoria belleza, de su rigor formal, no formalista ni amanerado, gracias al equilibrado dominio de los metros impares y a la sabiduría con que se distribuye el rico lenguaje metafórico y simbólico”¹³⁰.

Veamos un ejemplo y comprobémoslo con los propios versos del poeta en “Inacabado”:

*Te quisiera mirar y que tú me miraras
como el salvaje ve la tersura del mar,
sorprendido del don que no comprende
en agradecimiento misterioso;
tocarnos como acerca la mano hasta la llama
entre asechanzas de la noche,
que con temor bajáramos los ojos
al caer hasta el suelo nuestras ropas.
Tendríamos el don de la torpeza
y no, como dos textos muchas veces escritos,
el de la funeral sabiduría*

¹²⁸ Recogemos por nuestra parte unos versos del poema, por parecernos muy ilustrativos: “Al borde del camino yace el hombre quemado / bajo una tenue túnica de polvo / que el viento agita, deshilacha y teje / como la mano lenta que sosiega al dormido. / Recubiertos de sal sus ojos miran / la redonda quietud del horizonte, / arista viva contra el seco párpado, / hiriente como gota que no puede abreviarse, / (...) Y se tiende desnuda como un río / ovillado y redondo, cuyas aguas oscuras / ungen los huesos yertos, la sima de la boca, / y humedecen los ojos apagados” (Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, op. cit., p. 316).

¹²⁹ Miguel García-Posada, “Vida y cultura”, op. cit., p. 8.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 8.

*que nos impide ser la bendición del agua.
El agua se concede siempre nueva,
no la marca la quilla ni la lesiona el viento
y en su profundidad no late la memoria.
No queda nombre escrito sobre el agua.
Los cuerpos que nos siguen en la sombra
arañan por debajo de la puerta
si nos oyen reír—
Este poema
se está volviendo triste por momentos,
sentimental, intolerable.
Lo acabaría si fuera una canción¹³¹.*

Como vemos, de nuevo Carnero quiebra el exceso de sentimiento en los versos finales, en una prueba de contención que intenta fundir, por encima de estériles dualismos, vida y cultura, pensamiento y sentimiento. El acto de expresión del poema se convierte en puro acto de conocimiento.

A todas luces no debe de sorprendernos tanto ese viraje, cuando ya en 1983 el autor manifestaba sobre la promoción última de poetas de posguerra una serie de cambios en torno al desuso en que habían caído las referencias a la cultura popular o de los *mass media*; éstos ya no eran necesarios para cubrir de una manera simbolizante la expresión directa del “yo”. Advierte que esta evolución no lleva a la expresión de lo “humano”, pero sí que podría afirmarse que partir de ese cambio “la censura del autobiografismo lírico ha desaparecido, y citaría los casos de Antonio Colinas, Luis Antonio de Villena, o el mío propio, como ejemplos”¹³².

A *Verano inglés* le sucede un nuevo poemario, *Espejo de gran niebla* (2002), recuerdo y síntesis de obsesiones que han guiado y acompañado al poeta a lo largo del camino. “La censura del autobiografismo lírico” ha desaparecido también en los versos de este libro, pero un halo de corte existencial recordatorio de *Dibujo de la muerte* se vislumbra de nuevo en sus páginas.

¹³¹ Guillermo Carnero, “Inacabado”, en *Verano inglés*, *op.cit.*, pp. 41-42.

¹³² Guillermo Carnero, “La corte de los poetas”, *op.cit.*, p. 56.

Tras *Espejo de gran niebla* Carnero no parece abandonar su ansia de escritura y de nuevo sorprende con un breve libro de poemas, *Poemas arqueológicos*¹³³, de edición limitada. Es el paso previo del hito que marca el final de nuestro recorrido, *Fuente de Médicis*, obra que recibe en noviembre de 2006 el premio Loewe de poesía. Con este poemario se cierra —en opinión de su autor— una trilogía que se iniciaba en *Verano inglés*¹³⁴. Una vez más Carnero reflexiona sobre la imposibilidad de sustituir la vida real por la “irreal”. Nos hallamos ante un poemario “negro”, de tintes existenciales, en el que la muerte parece ganar la batalla a la vida. Carnero, sumido en una crisis personal, compone un poema dialogado a partir de la imagen que le sugiere la contemplación de la fuente de Médicis situada en los jardines parisinos de Luxemburgo, en la que una Galatea desnuda, “sucía”, “llena de hongos” y “abandonada por las autoridades” simboliza la simbiosis entre belleza y sordidez. *Fuente de Médicis* parece, de este modo, retornar al camino iniciado con *Dibujo de la muerte*. Más de treinta años de reflexión y búsqueda que conducen al poeta a la línea de partida.

V.2.2. ETAPAS EN LA PRODUCCIÓN POÉTICA DE GUILLERMO CARNERO: EXISTENCIALISMO. METAPOESÍA. “RAZÓN FRENTE A EMOCIÓN”. VITALISMO Y DESENCANTO

Se impone acercarnos ahora a la periodización del acontecer poético carneriano. La crítica no ha sido ajena a este aspecto, fundamental para caracterizar la evolución del discurso poético de nuestro autor. Así, Antonio Gracia resume la trayectoria del poeta —a quien considera uno de los poetas más personales y preocupados por la poesía y sus “entresijos” creativos— hasta *Divisibilidad indefinida* en tres etapas concretas: la existencialista, la metapoética y la que él califica caracterizada por la “razón frente a emoción”.

¹³³ Guillermo Carnero, *Poemas arqueológicos*, León, *Cuadernos del Noroeste*, 7 (2003). Hacemos referencia a este poemario con anterioridad (*vid.* el apartado I de nuestro trabajo).

¹³⁴ Como anotábamos en el primer apartado de nuestro estudio, recordemos que Guillermo Carnero ha publicado en marzo de 2009 un nuevo poemario, *Cuatro noches romanas*, el cual parece continuar la trilogía iniciada con *Verano inglés* y parece presentarse temática y conceptualmente como una intensificación de los motivos desarrollados en *Fuente de Médicis*.

Primero: el poeta ofrece su visión existencialista en *Dibujo de la muerte*; segundo: el metapoeta se ejercita, a través de varios libros de poemas, en la construcción de un ensayo que explique y justifique su teoría de la visión iniciada en el primer libro; tercero: visión existencial clandestina y ensayo aséptico se hacen carne humana (la razón controlando la emoción, sin esquilmarla)¹³⁵.

A la luz de dichas etapas y de su proceso evolutivo, no cabe duda que en *Dibujo de la muerte* se concentra la primera etapa de la producción carneriana. Asistimos con esta obra a un existencialismo clandestino, retrato de la muerte, pero por la misma causa diseño de una “vida sustitutiva” de la que se vive y “ahuyentadora del total acabamiento”. Esta obra daría paso a una segunda época metapoética, que incluiría los poemarios *El sueño de Escipión y Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, en la que el poeta se acerca a la gelidez expresiva con la finalidad de que la emoción no encubra la disección que está llevando a término: la intimidad se sustituye por el análisis como única forma de desvelamiento autocrítico. Lo que la emoción poética enturbia o solapa lo intenta desvelar el discurso poético y su tanteo explorador de los materiales de la experiencia. Gracia nos presenta los siguientes versos de “Jardín inglés” como demostración:

(...) *la emoción poética,*
más que de sabia precisión, da fe
de una cierta ignorancia convenida
*a modo de verdad*¹³⁶.

Ciertamente el metapoetismo, como Antonio Gracia apunta, “es un contemplativismo” del “acto creativo” que nace durante el auge de la lingüística y sus filosofías. Enfrentado al “yo” individualista y al colectivista surge el “yo” lingüístico:

Si hay ironía en “recibí la flecha que me asignó Jakobson”, también hay autoafirmación en “con orgullo lo digo”. Así como el místico se enajena, para hallarse, en el dios creador, y se pregunta por la vida eterna mientras vive en el tiempo, el poeta se introspecciona como autor mientras es creador de su dicción —su vida perdurable

¹³⁵ Antonio Gracia, *op.cit.*, p. 10.

¹³⁶ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 179.

como poeta—; pues el metapoeta es un poeta que se observa poetizar: elucubrar entre lo dicho y lo que se desea decir, la realidad o refracción de lo sentido a través de su expresión. La intención metapoética es inquirir sobre la poesía en busca de la ontogenia dictiva. Su riesgo estriba en caer en el prosaísmo ensayístico¹³⁷.

En esta coyuntura, advierte el crítico de los peligros —“predominio del intelectual sobre el poeta”— que asume el escritor al cultivar la metapoesía; peligros de los que nos advierte Carnero en repetidas ocasiones y de los que es plenamente consciente.

Como sabemos y anota nuestro poeta en más de una oportunidad, en el metapoema la sensualidad desaparece voluntaria y forzadamente en aras de la emoción intelectual. O para decirlo con otras palabras: lo que busca el escritor es “disciplinar la intuición”. Carnero, sin duda, consigue su propósito de forma sobresaliente en poemarios como *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* o *El azar objetivo*.

En esta evolución hacia la metapoesía, nuestro poeta es capaz de mostrar que la racionalidad es igualmente irracional; un elemento espúreo de la metodología, pues no conduce sino a la evidencia de lo absurdo del pensamiento estrictamente lógico con el cual el hombre asume que sólo sabe comunicar que nada puede comunicarse¹³⁸.

En esta deriva metapoética, una nueva vuelta de tuerca crítica nos conduce a cuestionarnos aspectos decisivos de la poética carneriana, como por ejemplo: ¿hasta qué punto es inteligente usar la inteligencia para acallar el sentimentalismo? Y en su vertiente extrema: ¿hasta qué punto es permisible eliminar al hombre a cambio no sólo del poeta sino del oficio de poeta?:

Ahora bien: ¿es inteligente utilizar la inteligencia para insensibilizarse? ¿O se trata de buscar otra sensibilidad? ¿Alguien cree que “El clave bien templado” es la obra de un hombre de temperamento sin templanza? Sísifo conoce la inutilidad de su esfuerzo, pero le va en ello la vida. ¿Cree el lector que estos textos son sisífeos para su autor? ¿Hubiera llegado el poeta a “Ostende” sin detenerse en esas estaciones? (...)

¹³⁷ Antonio Gracia, *op.cit.*, p. 32.

¹³⁸ *Vid.* Antonio Gracia, *op. cit.*, pp. 31-32.

¿Hubiese aprendido que el poeta es, a pesar de su verbalidad, afásico para lo trascendente? El metapoetismo sólo toma del hombre al poeta, y de éste nada más que su oficio. Corre el riesgo de perder de vista al ser humano al mirar tan ostentosamente sus palabras. De esa hiperestesia lingüística o atrofia emocional salva a Carnero “Ostende”, donde palabra indagatoria y emoción vuelven a concitarse, reflexión y sentimiento son simultáneos, no imanes repelentes. “Ostende”, que evita el sentimentalismo sin eludir la palpitación, se libera del lingüista y crítico excesivos y revela al hombre inencasillable por los aparatos de la taxonomía verbal¹³⁹.

Coincidimos con Antonio Gracia en la síntesis y distribución en tres etapas de la obra carneriana, donde la tercera de ellas reuniría el poemario *El azar objetivo* y daría cabida a algunos poemas de *Divisibilidad indefinida*; y añadimos por nuestra parte una cuarta y última, que incluiría e iniciaría el poemario *Verano inglés* en 1999 y finalizaría con *Fuente de Médicis* en 2006¹⁴⁰. Esta última etapa tendría un componente vitalista pero iría sumergiéndose, tras *Espejo de gran niebla*, en cierto ambiente de negatividad que concluiría en un momento de la producción lírica del poeta que calificaríamos como “desencanto”. La publicación de *Fuente de Médicis* y su regreso a la dualidad belleza/muerte nos dan prueba de ello¹⁴¹. Al abrigo de dicha periodización, consideramos que las tres etapas primeras y su caracterización quedan suficientemente matizadas. En este sentido, el lector podrá servirse del marco bibliográfico citado, en especial el artículo ya mencionado de Antonio Gracia, a quien remitimos para una mayor profundización, y de los correspondientes al período vitalista de Miguel García-Posada y Juan A. Masoliver¹⁴².

¹³⁹ Antonio Gracia, *op.cit.*, p. 32.

¹⁴⁰ Probablemente finalice con *Cuatro noches romanas* (2009), pero falta el paso del tiempo para poderlo comprobar; no excluimos la posibilidad de que este poemario sea la cuarta pieza de una pentalogía.

¹⁴¹ Cabe añadir que en *Cuatro noches romanas* la muerte se erige como indiscutible elemento protagónico, corroborando así la tesis que ya apuntábamos: el desencanto se abre camino frente a lo vital.

¹⁴² *Vid.* Miguel García-Posada, “Vida y cultura”, *op.cit.*, p. 8; y Juan A. Masoliver, “Verano inglés”, *op.cit.*, p. 7. De igual forma, el estudio de Mirta Camandone (“Asedio a la poesía de Guillermo Carnero”, *Hispanic Journal*, 7.2, 1985), ofrece una periodización alternativa a la de Antonio Gracia, puesto que distingue cuatro calas en la producción del autor hasta *Ensayo de una teoría de la visión*.

V.3. AÑOS SETENTA: ARTIFICIO Y ESCEPTICISMO. HACIA *UNA NUEVA SENSIBILIDAD*

A principios de los años setenta las críticas feroces a los novísimos todavía no se habían desatado. El panorama poético había comenzado su declive con la antilírica poesía social, mientras la voluntad de cambio propiciado por unos ilusionados y jóvenes poetas alentaba las esperanzas de los más pesimistas. *Arde el mar* y *Dibujo de la muerte* fueron entronizados con velocidad; el cambio estético que se venía anunciando tenía ya sus abanderados y su manifiesto programático firmado por Castellet. El entusiasmo fue efímero, así como la compenetración entre los jóvenes o con el gusto por la belleza novísima, que tras asombrar verbalmente en poéticas y poemas, decidió desconcertar con su introspección (hurgando desde el centro mismo del problema y del poema) y sorprender definitivamente enfrentándose al lector y la crítica.

En un artículo publicado en la temprana fecha de 1972, “Integración del título en el poema”¹⁴³, Francisco Brines apuntaba ya que cuando en 1967 apareció *Dibujo de la muerte* los lectores cayeron en la cuenta que este libro suponía la revelación de un joven y excelente poeta y, por otra, pudieron ratificar que se había producido un cambio estético en su poesía, en la línea fundadora de *Arde el mar*. Tras estos títulos los poetas pertenecientes a esta orientación se triplicaron, y de esta forma, en opinión de Brines, ya en 1972 se estaba en condiciones de señalar unas características comunes de esa generación “novísima”, entre ellas, la voluntad de sorprender al lector, de impresionarle e incluso de desconcertarle, o la voluntad de crearle una emoción poética. Brines culmina su reflexión comentando el poema “El altísimo Juan Sforza compone unos loores a su dama mientras César Borgia marcha sobre Pésaro” y proponiéndolo, a modo de paradigma, como ejemplo claro de esa voluntad de sorprender; una voluntad que se manifestaba, en opinión del crítico, en las poéticas que los novísimos daban a conocer en las antologías surgidas en ese momento.

En otro artículo de relevancia —seguimos de forma cronológica los textos críticos en torno a los primeros escritos carnerianos—, César Simón afirmará y

¹⁴³ Francisco Brines, “Integración del título en el poema”, *Ínsula*, 310 (septiembre de 1972), pp. 4 y 7.

ratificará que la poesía de nuestro autor es en aquellos momentos (1976) la que mejor puede ilustrar “el problema del asentimiento”:

La reacción ante algunos jóvenes poetas contemporáneos —Carnero ha de ser uno de ellos— demuestra hasta qué punto los caminos del arte, hoy, se alejan del público mayoritario. (...)

Lo grave tal vez sea que esa distancia entre público y determinada poesía pueda aumentar cada vez más. Con la consigna de transformar el mundo, de cambiar la realidad, persisten algunos en un arte de acción directa, accesible, que, por ello, y sin negarle alguna validez, corre el peligro de estancarse en los mismos esquemas formales porque se estaciona también en los mismos códigos sentimentales. Por su parte, la poesía de raíz intimista —para entendernos— se ha encasquillado en ciertas actitudes tópicas donde se valoran las llamadas “emociones de siempre”. ¿Qué puede experimentar un lector formado en los esquemas de Antonio Machado, Lorca o Hernández, ante *El azar objetivo*, por ejemplo? La rápida transformación de las costumbres entre los jóvenes no parece haber progresado al unísono en lo que a poesía se refiere¹⁴⁴.

Pero no todas las argumentaciones críticas del momento mostraron idéntico grado de sensibilidad lectora. En obra tan compleja, el debate surgió por añadidura. Si la recepción crítica inicial de la obra de Carnero es abiertamente positiva, no es menos cierto que pronto surgen los temores frente a la erudición. Así, Simón emite un juicio crítico no destructivo sobre el verso carneriano, a grandes rasgos coincidente con las valoraciones más afortunadas que en el decurso de los años se han ido emitiendo, pero al tiempo nos habla de extravagancia, precisión, agnosticismo, “nueva sensibilidad”, escepticismo y humor. Es un mundo el de la poesía de Carnero —puntualiza Simón— que recuerda ciertos productos manieristas: raro, extravagante y “touffu”, no obstante su limpia precisión expresiva. No es una frialdad que juegue a un decidido optimismo intelectual —añade el crítico—, a un desparpajo plagado de metáforas y conceptos; hay algo en el fondo que no se sabe si es hastío, hipocondría o sarcasmo. O todo junto:

Hay un distanciamiento relativamente sombrío, a pesar del verbo lúcido, del mismo cinismo aparente. Subyace en el fondo un agnosticismo absoluto sobre todos —o

¹⁴⁴ César Simón, “Un problema de asentimiento”, *op.cit.*, p. 5.

casi todos— los valores divinos y humanos. Dispuesta a contentarse con lo que se ofrece —es demasiado orgullosa para lamentarse—, esta poesía se presenta como implacable e impecable ascesis que se destruye a sí misma, no sin haber ridiculizado al sujeto, al entendimiento y al lenguaje mismo. (...) Es un intelectualismo, cubierto por una sombra, que ha contribuido a introducir nuevos matices de sensibilidad, nuevos y extraños mundos, nuevas exigencias. Ciertos lectores deberán hacer un esfuerzo, acostumbrados a la poesía que “devasta la sangre”, en frase de J. C. Molero. Y digo deberán hacer un esfuerzo porque el problema no es que se les escape lo que esta poesía pretende, sino que no se deciden a modificar su estética para entrar en lo que cae fuera de su mundo. (...) Continúan adictos no sólo al sentimiento, sino a viejos modos de sentir. Modos que son modas. O que lo fueron. (...) Esta poesía tiene mucho en sus orígenes de asco social, de rechace de un mundo cuyas iniquidades adquieren proporciones grotescas. Se diría que el poeta considera inútil protestar, y, en su absoluto escepticismo, bromea¹⁴⁵.

Simón acierta también al evocar y desentrañar las equivocaciones cometidas por la crítica al no haber sabido extraer la lección verdadera de la poesía novísima y nos pone en sobreaviso que el aparato crítico ha tendido, desafortunadamente, a confundir el referente con la “realidad” del poema: “parte de la crítica —insiste Simón— se deja deslumbrar por el tema y no ve lo que hay detrás. Este embeleco entra muy en el juego de la estética carneriana. Él mismo nos llega a hacer creer —y no sé hasta qué punto se lo llega a creer él mismo— que su poesía es una indagación gnoseológica en serio. ¿Pero quién aceptaría a estas alturas una filosofía en verso?”. Estos nuevos textos carnerianos a los que César Simón denomina “poemas didácticos”, encuentran su razón de ser en el hecho de que no tienen la pretensión de enseñar nada. El juego consiste “en escribir poesía con ese artificio estético. Y en conseguirlo. Un nuevo código, un nuevo modo, una nueva sensibilidad, a los que resulta difícil acceder y cuyo peligro mayor consistiría en naufragar, en fracasar, en sus propias leyes, en la medida en que éstas llegaran a tomar tal relieve que se hicieran demasiado visibles, suplantando el poema. En una palabra, que la gnoseología desplazara a la estética y la poética a la poesía. Lo que hubiera sucedido si el proceso de producción de estos poemas no hubiera ido generando al mismo tiempo su propio humor, su propio almíbar —o acíbar—

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 5.

poético”¹⁴⁶. Finalmente, César Simón termina apuntando cuál es según su criterio el mayor logro del joven poeta Guillermo Carnero:

Esto es para mí lo más característico de Carnero: apuntar a un posible código estético por explorar. La poesía contemporánea española estaba necesitando de este intento y Guillermo Carnero lo ha llevado a cabo¹⁴⁷.

Indudablemente Carnero llevó a cabo una renovación y reinventó un código distinto, pero la crítica y el lector no supo cómo acceder a él, o cuando menos, establecieron entre ellos y el poeta una batería de prevenciones que hicieron muy difícil su acceso a aquel territorio “por explorar”.

V.3.1. EL PRÓLOGO DE JOSÉ M^a CASTELLET

A nuestro juicio y a los ojos de gran parte del sector crítico, la antología de Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, no es una antología completa de la poesía joven española del momento. Dista mucho, en definitiva, de reflejar toda la amplia gama de posibilidades de lo que se estaba escribiendo en aquel momento, aunque, a decir verdad, José María Castellet tampoco lo pretendió. La repercusión de esta antología y de su prólogo creó cierta confusión porque era un modelo parcial y se concibió como poesía total. En ella confluyen, como veremos, vectores diversos de orden socio-histórico, cultural, estético-literario y editorial.

Recogemos en tal instancia, y tan sólo a modo de apunte bibliográfico, cuatro breves manifestaciones razonadas —tres de ellas de nuestro poeta y una de Pere Gimferrer—, ya que la recepción del prólogo castelletiano es, por una parte, una cuestión ampliamente estudiada¹⁴⁸ y debatida, y por otra, porque en nuestro estudio nos proponemos no tanto indagar en la recepción de dicho prólogo, sino analizarlo como primer texto global en el que se da a conocer Carnero como un miembro más en un

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 5.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 5.

¹⁴⁸ *Vid.* el apartado V.4. “La caza del novísimo” de nuestro trabajo.

elenco restringido de “elegidos”. Sí nos parecen reseñables, entonces, la lectura crítica que hicieron de él dos de sus integrantes más emblemáticos y, al mismo tiempo, cómo reciben y juzgan el texto o su recepción crítica.

Víctor García de la Concha, en una entrevista realizada a Gimferrer, le pregunta directamente hasta qué punto tuvo que ver en el archiconocido prólogo de *Nueve novísimos poetas españoles*. Las palabras del poeta ofrecen pocas dudas sobre la complicidad interventora de algunos de los antologados en el texto castelletiano:

José María —esto hay que decirlo— nos reunió en su casa a los que entonces estábamos en Barcelona: a Leopoldo María Panero, a Manuel Vázquez Montalbán, a Ana María Moix, creo que a Guillermo Carnero, no sé si a algún otro y a mí. Nos leyó el “Prólogo” y todos pudimos hacer las observaciones que estimamos pertinentes. En conjunto nos pareció un análisis válido de la poesía que nosotros hacíamos entonces. Y no pretendía ser otra cosa que eso¹⁴⁹.

No faltan, en este sentido, voces críticas que se cuestionan los pormenores o estrategias de aquel evento. Bel Carrasco¹⁵⁰ en 1976 pone en tela de juicio, como ha ratificado después gran parte de la crítica, si la antología de Castellet fue tan sólo una mera “ficción editorial” o a lo sumo un “trampolín para los que se atrevieron a saltar”. Carnero manifiesta su desacuerdo con la tesis de Carrasco; para nuestro poeta no fue tan sólo una estrategia o “truco publicitario”, ya que la evolución de los poetas que integraron el grupo demostró que el antólogo catalán no se equivocó al elegir la nóada. Además, la antología sirvió para dar constancia de que algo había cambiado en la poesía española del momento.

En la misma senda crítica, José Luis Jover pregunta también a nuestro poeta acerca del prólogo de Castellet. Su respuesta nos advierte sobre la paradoja subyacente en el texto castelletiano:

¹⁴⁹ Víctor García de la Concha, “Entrevista a Pere Gimferrer”, *Ínsula*, 505 (enero de 1989), pp. 27-28.

¹⁵⁰ Bel Carrasco, *op. cit.*, p. 26.

Es un texto que ha hecho daño por las mismas razones que explican su éxito: es una cantera de frases y conceptos brillantes y por eso asimilables y repetibles y que sólo sirven para obstaculizar la comprensión de lo que hoy somos¹⁵¹.

Guillermo Carnero en su estudio crítico “La corte de los poetas” concluye en torno a la antología de Castellet en términos que subrayan su oportuna aparición, derivada de factores históricos y estético-literarios indudables:

(...) con honradez y sensibilidad que nadie le podrá negar, advierte que el realismo ha llegado a un callejón sin salida. La poesía de los primeros veinticinco años de posguerra, dice en su prólogo a *Nueve novísimos...*, había mantenido una coherencia derivada de factores sociopolíticos resultado de la Guerra Civil. Los poetas jóvenes, sigue, escapan a ese condicionamiento, y ello impone una actitud radicalmente distinta (...)¹⁵².

Si bien el prólogo de Castellet excluye a autores como Antonio Colinas, Antonio López Luna, Luis Alberto de Cuenca, José Miguel Ullán, Jenaro Talens, Jaime Siles o Luis Antonio de Villena, y no abarca a poetas como Juan Luis Panero, e incluso a un poeta más tardío como Miguel d’Ors, ello no impide que sus logros sean destacables. De este modo, al margen de matices y exclusiones, el “mérito” del antólogo es incuestionable.

¹⁵¹ Guillermo Carnero, “Nueve preguntas a Guillermo Carnero”, *op.cit.*, pp. 148-153. Este aspecto ha sido subrayado también por Jenaro Talens, al señalar en 1992 que “los dislates que con posterioridad se le achacaron [a Castellet y su prólogo] no son, en estricta justicia, responsabilidad suya, sino producto del uso social y publicitario que se hizo con sus propuestas. Si el nombre del antólogo no hubiera sido el que es ni la casa editora la que fue [Barral], posiblemente el carácter canónico que ha acompañado al libro durante todos estos años no habría existido (“De poesía y su(b)versión. Reflexiones desde la escritura de Leopoldo María Panero”, prólogo a la antología *Agujero llamado Nevermore*, Madrid, Cátedra, 1992; incluido en *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*, Madrid, Cátedra/Universidad de Valencia, 2000, p. 295; citamos por esta edición).

¹⁵² Guillermo Carnero, “La corte de los poetas”, *op.cit.*, p. 50.

V.4. “LA CAZA DEL NOVÍSIMO”

En *Últimos veinte años de poesía española* (1994) encontramos una muestra del momento poético en lengua castellana alrededor de los años noventa. Para ello, con Munárriz a la cabeza y con participantes como Luis García Montero, Vázquez Montalbán, Jon Juaristi, Juan José Lanz o Antonio Martínez Sarrión en diversos coloquios, se intenta hacer balance sobre la poesía del momento y sobre las posibles deudas contraídas con concepciones poéticas y movimientos estéticos anteriores. En los diferentes encuentros y aunque ése no fuera el propósito primero, declara Miguel Munárriz¹⁵³, se acabó hablando hasta la saciedad de la antología de Castellet y en general de todo el movimiento novísimo; la cronología, qué duda cabe, obligaba a ello y si hubiera sido de otra forma —añade Munárriz— hubiera sido como saltar por encima de algo que existió y que supuso, entre otras cosas, un cambio de relación con la llamada poesía social.

No menos significativo es el balance del encuentro de estudio y debate sobre “Poesía española: 1965-1990”, que cierra las jornadas de conferencias llevadas a cabo en la ciudad de Oviedo —ciudad en la que también se habían realizado en 1987 los “Encuentros con el 50”—, y en la que intervinieron Antonio Martínez Sarrión, Jon Juaristi, Jordi Virallonga, Vicente Gallego y Víctor García de la Concha como moderador; significativo porque allí se dan cita casi todos esos tópicos y preguntas que persiguen y persiguieron a los poetas de los setenta y ochenta. Reproducimos a continuación y dada su importancia, aunque su extensión sea considerable, uno de dichos debates, en el que se cuestiona lo que el editor ha querido llamar “La veda del novísimo” retomando la pregunta que García de la Concha lanza a los contertulios. Como verá el lector, bajo ese marbete cinegético laten no pocos encuentros y desencuentros que la recepción crítica ha ido barajando desde los albores novísimos. El concepto ilustrado de “utilidad” de la poesía, así como los de “ruptura” o “continuidad” desde los años veinte hasta la década de los ochenta, o el de la “caza del novísimo”, salen a la luz a lo largo del coloquio:

¹⁵³ Miguel Munárriz (ed.), *Últimos veinte años de poesía española*, Oviedo, Ayuntamiento de Oviedo, 1994, p. XI.

De la Concha: (...) Bien, yo, en vísperas de venir aquí —y contaré la anécdota—, recibí una carta y una llamada de dos poetas novísimos. Y uno de ellos me decía: “Estate alerta en Oviedo, porque tengo la impresión de que se ha levantado la veda del novísimo” (...). De repente, en una reunión de poetas, (...) un grupo dice —cosa que había dicho también en un prólogo—: Afortunadamente, aquella estética dominante ha sido superada, y ahora estamos ya con la poesía que es útil a nuestro tiempo, etc., etc. (...).

Gallego: Es que parece que nosotros somos los que tenemos que mantear a los novísimos... A nuestra generación, en principio, nos correspondería quemar a un novísimo ahora, pero es que yo nunca me he metido con los novísimos porque pienso que yo he aprendido mucho de los novísimos... (...) es que hay una especie de idea general de que nuestra generación denosta sistemáticamente a la generación novísima, y yo creo que no es así. (...) Además los novísimos han tenido una evolución, empezaron escribiendo de una forma, pero casi todos los que valen la pena han acabado escribiendo de otra o han evolucionado dentro de su propia escritura, y yo creo que, dentro de los novísimos y, por hablar en un tono más general, de la generación del 70, hay cosas muy válidas (...). Además, pienso que nuestra generación no se caracteriza por ser demasiado asesina de los padres, todo lo contrario —y lo comentaba esta mañana con Luis Antonio de Villena—, pienso que hay una continuidad muy clara desde la generación del 27, pasando por el 36, por el 50, que hace poesía de la experiencia, entre comillas, por la generación novísima y la generación del 70 en la que casi todos están haciendo ese tipo de poesía, y nuestra generación, que la continúa. Así que yo no veo esa ruptura, yo creo que todos venimos de una misma tradición cultural y que, probablemente, todos, cada uno a su forma, nos encaminemos hacia el mismo sitio, que es hacer poesía del mejor modo y con las mejores intenciones posibles.

Ambas opiniones confluyen en el efecto de continuidad por encima del de ruptura. Parece, pues, como si la relectura sobre los novísimos quisiera neutralizar tan comentado valor rupturista, al tiempo que les contrapone a una poesía, la de los ochenta-noventa, que en su vuelta al modelo realista de los poetas del medio siglo se postula como “útil a nuestro tiempo”. A la pregunta que lanza Juan José Lanz en torno a esa arte venatoria o caza del novísimo, se obtienen otras respuestas de no menor interés. Destaca el subrayado del planteamiento estratégico que supuso, desde diversos frentes

críticos, la desactivación de la operación novísima por parte de los poetas de los años ochenta:

Juan José Lanz: A mí me parece interesante lo que has planteado, Víctor, sobre la caza del novísimo, porque creo que ha sido el signo característico de la poesía de los años ochenta. Yo creo que el primer intento de hacer una antología contra los novísimos fue el libro *Los nueve poetas del resurgimiento* de Víctor Pozanco, en el año 1975 o 1976, pero la respuesta teórica mejor realizada y elaborada desde el prólogo negando punto por punto lo que afirmaba Castellet en *Nueve novísimos*, fue la antología de Julia Barella en el año 1987. Es la más característica de los años 80.

Martínez Sarrión: No estoy, en absoluto de acuerdo. Creo que el texto de Julia Barella está hecho precipitadamente.

Lanz: yo creo que, en principio, tiene un planteamiento que refleja lo que es la poesía de los 80, y, después, es la respuesta más clara y contundente a la antología de Castellet (...) Yo hablaba de respuesta estratégica, como fueron los novísimos una estrategia, se ha demostrado claramente luego. Yo hablaba de respuesta estratégica a esa estética lanzada desde los novísimos. Yo creo que sí, y, aparte, yo creo que ha sido muy característico de los ochenta el ataque al novísimo, la caza del novísimo; y pienso, o quiero creer, que es una tendencia que empieza ahora a decaer, que, dentro de poco, se va a empezar a recuperar mucho de lo bueno que tenían.

De la Concha: yo no quisiera reducir la cosa a “guerra de novísimos”, porque estoy de acuerdo con Vicente Gallego en que lo que aquí nos importa es la buena escritura, lo demás son chismes del ¡Hola!, y la escritura de los novísimos fue, evidentemente, fundante, en gran parte, y dejó una serie de sedimentos que están en vuestros libros.

En torno a la antología de Castellet, las opiniones son tan contrastadas como a veces reductoras en algunos puntos, no por ello se deja de reconocer la significación emblemática de Carnero, junto a Gimferrer, en la línea novísima más representativa:

Martínez Sarrión: Sí, sí, yo quiero romper una lanza por Castellet, en el sentido de que no me parece justo el tratamiento, a no ser que os refiráis, al primer Castellet, entonces sí. El Castellet de los *Veinte años de poesía española*, es decir, de la antología del 60, sí era un Castellet dogmático y sí estaba imponiendo... (...) *Nueve novísimos* empieza con una ironía que no deja en todo el texto, es decir, jamás se toma en serio ni al antólogo ni a las líneas que reivindica, lo que hace es ironizar, relativizar y relativizar...

Gallego: pero si en eso estamos todos de acuerdo, el problema es que luego se ha tomado muy en serio... (...) el problema es que se les va a seguir juzgando toda la vida por esos cuatro disparates que publicaron cuando tenían 19 años.

Lanz: yo quisiera reincidir sobre dos cosas y apuntar alguna más. Primero, sobre el prólogo famoso de Castellet, yo creo, como dijo Ignacio Prat, ponía fin a una estética, más que abrir otra. Segundo, lo de la caza del novísimo, dicho así, en abstracto, puede sonar muy duro, pero el hecho es que, hasta hoy —y yo he estado acudiendo a todas las tertulias de estos Encuentros—, dos poetas que son característicos de la línea novísima no se han citado hasta ahora mismo, Gimferrer y Guillermo Carnero, de ellos no se ha hablado, en unos Encuentros que se titulan “Últimos veinte años de poesía española”. No se han citado, prácticamente no han aparecido.

De la Concha: pues yo creo que, si son veinte años de poesía española, Guillermo Carnero y Pere Gimferrer son nombres inevitables¹⁵⁴.

Algunos ataques a la significación histórica y estética del fenómeno novísimo no esconden una clara postura de tendencia, afirmada en el realismo y la poesía de la experiencia. Así, si consultamos el prólogo de Germán Yanke a *Los poetas tranquilos*, advertimos el rechazo contra los presupuestos novísimos. La idea de una poesía que sólo se dirige a un lector casi tocado por los dioses conduce, según opinión del crítico, a estos poetas a hablar en una especie de soliloquio:

Castellet, por seguir con los maestros serios, advierte a los lectores de su antología de los novísimos de las “dificultades de comprensión” que encontrarán en la mayor parte de los poemas seleccionados. ¿Qué ocurría? ¿La ruptura preconizada había dado lugar ciertamente a otra lengua? Giorgios Seféris, en la introducción que hiciera a su traducción al griego de los poemas de Eliot, asegura que “no es demasiada la distancia que hay entre hablar solo y hablar en otra lengua”. Quizá lo que muchos experimentadores o inventores de nuevos y originales lenguajes poéticos hacen es, realmente hablar solos, que es, por el contrario, lo que repudian los poetas de esta antología¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Miguel Munárriz (ed.), *op.cit.*, pp. 135-151.

¹⁵⁵ Germán Yanke, *op.cit.*, p. 36. Esta condición antivanguardista es uno de los núcleos fuertes de la crítica que los poetas de la experiencia han argumentado contra los poetas novísimos. A nuestro parecer se inscribe en una de las crisis de la modernidad, lo que supone una noción epistemológica sobre el arte, el concepto del artista y de su discurso en la sociedad actual. Lo ha teorizado con acierto Jenaro Talens: “Así, el rechazo de la llamada muerte del Arte preconizada por Hegel —que asumieron movimientos, por otra parte tan hegelianos, como las llamadas vanguardias artísticas del primer tercio del siglo XX— ha

No ha de extrañar, sino todo lo contrario, el prejuicio antivanguardista que parece emanar de las palabras precedentes. El texto de Germán Yanke puede pasar como un discurso paradigmático de esa desactivación anteriormente aludida. En realidad, defiende una poesía que conecte con el lector, una poesía que sigue de cerca la tradición anglosajona de los años treinta (Auden, el Eliot menor) y Cernuda, y a través de ellos y de la tradición española —hilada desde el intimismo becqueriano, el Manuel Machado de *El mal poema* y la “nueva sentimentalidad” promovida por su hermano Antonio frente a las tentaciones vanguardistas de los jóvenes poetas de los años veinte—, llega arrastrando otras motivaciones de diverso calado a los poetas del medio siglo. En la misma línea, Miguel García-Posada en *La nueva poesía (1975-1992)* manifiesta por su parte la temprana renovación de los poetas de los años cincuenta, que con figuras como Francisco Brines ya introducían en 1960 (*Las Brasas*) un “poderoso aliento verbal” fruto de la mística española y de la poesía inglesa contemporánea, o de Jaime Gil de Biedma, quien en connivencia con los planteamientos del poeta catalán Gabriel Ferrater aportaba un sistema poético apoyado en el distanciamiento, la ironía y la contención clasicista, nutrido también de la lírica inglesa, del último Cernuda y del mejor Machado¹⁵⁶. Se trata de miradas críticas que intentan desplazar la sintomatología de la renovación, otrora atribuida al fenómeno novísimo, hacia los poetas del medio siglo.

A nuestro juicio, negar el “ataque” a la manera de hacer novísima es negar la evidencia. También es verdad que si bien han sido denostados sus excesos, a su vez se les ha sabido reconocer, a medida que han ido sucediéndose los años, algunos de sus aciertos; ya se sabe que el distanciamiento y la perspectiva ayudan a aclarar y a desenturbiar las miradas. El cedazo crítico es el mismo, pero la mano que tamiza lo hace con más pericia.

producido una especie de *revival* kantiano dentro de un recorrido pendular en el que se busca, o bien recuperar un concepto tradicional de Arte, o bien modos alternativos de producirlo” (*El sujeto vacío, op. cit.*, p. 302).

¹⁵⁶ Miguel García-Posada (ed.), *Poesía española. La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona, Crítica, 1996, p. 10.

V.5. LA POESÍA DE GUILLERMO CARNERO EN LAS ANTOLOGÍAS¹⁵⁷ ESPAÑOLAS DE LA DÉCADA DE LOS AÑOS SETENTA (1970-1982)

“Uno de los síntomas de un cambio fundamental en la poesía española de la octava década de este siglo —nos dice Carnero— es la proliferación de antologías”¹⁵⁸. Ello hace que el ensayista haga un balance sobre las mismas iniciando su discurso crítico con *Nueve novísimos poetas españoles*, de Castellet (1970), y acabando con *Poesía española hoy*, de G. L. Solner (1982). Para Carnero existen toda una serie de antologías que son fundamentales y que permiten —a su juicio— seguir la evolución del fenómeno literario novísimo y “postnovísimo”. Éstas serían: José M^a Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970); Enrique Martín Pardo, *Nueva poesía española* (1970); Antonio Prieto, *Espejo de amor y de muerte* (1971); José Batlló, *Poetas españoles poscontemporáneos* (1974); Víctor Pozanco, *Nueve poetas del resurgimiento* (1976); Concepción García del Moral y Rosa M^a Pereda, *Joven poesía española* (1979); José García Martín, *Las voces y los ecos* (1980); Elena de Jongh Rossel, *Florilegium. Poesía última española* (1982) y Vicente Molina-Foix, “Cinco poetas del 62” (1982). Junto a estos elencos antológicos, el poeta incluye seis antologías más de las que opina que sin reflejar con exclusividad el panorama de la lírica de posguerra o del siglo XX, sí lo incorporan en panorámicas generales; añade, eso sí, que no es su intención dar una lista completa. Entre éstas anota las siguientes: Florencio Martínez Ruiz, *La nueva poesía española 1955-1970* (1971); Gustavo Correa, *Poesía española del siglo XX* (1972); José Luis Cano, *Lírica española de hoy* (1974); Miguel García Posada, *Cuarenta años de poesía española 1900-1980* (1980); Fanny Rubio y José Luis Falcó, *Poesía española contemporánea* (1981); y G. L. Solner, *Poesía española hoy* (1982).

Guillermo Carnero hace una valoración de todas y cada una de las antologías que él considera fundamentales. A Castellet le reconoce el acierto decisivo de haberse dado cuenta que el realismo estaba en un callejón sin salida. En torno a *Nueva poesía española* de Martín Pardo, opina que sus presupuestos no son diferentes a los

¹⁵⁷ Para un análisis detallado de las antologías de posguerra remitimos al estudio de Emili Bayo, *La poesía española en sus antologías (1939-1980)*, Lleida, Pagès, 1994.

¹⁵⁸ Seguimos el propio dictado crítico de Carnero en torno a las antologías de los años setenta y ochenta, en Guillermo Carnero, “La corte de los poetas”, *op.cit.*, p. 49.

castelletianos aunque modifique la selección de nombres. Sobre *Espejo de amor y de muerte* de Prieto, puntualiza que es sin duda una de las más notables entre las posteriores a 1970. En opinión de nuestro poeta, Prieto insiste acertadamente en algunos de los rasgos señalados por Castellet como definidores de una nueva estética (barroquismo, decadentismo y entronque con el Modernismo finisecular). Todos los poetas seleccionados se caracterizan por extremar, peregrinamente a veces, esos rasgos concretos.

En su balance crítico Guillermo Carnero se cuestiona no pocos supuestos de *Nueve poetas del resurgimiento* de Pozanco. Sobre ésta opina que no aporta criterios definidos. Por su parte, a la antología de Concepción García del Moral y Rosa M^a Pereda la sitúa en “el reconocimiento académico de la estética de la ‘última promoción de posguerra’ como fenómeno ya incorporado a la historia de la literatura española”. En cuanto a *Las voces y los ecos*, de García Martín —antología ya claramente decantada hacia la ribera realista de la poesía de la experiencia—, no le dedica Carnero tampoco grandes elogios:

Obra de un conocedor informado de la última poesía española, desgraciadamente obsesionado por la agresión, ritual y reverencial, a Carlos Bousoño. Tras una defensa del método generacional y la declaración de centrarse en la que llama “generación de 1946” (nacidos entre 1939 y 1953) opta por no aplicar su propio método, realizando una selección arbitraria entre los componentes de dicha generación, marginando en su estudio preliminar la obra entre 1970 y 1980 de los poetas más reconocidos de la misma, y magnificando, sobre un supuesto vacío creativo capciosamente sugerido, la significación, en el citado decenio, de los que incluye. A pesar de ser un producto de marketing literario, guiado por arbitrarios criterios de camarilla, la ambiciosa introducción del antólogo tiene el indudable mérito de sentar las bases para distinguir, dentro del fenómeno llamado genéricamente “joven poesía”, la posible estética distintiva de las más recientes incorporaciones¹⁵⁹.

A *Florilegium. Poesía última española* de Elena Rossel y “Cinco poetas del 62” de Vicente Molina-Foix les reconoce el mérito de establecer unas características

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 52.

comunes capaces de reunir bajo el marbete “joven poesía” a los poetas de última incorporación.

Por otro lado, podemos afirmar, a su vez, que la aparición de la obra de nuestro poeta en este marco antológico en escasísimas ocasiones es obviada. Las exclusiones con fecha anterior a 1970 remiten a Martín Pardo (1967) y José Batlló (1968); y con fecha posterior a 1970, a A. Prieto (1971), Víctor Pozanco (1980), J. L. García Martín (1980) y Elena de Jongh Rossel (1982).

Entre los años 1970 y 1982 Guillermo Carnero aparece, entre otras antologías, recogido en las siguientes: Martín Pardo (1970); Castellet (1970); Martínez Ruiz (1971); Batlló (1974); y García del Moral y Pereda (1976).

A su vez, cabe añadir que en la antología *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, publicada por Visor en 1998 y cuyo prólogo se lo debemos a J. C. Mainer, aparece recogida la obra del poeta. La selección de poemas responde a *Dibujo de la muerte*, *El sueño de Escipión*, *Variaciones y Figuras sobre un tema de La Bruyère*, *Ensayo de una teoría de la visión* y *Divisibilidad indefinida*.

Más recientemente, la obra del escritor es recogida también en *20 años de poesía. Nuevos textos sagrados (1989-2009)*, edición de Andrés Soria Olmedo en Tusquets (2009). En dicha antología se seleccionan poemas de *Verano inglés*, *Espejo de gran niebla* y *Cuatro noches romanas*.

En las nóminas respectivas que se barajan en dichas antologías la presencia de Guillermo Carnero bascula según los órdenes canónicos vigentes y el modelo o tendencia del antólogo. En el abanico cronológico que abarcan se hace notar la sustitución canónica de los presupuestos novísimos por el modelo realista que tendrá en la poesía de la experiencia su propuesta hegemónica. Es importante subrayar que la presencia de Carnero subsiste mayoritariamente en el marco antológico general, por

encima de las singularidades de tendencia. Es un síntoma inequívoco, empírico diríamos, que verifica objetivamente su pertenencia al canon.

En cuanto a las exclusiones, son explicables por diferentes motivos. La de la antología de Martín Pardo la entendemos como una réplica o sustracción a *Nueve novísimos*, mientras las de Batlló se explican en razón de los presupuestos realistas que guiaron sus antologías y, por supuesto, en razón de los estrictos criterios del antólogo. Más inexplicable juzgamos la ausencia de nuestro poeta en la antología de García del Moral y Pereda, puesto que ésta se propone como una nómina de nóminas o, si se quiere, como una antología de antologías de corte académico y firme voluntad canónica.

Por encima del listado de nombres que impulsan a dichas antologías, lo verdaderamente esencial es la gramática o modelo que las rige, esto es: sus funciones en términos socio-culturales, estéticos, literarios y, no se olvide, editoriales. En todo caso, y como balance de ese recorrido antológico, queda clara la positiva valoración que Guillermo Carnero ha gozado en las nóminas y modelos que han forjado el canon historiográfico de la poesía española del último cuarto del siglo XX, incluida su pervivencia en historias literarias, programas de enseñanza e instituciones académicas.

VI. POÉTICA

VI. POÉTICA¹⁶⁰

Si atendemos a las palabras de Vázquez Montalbán en *El escriba sentado*, nos damos cuenta que en ocasiones la cautela frente a la invasión de poéticas, encuestas y otra suerte de declaraciones es posiblemente la mejor actitud:

Salvo en casos de autores inseguros deseosos de acompañar a sus obras hasta los reclinatorios del lector, arropadas en una teoría de la literatura que impida revelaciones erróneas o justifique la opacidad del texto, los escritores del fin del milenio no suelen teorizar sobre lo que escriben más allá de la banalidad de las entrevistas basura, donde una y otra vez deben responder a los tópicos y latiguillos solapados (de la solapa de sus propios libros) o extraídos del archivo del medio de comunicación, nutrido a su vez de tópicos y latiguillos acumulados desde que el autor se convirtiera en carne de entrevista. Hubo un tiempo en que no fue así. Hubo un tiempo en que los escritores enviaban dentro de sus obras el mensaje del naufrago y hacían esfuerzos por comunicar lo fundamental de su *mensaje*, la tesis palo de pajar de su verbalidad¹⁶¹.

Por estas razones, es justo reconocer que a nuestro autor no cabe incluirlo en ese grupo de “inseguros” ni tampoco ha llegado a formar parte de ese segundo grupo “carne de entrevista” señalado con amarga ironía por Vázquez Montalbán; aunque bien es verdad que no ha sido poca la tinta vertida en torno a su labor poética. Guillermo Carnero ha sabido, como estudioso y crítico de la literatura, acompañar su obra de toda una reflexión sobre la misma que desvela ese “mensaje del naufrago” con asombrosa claridad. No por ello es el suyo un discurso simplista, ya que, entre otras cosas, los materiales escogidos carecen de sencillez. Las poéticas, incluidas también en las diferentes antologías, su obra ensayística, las entrevistas, sus metapoemas, e incluso las citas que abren sus poemarios y composiciones¹⁶², nos sirven como buena pauta de

¹⁶⁰ Vid. Anexos XIV.1. “Poéticas de Carnero (1970-2006)”.

¹⁶¹ Manuel Vázquez Montalbán, *El escriba sentado*, op.cit., p. 99.

¹⁶² *Dibujo de la muerte* se abre con dos citas: la primera de Ovidio, *Vobiscum cupiam quolibet esse modo*; la segunda de: Guy du Faur de Pibrac, *Ne voise au bal qui n'aimera la danse*. En *El sueño de Escipión* hallamos a Maine de Biran: *Il n'y a guère que les gens malsains qui se sentent exister*; Boileau, en dos ocasiones: *Aimez donc la Raison (...)* y *C'est peu d'être Poète, il faut être amoureux*; Valery Larbaud: *Comme dans les dioramas des foires*. En *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* las citas prácticamente se convierten en la tarjeta de presentación del libro; así La Bruyère: *Tout et dit, et l'on vient trop tard*; Berkeley: *Beaucoup me plaindre de l'imperfection du langage*; Kandinsky: *El signo externo se vuelve costumbre, cubriendo con un velo el sonido interior del símbolo*. En *El azar objetivo* aparecen citas de Wittgenstein: *Mis dudas constituyen un sistema*; Platón: *¿Queréis que os lo ofrezca de la manera*

análisis, como elementos, en suma, que desvelan su forma de entender el mundo y su poesía misma y, en muchas ocasiones, permiten familiarizarnos con la de sus coetáneos. Así pues, nos centraremos en el estudio de sus poéticas; los poemas se hallan contemplados, en mayor o en menor grado, en el decurso de nuestro trabajo. De igual forma, en el apartado XIV.1.3. del presente estudio se recogen varios poemas, los cuales por su valiosa información resultan a nuestro juicio programáticos de la poesía y la poética carnerianas.

En la trayectoria poética de Carnero, como hemos venido afirmando a lo largo de nuestro trabajo, no hay lugar para la contradicción; en su evolución como escritor no ha habido en ninguna ocasión un rechazo o una voluntad de soterrar su obra precedente que no haya sido fruto del rigor y la razón. No ha habido cambios bruscos, sino un proceso evolutivo elaborado y hartamente razonado que ha luchado dentro de los límites y que le ha permitido el saberse incapaz de confiar en la fuerza del lenguaje poético. El resultado es una feroz lucha, un pulso constante entre el saber de la ineffectividad de la poesía y esa voluntad de continuar escribiendo poemas que cojean en esa su evidencia de ineficacia y que se obstinan en crear y recrear, en muchas ocasiones, un arte superior o sustitutivo de la vida. Al final de esta trayectoria, como ya ha sido apuntado en más de una ocasión, la línea o su proceso conducen al poeta a una apertura, a dejar penetrar aunque sólo sea por un resquicio un haz de luz; la vida —ya no muerte— tal vez pudiera vencer al arte (*Verano inglés*). Desafortunadamente, en 2006 vuelve a invadirle el desconsuelo de que la vida no vence al arte, y la muerte de nuevo torna a cobrar

en que los ancianos se dirigen a los niños, es decir empleando una fábula, o bien valiéndome de un discurso razonado; Nietzsche: con el uso de palabras, expresiones anticuadas y con el empleo de termini technici raros, con la longitud confusa de la frase, con las construcciones cruzadas, con las interpolaciones y paréntesis (...). Aunque en el título *Ensayo de una teoría de la visión* Carnero reafirma su preferencia por el siglo XVIII, en él no aparecen citas. *Divisibilidad indefinida* (título extraído de un cuadro del pintor surrealista Yves Tanguy) se abre con un comentario de Fernando de Herrera sobre el soneto II de Garcilaso (no lo reproducimos dada su extensión). *Verano inglés* se inicia con las palabras del músico Elton John, *You can tell everybody this is your song*, y unos versos del soneto V de Garcilaso: *Vos sola lo escribisteis*. *Espejo de gran niebla* también se abre con citas de Juan Ramón Jiménez: *Quiero ser, en mi espacio, solo y otro*; de Rafael Alberti: *Precisión de lo claro y de lo oscuro*; y de William Wordsworth: *Far hidden from the reach off words*. Finalmente, *Fuente de Médicis* incluye citas de Hölderlin y de Paul Éluard. La mayoría de las citas guardan estrecha relación con el poemario que abren: el *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein se consideró, sin ir más lejos, el fundamento del positivismo lógico, y *El libro del filósofo* de Nietzsche recoge, entre otras cosas, una reflexión sobre las trampas e insuficiencias del lenguaje. Estos referentes literarios son tan agudos que constituyen verdaderas marcas de intensidad del discurso; tanto es así que una lectura diacrónica de las citas permite diseñar, en sincronía con sus libros, los perfiles estéticos que presiden la evolución poética del autor.

protagonismo (*Fuente de Médicis*). En 2009 huelga decir que se establece un coqueteo feroz con la muerte; en la ciudad de Roma el poeta parece sucumbir ante la última certeza (*Cuatro noches romanas*).

De este modo, un halo de escepticismo recorre y atraviesa todo el discurso poemático del autor. Su temática obsesiva, girando en torno a la dicotomía belleza y muerte, se desliza en sus versos afianzando y dejando ese regusto de escepticismo propio de la modernidad.

Según nuestra opinión insistimos en que Guillermo Carnero ha sabido, desde los comienzos de su producción poética, responder con claridad a las cuestiones que se le han planteado como escritor y pensador y a las que le han sido formuladas desde los diferentes sectores de la crítica. Siempre, pues, ha procurado responder y “responderse” sobre sus modos y maneras de acercarse a la poesía, sobre sus *filias* y sus *fobias*, sobre sus afinidades con el movimiento novísimo y sobre su forma de concebir el poema.

En este apartado de nuestro estudio vamos a seguir diacrónicamente, y ayudados del completo estudio de Pedro Provencio, una serie de textos emblemáticos¹⁶³ del poeta y, a partir de los mismos, procuraremos tejer la red que constituye la concepción poética carneriana. Sin negarle originalidad, dicha concepción poética podría resumirse en una gran capacidad de “mimetismo expresivo entretejido por numerosas voces literarias y por grandes corrientes filosóficas, como el neopositivismo”¹⁶⁴. Indiscutiblemente, hacia

¹⁶³ Textos críticos y poéticas incluidos en las siguientes obras: Enrique Martín Pardo, *Antología de la joven poesía española* (1967); Antología de José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970); Federico Campbell, *Infame turba* (1971); “Encuesta sobre el Surrealismo”, *Ínsula*, 337 (1974); Antología de José Batlló, *Poetas españoles postcontemporáneos* (1974); J. L. Jover, “Nueve preguntas a Guillermo Carnero”, *Nueva Estafeta*, 9-10 (1979); Antología de Moral y Pereda, *Joven poesía española* (1980); “El estado de las poesías”, *Los Cuadernos del Norte*, 3 (1986); “Entrevista con Juan José Lanz” (1988); Enrique Martín Pardo, *Antología consolidada* (1990); “El poeta es su primer y primordial lector”, *El Ciervo*, 568-569 (1998). Composiciones poéticas: “Discurso del Método” en *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974); “Ostende”, en *Ensayo de una teoría de la visión* (1983). Todos los textos citados aparecen recogidos en el Anexo XIV.1. “Poéticas de Carnero (1970-2006)” de nuestro estudio.

¹⁶⁴ Clara Arranz afirma que es el neopositivismo la corriente filosófica que mayor huella ha dejado en la obra del poeta y, a su vez, destaca las influencias de autores foráneos como Ezra Pound y T. S. Eliot y de los “aborígenes” Cernuda y Aleixandre. En el estudio se incluyen con gran detalle las conexiones que se establecen, a juicio de la autora, entre Carnero y Pound, esto es: cuidado por el lenguaje, culturalismo, hermetismo, ansia de renovación, incorporación de la erudición a la sensibilidad, etc. (*vid.* Clara Arranz, *op. cit.*, pp. 56-65).

1999 esto va a variar aunque el mimetismo y las distintas voces literarias estén todavía muy presentes.

Vayamos, a continuación, al análisis de la poética carneriana, en el convencimiento que con ella Guillermo Carnero vertebró las paredes maestras del corpus de su poesía, así como sus planteamientos creacionales, sus objetivos y fines más significativos.

VI.1. EL ANÁLISIS DE LA POÉTICA CARNERIANA SEGÚN PEDRO PROVENCIO

Pedro Provencio, en su estudio *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*, hace un repaso y analiza concretamente la evolución del pensamiento de nuestro autor a lo largo de una serie de poéticas aparecidas en diferentes publicaciones y en un período comprendido entre los años 1970-1998.

En 1970 se consignan, en opinión de Provencio, dos antologías (Castellet y Martín Pardo) y una serie de ideas fundamentales: a) la concepción estructuralista de la poesía; b) la voluntad de “estilo”¹⁶⁵; c) y el poema como objeto. Sigamos ahora la pauta que marca Provencio:

“Lo que no es exactamente una poética” titula Carnero el texto que acompaña a sus poemas en la antología de Castellet (1970). Entre citas, chistes y paráfrasis, queda clara al menos una cuestión básica para el autor y para la época: Carnero se opone a los “corruptores” poetas sociales. “Poetizar —dice— es ante todo un problema de estilo”. “No hay ningún asunto”, no hay nada, “que por el hecho de estar presente en un escrito lo justifique desde el punto de vista del Arte”. De ahí que el gran defecto de la poesía, según este poeta, sea “no ser poesía”, pretender ser el “asunto” que trata.

(...) En la antología de Martín Pardo (1970), (...) emplea un tono circunspecto, de lección magistral. “La poesía es un Humanismo” y “el poema es un Objeto” son las tesis de esta poética. Destaquemos, en el comentario del primer enunciado, que, para

¹⁶⁵ Vid. el artículo de José Ángel Valente en el que, frente a los poetas con “tendencia”, se defiende a los poetas con “estilo” (“Tendencia y estilo”, en *Las palabras de la tribu*, *op.cit.*, pp. 11-15).

que un tema sea tratado poéticamente, “se precisa un movimiento emocional del poeta y una aplicación consciente y discriminatoria de los procedimientos”. En la segunda tesis, el autor destierra del objeto-poema las claves secretas: “El poema deberá ser un sistema coherente que contuviera la exposición de todas las claves necesarias (...)”¹⁶⁶.

Estas claves distintivas, esenciales en la poética carneriana, convergen con el discurso crítico que nuestro poeta incluye a manera de poética en la antología de José Batlló de 1974. Carnero apuesta ahí a) por una obra poética que no se desentienda de la sociedad y b) por la intelectualidad y la emotividad en complementaria relación; al tiempo que c) su desconfianza en la inspiración le conduce a escoger el concepto oficio frente a la inspiración; d) y, en fin, se inclina por la suntuosidad y la desolación. Provencio lleva también a análisis la poética incluida en la antología de Batlló y recoge algunas de las ideas vertebradoras del texto:

(El texto poético es un espacio) creador de un “producto para el que no existe demanda”. Sentadas esas bases, que podrían interpretarse como un punto final, el autor redacta, sin embargo, una poética en toda regla: función social derivada del trabajo específicamente artístico, no del “compromiso”, autonomía, balanza de funciones más inclinada del lado emotivo que del intelectual, peligros del subjetivismo y hasta “definición de poema: un mensaje polisémico finito”. Carnero expresa incluso su confianza en “el funcionamiento matemático de las reglas de control y cuantificación de la polisemia”, lo que confirma su sentencia: “La actitud poética no es un sacerdocio sino un artesanado”¹⁶⁷.

Así pues, como decíamos más arriba, lo que hace Carnero es reivindicar la desacralización del poeta como ya hicieron los poetas de los años cincuenta¹⁶⁸:

¹⁶⁶ Pedro Provencio, *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*, Madrid, Hiperión, 1998, p. 173.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 174.

¹⁶⁸ Antonio Gracia reconoce en los versos del poeta una dolencia provocada por su escepticismo en el momento de abordar la tarea de creador de versos: ¿quién y qué imagen proyecta Carnero sobre el poeta? ¿qué encontramos tras los poetas desacralizados del 50 y de los 80? Seguramente a un ser doliente, que se duele, como apuntábamos, de saberse inhábil para domeñar la vida: “Carnero no confiere —aparenta no conferir— dignidad al poeta, olvida que el podredumbroso marabú, como el autor, está condenado por las leyes de la supervivencia a luchar por sobrevivir en un mundo en el que la muerte rige la existencia, y que aquélla alimenta ésta, mientras la estercola. Por ello, escribir no es excrementar otra vida, sino convertirse en Midas de la muerte. Tal desdén sólo demuestra que el escepticismo es un dolor y no una indiferencia” (Antonio Gracia, *op. cit.*, p. 32).

Su rechazo de la actitud sacerdotal entra en colisión con tendencias místicas o sacralizadoras que hemos visto y veremos en esta antología. Para Carnero, la poesía es una cosa muy de este mundo. Quizá por eso en la poética redactada para la antología de Moral y Pereda hace una llamada a “una humanización más directa e inmediata del poema, un reasumir del ‘compromiso’ a un nivel que no anule la expresión”, tarea que él considera realizable una vez que “se ha roto el maleficio que hace diez o quince años codificaba lo expresable dentro de cauces estrechos”. Está sugiriendo la superación de lo *real* —que no se reduce a la condena— del socialrealismo, la aceptación de cuantos elementos aprovechables puedan encontrarse en la estética testimonial o crítica¹⁶⁹.

Si es evidente en estas palabras la constatación del proceso evolutivo de la poética de Carnero hacia posiciones más humanizadas, no lo es menos tampoco que la valencia de ese giro asume un compromiso con la realidad que parte de la misma realidad poética y su exigencia expresiva. En este sentido, no está de más constatar que Provencio hace alusión, al mismo tiempo, a numerosos ejemplos de reflexión sobre el oficio de escribir que se hallan inmersos en el transcurso de la obra poética de nuestro autor. El crítico compara a Carnero con Valente, en la línea de que ambos son los poetas españoles que tal vez en más ocasiones hayan abordado la autorreflexión en sus versos; qué duda cabe que en la etapa metapoética de nuestro autor es donde encontramos con mayor profusión la línea argumental de su pensamiento:

Hemos seleccionado el primer poema de la introducción a *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, que data de 1974. El “tema” es la afirmación del moralista francés: “Tout est dit l’on vient trop tard”. No estará de más recordar que Lautréamont, en sus poesías, contradice a La Bruyère —entre tantos otros—: “Rien n’est dit. L’on vient trop tôt...”. (...) En el poema se aprecia un pesimismo irónico ante la efectividad del método a emplear. El lenguaje que utiliza, discursivo y prosaico, distancia al lector mostrándole a la vez la teoría y el juego del poema-receta escrito en frío pero abocado a cuestiones inquietantes —“la carga poética resulta de la imprevisibilidad”—.

En realidad deberíamos recorrer todo este libro de Carnero para observar cómo se debate una voluntad de expresión poética entre la suntuosidad de los medios empleados y la desolación constitutiva de la obra de arte. (...) Carnero escribe, como

¹⁶⁹ Pedro Provencio, *op.cit.*, p. 174.

aconsejaba Verlaine —autoridad que él invoca— “versos apasionados con la cabeza fría”¹⁷⁰.

El último texto que analiza el crítico es la “Poética” que se recoge en *Los Cuadernos del Norte* (1986). Y lo hace porque allí el poeta se decanta por el análisis y por un concepto de moralidad ya utilizado —una vez más— por los poetas de los años cincuenta:

Carnero analiza la idea de moralidad en términos que nos recuerdan los mejores momentos reflexivos de Ángel González, de Gil de Biedma o de Brines. “El hombre actúa moralmente cuando la trayectoria de su propia vida anecdótica pone en marcha su pensamiento y su sensibilidad y lo lleva a extraer conclusiones que para existir no necesitan referirse a ningún sistema ideológico trascendente”. En este sentido, el poema es un *documento moral*, un núcleo expresivo inestable donde vierte la síntesis de su experiencia “quien siente como algo conflictivo la relación entre su personalidad, el lenguaje y el mundo”¹⁷¹.

Esta última tríada de elementos y su relación conflictiva son el núcleo central de la poética carneriana. El poeta se debate en el filo de la navaja que separa la fragilidad del lenguaje y el espesor del mundo que nombra. Carnero es un poeta que reflexiona sobre el arte poético, pero que intenta darse respuestas también sobre sí mismo. O las dos cosas a un tiempo. El escepticismo, los tintes existenciales, el dolor de la vida o el gusto por saber y conocer son facetas del Guillermo Carnero hombre, de ese “documento moral” que irremisiblemente surge en cada uno de sus versos.

VI.2. OTRAS POÉTICAS: ESTUDIO DIACRÓNICO

Tras el estudio de Pedro Provencio conviene detenernos ahora en otros documentos de indudable valor. Ambos valen por sendas poéticas: nos referimos a las

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 175.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 176.

“declaraciones” de nuestro poeta vertidas en *Infame turba* (1971) y en “El poeta es su primordial y primer lector” (1998)¹⁷².

Fijémonos, para empezar, en el significativo epígrafe con que Federico Campbell en *Infame turba* abre su apartado dedicado a Carnero. Dicho epígrafe es lo suficientemente explícito: “Guillermo Carnero o la voluntad de estilo”; en él Campbell plantea toda una serie de cuestiones al poeta que por aquel entonces —conviene recordarlo— tan sólo había publicado tres libros de poesía: *Dibujo de la muerte*, *Modo y canciones del amor ficticio* y *Barcelona, mon amour*. En aquel momento, a su vez, se estaba gestando *El sueño de Escipión*. Las ideas expuestas a Campbell redundan en aspectos ya comentados anteriormente y añaden otros que podríamos calificar de axiales en la poética carneriana. Los podríamos sintetizar en los siguientes cuatro puntos: a) el momento histórico como condicionante; b) el humor y la ironía como tamiz y como denuncia; c) la técnica y “matemática” del poema, y d) la poesía como “humanismo”. El interés de la entrevista, por los temas planteados por Campbell y, sobre todo, por las respuestas del entrevistado están fuera de toda duda. Helos aquí:

¿Qué papel juega en tu vida el quehacer literario? La poesía que escribo procede directamente de mi sensibilidad, de mi historia personal y mi sentido del humor: eso les ocurre a todos los poetas que lo son. Las justificaciones y las poéticas vienen luego. Pero, afortunadamente para los historiadores de la literatura, hay una serie de factores históricos y sociales que condicionan a todos los poetas; por referencia a ellos adquiere cada cual su significación, tenga o no conciencia de ello. (...)

¿Dónde te ubicas poéticamente? Yo me considero en una corriente que concibe la poesía como un humanismo a ultranza. Esto significa que los únicos dogmas aceptables han de referirse a la técnica, y que el resto debe escapar, por definición, a toda dogmática. Cada cierto número de años una literatura necesita hacer inventario, liquidar el anterior ejercicio, arrojar lastre y resumir a su manera, y según sus criterios de selección, la historia de su idioma. A mí me parece que estamos en uno de esos momentos. (...)

¿Crees que haya podido influir en vosotros algún crítico o ensayista determinado? En lo que a mí respecta, las reflexiones de T. S. Eliot sobre el papel del escritor en su sociedad, especialmente *Sobre la poesía y los poetas*; un libro al que se ha

¹⁷² Es conveniente precisar que tan sólo se señalarán los aspectos no anotados anteriormente.

prestado insuficientemente atención y que es, con sus limitaciones, el intento de teorización más completo escrito en lengua castellana a propósito de la creación poética: la *Teoría de la expresión poética* de Carlos Bousoño; y dos de Juan Ferraté que cuando yo los leí por primera vez se titulaban *La operación de leer y Teoría del poema*¹⁷³.

Se observará la insistencia del autor en su condición de poeta “humanista”, así como el reconocimiento de los condicionantes socio-históricos que de manera voluntaria o involuntaria influyen en la modulación del discurso y el tono del poeta; un posicionamiento que se arma en el presente, con un ojo puesto en el pasado y otro en el futuro. Esa mirada supone leer la tradición, con sus exclusiones y sus afinidades electivas. Sólo así será posible, como hace Carnero con propiedad, construir la razón misma de un sentido en continuo diálogo con su época y los avatares que poéticamente marcan “la historia de un idioma”. En cuanto a su afición crítica por los ensayos de Eliot, Ferraté y Bousoño, muestra la cercanía que por aquel entonces mostraba el poeta por la escuela del *new criticism* así como por la relectura estructuralista desde la estilística fenomenológica de Bousoño.

De mayor interés cabría calificar la entrevista que Carnero concediera a la revista barcelonesa *El Ciervo* en 1998: “El poeta es su primordial y primer lector”¹⁷⁴. La reproducimos casi íntegramente, como punto final a nuestro cotejo crítico de la poética carneriana. Creemos que a pesar de su extensión expone con claridad y en un momento poético del autor ya “evolucionado” —Carnero ya no tiene que tantear ni andarse con probaturas juveniles; tampoco se ha caracterizado nunca por ello— todo aquello que el tenaz y persistente crítico quiere saber.

¿Cuándo, cómo y por qué escribe poesía? ¿Cree usted que la perla se explica por la ostra (Proust)? ¿Cómo ve la relación entre su obra y usted? ¿Cree en la inspiración?

¹⁷³ Federico Campbell, *op.cit.*, pp. 44-45 y 48.

¹⁷⁴ G. Carnero y O. Paz coinciden en dar primacía al texto: “El autor es el primer lector de su poema y con su lectura se inicia una serie de interpretaciones y recreaciones. Cada lectura produce un poema distinto. Ninguna lectura es definitiva y, en este sentido, cada lectura, sin excluir la del autor, es un accidente del texto. Soberanía del texto sobre su autor-lector y sus lectores sucesivos. El texto permanece, resiste a los cambios de cada lectura. Resiste a la historia. Al mismo tiempo, el texto sólo se realiza en esos cambios. El poema es una virtualidad transhistórica que se actualiza en la historia, en la lectura” (Octavio Paz, *op.cit.*, p. 225).

Si “inspiración” significa un factor externo que irrumpe en nuestro horizonte vital y nos sitúa en un estado de transporte emocional que nos conduce a emitir un discurso escrito, creo en ella, pero precisando que ha de tratarse de un hecho biográfico, de un hecho de experiencia, que haya afectado nuestra propia entidad vital hasta el punto de obligarnos a reconsiderarla y a volver a definirla. Esos hechos equivalentes a la noción de inspiración no son privativos del poeta, sino universalmente humanos. Lo singular en él es tanto la envergadura de ese impacto emocional como la transmutación del mismo en discurso escrito, de tal modo que el poeta podría considerarse un mejillón evolucionado y convertido en ostra: la partícula externa que ambos moluscos inhalan es idéntica, pero el primero la convierte en un depósito negruzco y amorfo mientras el segundo la recubre del nácar de la literariedad.

Poesía es, para mí, la respuesta a la necesidad de definir el propio “yo” cuando ha sido puesto en cuestión por un conflicto emocional, y cuando esa definición tiene lugar en un discurso que, por su naturaleza básicamente irracional, confiere poeticidad el lenguaje.

Creo, con todo, que debe tenerse presente que esa irracionalidad básica no es ni debe ser la única hormona poética. Aunque presida el funcionamiento del pensamiento —siempre, pero especialmente en su arranque, como su detonador—, las funciones de éste no pueden ser realmente dissociadas. Si bien ese pensamiento poético puede ser voluntariamente desordenado y desgramaticalizado para maquillarlo de mayor entropía —y es un triste signo de la mediocridad de nuestra época el creer que sólo la irracionalidad la tiene—, de hecho el pensamiento emocional y conceptual funcionan al unísono y en una imbricación inseparable y necesaria, pues la constatación de la emoción lleva instintivamente a su consideración reflexiva. Y ese ámbito de reflexión aporta, naturalmente, todos los saberes que contiene, dando a los términos “biografía” y “experiencia” un sentido más abarcador que el que habitualmente se les asigna.

Ese sentido habitual se refiere a los acontecimientos que se producen en la vida cotidiana y en las coordenadas de tiempo y de espacio que corresponden a nuestra vida biológica. Esos acontecimientos son materia poética si conciernen a la sensibilidad y al pensamiento. Pero lo son igualmente los que pertenecen a lo que se podría llamar la experiencia cultural (literatura, arte, filosofía, ciencia) siempre que produzcan emoción y, desde ella, interrogación sobre el propio “yo”.

Experiencia es tanto lo uno como lo otro, y es peligroso dejarse llevar por la tentación —invariable, al parecer, de acuerdo con el carácter pendular del gusto— de aferrarse a uno solo de sus ámbitos inseparables, proscribiendo el otro.

¿Qué nota cuando escribe versos?

(...) Creo que el poeta es su primordial y primer lector. Al releer el texto terminado siente el gran alivio de haber dado cuenta de sí mismo y de haber puesto coto, en parte, al desasosiego que lo impulsó a escribir. La función de la poesía podría terminar ahí, y ser suficiente en su carácter de espejo, en el cual el poema y el poeta se escriben el uno al otro.

¿Qué piensa usted de la métrica, de la rima (consonante y asonante) y del verso libre?

En la rima y en el metro hay poeticidad indudable, pero no imprescindible: se trata de recursos que deben ser usados con una función precisa y no como ingredientes fijos. Más aún: esa fijeza, al volverse una constante, haría que dejaran de significar.

Rima e isometría configuran los esquemas estróficos, de modo que su presencia conjunta tiene la virtud de la estrofa: imponer una extensión prefijada al pensamiento, y ser por ello un excelente cauce de adensamiento y síntesis. No hay más que pensar en los sonetos de Garcilaso o Quevedo, en las octavas de Góngora, en las décimas de Guillén.

La isometría, en sí misma, confiere regularidad y serenidad al pensamiento y, como tal se emplea. Su mantenimiento a lo largo de un número determinado de versos causa monotonía y automatismo fónico, y es por lo tanto un elemento antipoético. Esa monotonía de los versos de Berceo, que señaló Antonio Machado en “Mis poetas”. La gran lección del Modernismo fue, precisamente, ensayar mil procedimientos para romperla (...).

La rima, por su parte, postula la homología, en los lugares del texto en que se da, entre sonido y pensamiento; asumiéndola como tal es un ingrediente fonosemántico apreciable. A mí me interesa ante todo cuando fuerza y problematiza esa homología produciendo efectos de comicidad, gracia y ternura: Valle-Inclán, Manuel Machado. Me encanta por ello la rima interna. De toda rima creo que debe ser consonante: la asonante no es más que un arrendajo de su consonancia no conseguida.

Y de todos los tipos de verso, prefiero el verso libre blanco (polimétrico y sin rima), salvo que deba, en un momento determinado, expresarme dentro de la semántica adicional propia de la rima o de un metro determinado.

¿Valora la originalidad? ¿Por qué? ¿En qué tradición se ve?

La valoro inmensamente, pues confiere sorpresa y novedad al texto, y por lo tanto poeticidad, en relación a la norma específica y próxima que es la propia lengua poética. Pero no creo que haya originalidad válida sin diálogo creador con la tradición; con la de todas las épocas y lenguas, (...) y con la del pensamiento no poético también. Mis tradiciones preferidas son: el Renacimiento garcilasiano y la concisión de los poemas del *Cancionero Musical de Palacio*; el Barroco de Góngora, Quevedo y Villamediana; el primer Romanticismo reflexivo de Wordsworth, el Simbolismo de Baudelaire; las emociones frías de Mallarmé; la integralidad de Eliot o Cernuda.

El acopio documental sobre el ideario poético carneriano del presente texto es enorme, en términos que apuntan al oficio de la poesía, el imaginario poético y su relación con la tradición, la técnica de la versificación, etc. Algunos de ellos han sido ya desbrozados y otros lo serán a lo largo de este trabajo. De lo que no cabe duda es que a la luz de su autorreflexión crítica y de su escritura Carnero concibe la poesía como una síntesis de “emoción” e “intelectualidad” y entiende la “experiencia” en un sentido amplio (no sólo en un sentido “biológico” sino “cultural”). De igual forma, el poeta conceptúa el poema como espejo, aunque eternamente se recubra de los artificios de la “máscara”, y otorga gran valor al elemento simbólico, al mismo tiempo que no olvida el necesario “diálogo” con la tradición.

Abriamos el capítulo con unas declaraciones de Vázquez Montalbán y lo cerramos con nuestro poeta; ambos comparten la idea de “sinsentido” que entraña la confección de poéticas. Ante todo, poética y acto poetizante se argumentan en Carnero como vasos comunicantes, como dos caras de una misma moneda. Se huye, sin embargo, de la tentación del furor teórico como ensimismamiento. No hay teoría, pues, sin la práctica y su sentido construido en el acto poetizante:

Redactar poéticas, después de algunos años de ejercicio de esta absurda actividad que ni profesión puede llamarse, me parece un gesto sin sentido. En sus años iniciales un poeta está deseoso de manifestarse exponiendo principios, normas, puntos de vista teóricos. Cuando pasa el tiempo y la obra se va apilando, el furor teórico se mitiga. La propia práctica se ha vuelto la mejor teoría. Y además: el poeta, que se ha dado cuenta de que al escribir no ha hecho más que poner en pie un espectáculo para su uso exclusivo, siente cada vez

mayor repugnancia a traducir ese conjunto de imágenes, de líneas de fuerza, de recuerdos, a otro lenguaje cualquiera. Otro lenguaje que hará que en lugar de la palabra poética circule, como calderilla, un fantasma suyo, racionalizado, útil como instrumento de cambio, favorable a los monederos falsos¹⁷⁵.

Abordamos ahora, analizándola con detalle, una de las líneas fundamentales de la poética carneriana, compartida en sus líneas generales por su generación: el escepticismo como refugio y como denuncia.

VI.3. CONCEPCIÓN DE LA POESÍA Y DEL POEMA

VI.3.1. DESCONFIANZA EN EL LENGUAJE POÉTICO

Ya en el *Manifiesto subnormal* de Vázquez Montalbán se habla del espíritu de desconfianza en el lenguaje poético; desconfianza y preocupación que se hace extensiva a la labor literaria.

Ramón Pérez Parejo¹⁷⁶ ha analizado la desconfianza en el lenguaje poético desde la generación de los años cincuenta hasta la poesía novísima, abundando en que el caudal discursivo acerca de esa desconfianza es considerable. Se trata de un tema esencial para la recta comprensión de los avatares que fundamentaron las poéticas posteriores al medio siglo. La generación de los cincuenta, como ha quedado dicho repetidas veces, ya se hizo eco de ello. Poetas como Francisco Brines, José Ángel Valente, y más tarde, Leopoldo María Panero, desde perspectivas diversas, han sido, entre otros muchos, quienes se han cuestionado con mayor rigor esa ineficacia del lenguaje y de la inspiración. En relación con la debatida crisis de la modernidad misma, esta postura disiente tanto del rapto ensimismado romántico como del arma cargada de futuro celayesca. Para los tres escritores anteriormente citados, sin ir más lejos, la poesía es ajena a todo espejismo visionario o a cualquier ayuda inspiradora. El material poético se trabaja y se elabora con cuidado y precisión, ya sea para intensificar la

¹⁷⁵ Pedro Provencio, *op.cit.*, p. 184.

¹⁷⁶ Ramón Pérez Parejo, *op. cit.*, p. 7.

referencialidad “culturalista” o para “recrear” un ambiente cotidiano. Los personajes poéticos encumbrados por los poetas de los ochenta caminan por espacios verosímiles —la ciudad casi siempre— y se preguntan acerca de los llamados “universales del sentimiento” mientras hacen gala de un humor inteligente. Al mismo tiempo, estos poetas son capaces de penetrar en el tejido social y denunciar los males intrínsecos de nuestra sociedad.

Estas consideraciones críticas tienen su inicial reflejo en los versos de Francisco Brines (*Insistencias en Luzbel*, 1977) que Pérez Parejo recoge, con sumo acierto, como marco mayor de sus argumentaciones:

No tuve amor a las palabras

.....

Así uní las palabras para quemar la noche,

hacer un falso día hermoso,

y pude conocer que era la soledad el centro de este mundo.

*Y sólo atesoré miseria...*¹⁷⁷

Por otra parte, José Ángel Valente en *Treinta y siete fragmentos* (1989) critica el modelo del artista romántico, que considera su mundo individual como centro de irradiación absoluto del mundo ajeno; Valente denuncia así el egocentrismo de los poetas empeñados en proclamar sus sentimientos ante el mundo, y rechaza el concepto de inspiración, la idea de la Musa a la que tilda de “vieja madre prostituida”.

De igual forma, Leopoldo M^a Panero proclama también a voces su desazón. La desconfianza en la palabra escrita le conduce hacia ese callejón sin salida que es el desleimiento mismo del lenguaje:

Hablamos para nada, con palabras que caen

y son viejas ya hoy.

Porque de tanto leer y dar vueltas a la llave del lenguaje, comprendí

que no sabía hablar, que estaba mudo y muerto para el mundo por la

¹⁷⁷ Vid. Francisco Brines, *Insistencias en Luzbel, Poesía completa (1960-1997)*, Barcelona, Tusquets, 1997.

*maldición de las palabras*¹⁷⁸.

En el seno de la generación novísima, entre los muchos escritores que también manifiestan su desconfianza en la inspiración hallamos a Guillermo Carnero o Pere Gimferrer. Ambos no sólo desconfían, sino que lo esgrimen como una de las razones para introducir elementos extrapoéticos y metaliterarios en el poema. De ahí que Pérez Parejo vea en los versos de Gimferrer curiosa desazón y desconsuelo. El poeta, con plena conciencia de la ineficacia de su búsqueda, puesto que ésta le conduce únicamente a una sola y desagradable verdad, se plantea una serie de preguntas que apuntan directamente al sentido más profundo de la palabra poética, a su paradoja o contrasentido, esto es: “quiere saber qué hay detrás de las palabras hermosas, de la magia de la inspiración, de los grandes poemas de amor, de esos maravillosos monumentos elegíacos. ¿Qué hay detrás? Desencanto, y las más de las veces hipocresía, mentira y muerte”¹⁷⁹.

De igual forma, Pérez Parejo apunta también hacia la poética de Carnero como icono de esa paradoja verbal larvada en la desilusión:

Nadie quizá como Guillermo Carnero ha sabido expresar esas inquietudes. *Dibujo de la muerte* es un canto a una juventud frustrada. Es una asombrosa arquitectura de color, sabor, objetos lujosos etc. Todo ello forma el “dibujo”. Sin embargo, si nos asomamos al interior percibimos el hedor de la muerte¹⁸⁰.

Y, una vez más, recoge la palabra de Carnero como argumentación de ese “dibujo” aparente en el que se esconde el latido esencial:

*Vuelve la vista 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, (...)*

¹⁷⁸ Leopoldo María Panero, *Poesía 1970-1985 (1986)*, citado por Ramón Pérez Parejo, *op.cit.*, p. 7.

¹⁷⁹ Ramón Pérez Parejo, *op.cit.*, p. 27.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 27.

*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*¹⁸¹.

A nuestro juicio, el desengaño de corte barroco que se halla en los versos carnerianos, esa burla dolorida a lo Quevedo o el “desengaño” del siglo XX, devienen, al mismo tiempo, como ya hemos apuntado en más de una ocasión, nihilismo y cuestionamiento de la verbalidad. Es ahí, tal vez, donde radica la legítima verdad de la máxima *ars longa vita brevis*, o dicho en otras palabras: el arte puede salvar la existencia creando desde esa otra existencia. A pesar de ello, y a medida que avanza la práctica poética, también se demuestra que el arte no resulta efectivo como medio de salvación.

El dibujo de la muerte que traza Carnero en la primera etapa de su producción —como notara con acierto Antonio Gracia—¹⁸² se sustenta en la creencia de que el arte imita, y en esa *imitatio* supera a la naturaleza. Un supuesto —convendrá recordarlo al arrimo de la palabra cervantina en el prólogo de *El Quijote*— no ajeno a la mimesis aristotélica, tan mal entendida por aquellos poetas que no pasan de ser malos imitadores. Para la mimesis aristotélica se trata de imitar no sólo lo que es, sino lo que podría ser. En emulación tan perfecta sólo el arte goza de una verdadera e imperecedera existencia. Carnero en sus versos nos lo muestra con admirable lucidez:

*Hay algún bar abierto en donde suena un disco.
Es tan vasto tu reino que no puede llenarte,
pero yo sé que nada hay en ti entre tus libros,
en tus palabras, nada puede saberse, nada
puedes mostrar.
También tú has recibido la oscura herencia de un inmenso
dominio inaccesible
que no tiene ni principio ni fin ni esperanza en el tiempo.*

¹⁸¹ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 247.

¹⁸² Antonio Gracia, op. cit., p. 32.

*Pero hoy algo renace en las pequeñas flores de óxido
(...) es triste
no tener ni 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*¹⁸³.

Éstas son las reveladoras palabras que Carnero incluye en el poema “Ávila”. Desde ellas resulta plenamente comprensible que se cambie la propia vida por el *raso amarillo* (“Capricho en Aranjuez”), símbolo emblemático de esa plenitud que se persigue en el simulacro del poema, “sombra” o “fugaz constelación alada”:

*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, jade y sutil marquetería.
Fuera breve vivir. Fuera una sombra
o una fugaz constelación alada*¹⁸⁴.

La desconfianza en la palabra poética se extiende hasta *Verano inglés*, haciéndose patente una vez más —como ya ha sido evidenciado en poemarios anteriores— su caducidad. El arte no es capaz de vencer a la muerte ni de nombrar la realidad. Lo vemos en los versos de “Café Rouge”¹⁸⁵:

*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*¹⁸⁶.

¹⁸³ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, pp. 98 y 100.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 137.

¹⁸⁵ *Vid.* Anexo XIV.1.3. “Poemas-programa”.

¹⁸⁶ Guillermo Carnero, *Verano inglés*, *op.cit.*, p. 49.

De igual modo —en *Espejo de gran niebla* se insiste en la misma circunstancia—, Carnero se pregunta por qué seguir lanzando palabras contra el muro sin resultado alguno.

A todo lo dicho cabría añadir que la definitiva conciencia de expulsión del hombre del paraíso, tan propia del siglo XX y de las secuelas que dejara la herencia del “dolor romántico”, propician el asalto del azar y la soledad como lastres inevitables de la existencia, y que no siempre —como se nos afirma en diferentes estudios críticos— sean compensados con la propia acción de la vida. A Carnero parece acompañarle dicha conciencia de “expulsión”, de hallarse en un terreno de nadie del que es imposible salir airoso; en poemarios como *Fuente de Médicis* o *Cuatro noches romanas* el poeta nos lo expresa elocuentemente. Existe, pues, un nihilismo del siglo que se combate con la acción, que se relativiza con el cinismo, y otro que se recrea en el reconocimiento de la impotencia humana, a manera de autocastigo por pasadas prepotencias. En última instancia, la ineficacia de la palabra poética vendría condicionada por esa intrínseca incapacidad humana para la autorrealización. Es precisamente la convicción de esa ineficacia de la palabra poética la que es explicada y reconocida por la crítica como síntoma propio de la postmodernidad o, si se quiere, de la última de las crisis de la modernidad.

En razón de dichas consideraciones críticas y en continuidad con la obra poética de nuestro autor, nos es indispensable también hacer alusión a la negatividad o, mejor, a una “estética de la negatividad” carneriana que deviene de la autoconciencia de los límites del lenguaje poético. En su artículo “La poesía de Guillermo Carnero: una estética de la negatividad”, Laura Scarano ha sabido reflejar con maestría cómo la obra de Guillermo Carnero articula una reflexión deliberada sobre los límites del lenguaje poético. Para Scarano, nuestro poeta elabora un paradigma programático que constituye una estética negativa: una estética apoyada en refutaciones desmitificadoras acerca de la concepción dominante del arte, propia de una estética simbólica y trascendente heredera de la tradición romántico-simbolista. Su cuestionamiento del lenguaje es, a la vez, cuestionamiento del discurso cultural de la época y denuncia de los engaños y mentiras que la sociedad ha establecido como absolutos, aspecto que ya señalábamos al principio

de nuestro estudio. Según el análisis de Scarano, la poesía vista como “falacia” se convierte en el centro de la meditación carneriana y el discurso autorreferencial apunta a desocultar su falsedad y a afirmar su carácter de artificio:

Una lectura completa de la obra de Guillermo Carnero nos permite advertir retrospectivamente que desde su primer volumen de poemas, *Dibujo de la muerte* (1967), esta reflexión autorreferencial ocupa un lugar preferencial. El título de esta primera colección constituye una alegoría del quehacer poético. Alusiones de sus libros posteriores retoman tal imagen (“Jardín inglés”, “Ineptitud de Orfeo”...) y refuerzan la idea de la poesía como artificio (“dibujo” o signo) que denota un vacío, una negación (“muerte”). Desde el sistema apreciativo del sujeto textual la vida como existencia plena se realiza al margen de la palabra y ésta sólo puede reproducir su negación y término, su muerte¹⁸⁷.

Laura Scarano defiende, a nuestro modo de ver con acierto, la idea de una evolución de esa “estética de la negatividad” en la obra poética del autor. Si en un principio se observa en los versos del poeta una negatividad que no es más que conciencia de fracaso y, para ello, se recurre a la recreación de la belleza para acabar evocando contrastivamente y de manera simultánea su inutilidad, en un segundo momento (en la obra posterior a *Dibujo de la muerte*) se traslada la negatividad al discurso. A partir de *El sueño de Escipión* (1971), la reflexión del poeta concluye en un ejercicio en el que desaparecen las alusiones al “yo” lírico y a los lectores. Si el poeta advierte que el lenguaje deshumaniza la experiencia vital, acota la realidad y le pone rótulos abstractos que no significan nada, en ese mismo acto el lenguaje no hace otra cosa, en definitiva, que afirmar su inutilidad cuando se enfrenta a la experiencia vital humana. Scarano reproduce unos versos de “Chagrin d’amour principe d’oeuvre d’art”, suficientemente elocuentes:

*Estéril todavía más que la dicha misma acaso
este poema. Imaginarla
con la mirada lúcida del constructor de frases,
perseguir la anuencia de memoria, dicción*

¹⁸⁷ Laura Scarano, *op.cit.*, p. 321.

*y pensamiento
y tener la impudicia de escribirla: bastardos
los gozos del poeta, como su diosa misma.
Y todos son preciosos para volver a ella.
La palabra es un don
para quien nada siente, le asegura
la existencia de un orden,
el derecho de asilo. Porque él ni mira al mundo
ni lo advierte, y sus ojos
no son más que un espejo al que conmueve
una corporeidad de formas puras:
sus goces son la muerte, la renuncia
anticipada asiste a su pupila
con un halo de ausencia, y su deseo
tiene toda la pompa de las causas perdidas:
extremo de elegancia¹⁸⁸.*

El “yo” lírico se entroniza a sí mismo como abanderado de una causa perdida. En la etapa metaliteraria la desolación es menor:

(...) si el lenguaje falsifica lo real y nos da un engaño de vida, se puede desocultar su falacia, cuando el lenguaje se aplica no a la vida sino al mismo lenguaje, para dejar al descubierto su falsedad. La “metapoesía” aparece entonces como una “purificación” del lenguaje, una asepsia o higiene necesaria que le impide seguir degradando la realidad con palabras falsas: “Devuelta la palabra / a la palabra, es el momento / en que gotea el agua sobre la piel mordida / y se entibia el encanto: un tranquilo deseo / vertido al ejercicio / de la función poética...”¹⁸⁹

Se nos desvelan, pues, cuatro etapas en la conciencia de desconfianza de la palabra poética: un primer momento en el que la belleza y la recreación en la artificiosidad busca consuelo con el encubrimiento y la falsificación de la realidad; un segundo momento donde la metaliteratura permite con su autorreflexión no seguir un proceso degradatorio que conduce al falseamiento y cuya vía está ya agotada; un tercer

¹⁸⁸ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 194.

¹⁸⁹ Laura Scarano, op.cit., p. 325.

momento en el que se intuye que el equilibrio entre vida y cultura tal vez sea capaz de conducir a la ansiada armonía; y un cuarto, y último, que tiende tímidamente su mano a la vida sin atreverse a abandonar el aparato cultural. Son cuatro vías en las que el “yo” lírico es siempre consciente de sus limitaciones, en las que no se hacen concesiones a la denuncia, en las que el sujeto poético se jacta, dolorosa o no dolorosamente, de la noción de “(in)utilidad” de la poesía.

VI.3.2. LA INFLUENCIA BARROCA

VI.3.2.1. *ARS LONGA VITA BREVIS Y HORROR VACUI*

En 1989, Pere Gimferrer confiesa a Víctor García de la Concha¹⁹⁰ que lo barroco, tanto a nivel de técnica como en su significado último, es lógico que aparezca en su obra. El autor de *Arde el mar* hace esta afirmación desde la manifiesta conciencia que la literatura del Barroco fue durante largo tiempo su literatura preferida y que Góngora, a quien había conocido a través de Rubén Darío, era y seguía siendo, a su juicio, el poeta más actual.

La influencia barroca diríamos es innegable dentro del fenómeno novísimo, y no sólo en uno de sus abanderados como Pere Gimferrer sino en todos los poetas del setenta y en el propio Carnero en particular. Su grado de incidencia en la estética novísima es de doble cuño: como reconocimiento de una tradición entendida como propia y que se opondría, en rigor, a la tradición realista española; y, en segundo término, como conceptualización de un imaginario *neobarroco* mucho más amplio y laxo (sujeto a precisiones, como veremos), desde el siglo XVII a las vanguardias históricas y la neovanguardia; un imaginario, en fin, tendente a la potenciación del enigma, de la complicación y del relieve de lo oscuro o lo oculto. En Carnero, concretamente, dicha influencia barroca será especialmente relevante en el primer poemario del autor y en *Divisibilidad indefinida*, aunque en *Ensayo de una teoría de la visión*, y en la trilogía

¹⁹⁰ Víctor García de la Concha, “Entrevista a Pere Gimferrer”, *op.cit.*, p. 28.

Verano inglés, Espejo de gran niebla y Fuente de Médicis, la preocupación por la muerte y por el paso del tiempo también estarán presentes¹⁹¹.

Como es sabido, la estética barroca gusta en su movimiento fundacional de la contradicción, de la antinomia y del juego. En el momento álgido de esta manera de hacer, fueron muchas las circunstancias que contribuyeron a crear una literatura capaz de testimoniar las más variadas y sutiles formas de un momento socio-político decididamente crítico: la protesta, observable en ciertos escritos políticos o ya más o menos veladamente en la sátira y en algunas novelas de corte picaresco; la angustia íntima en la lírica; la búsqueda de consuelo encaminada al estoicismo o a la ascética; la evasión, ya sea entregándose a la estética pura o a la diversión (en algunas obras teatrales, por ejemplo); o en último término el conformismo, son posturas adoptadas ante la crisis que anega al siglo XVII.

No es extraño, pues, hallar ciertos paralelismos, salvando las distancias, entre los siglos XVII y XX; y no es extraño tampoco que se adopten, adapten o “imiten” algunos modos barrocos y que consecuentemente algunos de los autores novísimos sean bautizados como “neo-barrocos”.

Beniamino Vignola, sin ir más lejos, sitúa a Carnero y a Gimferrer dentro de una misma tendencia “neobarroca” refinada y compleja. Dentro de este neobarroquismo el propio Vignola señala que se hace uso de una sutil e incesante experimentación lingüística y que se recurre a elementos imaginarios heterogéneos (ciencias, magia, mitología contemporánea y antigua, erotismo, filosofías presocráticas, etc.). Vignola puntualiza que en el plano de la figuralidad del discurso se hace uso también de la experimentación de todo tipo de medida rítmica y de la revitalización de la metáfora, de la metonimia y de la aliteración¹⁹².

¹⁹¹ Volvemos a hacer hincapié en el hecho de una posible tetralogía abierta gracias al poemario *Cuatro noches romanas*, donde la muerte y la influencia barroca cobran una relevancia singular.

¹⁹² Vignola puntualiza que el neobarroco hallado en la obra de los dos poetas (Carnero y Gimferrer) se aleja de las implicaciones religiosas del Barroco del XVII y de la experiencia de las vanguardias de los años veinte (Pound, Eliot, por ejemplo, de quienes los neobarrocos se proclaman deudores). Vid. Beniamino Vignola, “La manía de Venecia y las letras españolas (diez años de novísimos)”, *Camp de l’arpa*, 86 (abril de 1981), p. 40.

Ciertamente, dichos recursos retóricos son poco discutibles. Pero como Guillermo Carnero precisa en su análisis de la obra de Jaime Siles, “Trayectoria y singularidad de Jaime Siles”, hay que relativizar el abuso que se ha llevado a cabo con la utilización de términos como “neobarroquismo”. El autor afirma que “llamar neobarroquismo a todo el quehacer poético de estos últimos veinte años es una simplificación excesiva. El rótulo no es ni siquiera válido para el año 1970 y los poetas que entonces patrocinó Castellet”¹⁹³.

Estas palabras del poeta son todo un aviso para navegantes. Admitamos la advertencia del escritor y hagamos una llamada a la prudencia y cautela sobre nominalismos simplificadores; cautela que trataremos también de aplicar a nuestro análisis sobre algunos recursos propios del movimiento barroco. Nuestra incursión, conviene precisarlo, no tiene otra finalidad que caracterizar en términos propedéuticos algunas de las bases teóricas de la estética barroca en su relación con la poesía novísima y, más en concreto, en la poética de Guillermo Carnero.

Quizá no hay mejor modo para abrir dicho sondeo que asentarnos en el mismo movimiento de complicación que define lo barroco como estética: un movimiento cuyo latido mayor es la contradicción, la paradoja, el oxímoron y la antítesis. El juego de contrarios es materia inherente, cualidad propia del Barroco. El concepto de ruptura, de quiebra con cierto idealismo o proceder renacentista, es desde buen comienzo harto significativo. El Barroco surge de un enfrentamiento, pero ya desde sus inicios se siente atraído por esa estética de la contradicción: los contrastes, los claroscuros o las dualidades conflictivas se materializan y vislumbran en arte y literatura.

El mal llamado recargamiento ornamental o el decorativismo aparecen en estrecha relación con la gravedad, la profundidad y la trascendencia. El equívoco entre la levedad y la profundidad del ser son constantes. El Barroco —en palabras de Emilio Orozco— “se expresa con formas ajenas entablando una lucha con ellas, que es la base de ese gran drama que supone siempre el barroquismo, acabando con el equilibrio, la

¹⁹³ Guillermo Carnero, “Trayectoria y singularidad de Jaime Siles”, en *La poesía de Jaime Siles*, monográfico de la revista *Litoral*, 166-167-168 (1986), p. 82.

armonía, la claridad racional del clasicismo, haciéndole así decir a esas formas lo contrario de lo que por sí mismas representaban»¹⁹⁴.

Quevedo, por poner un ejemplo señero de nuestros máximos representantes del Barroco español, recurre en *Los sueños* al arte del enmascaramiento, se detiene a denunciar la doblez de las conductas. Dobleza que obliga a enmascararse, a cubrirse con la máscara teatral, disfraz ideal para moverse en el escenario de la vida. Dante en *La Divina Comedia* ya había hecho su denuncia mientras descendía a los infiernos:

En lo profundo de aquel lugar hallamos una gente de rostros falsamente compuestos que marchaba con pasos muy lentos alrededor del muro, llorando y con muestras de aniquilamiento (...) por fuera eran dorados, de manera que deslumbraban; por dentro, enteramente de plomo, y tan pesados que al lado de ellos los que ponía Federico eran de paja¹⁹⁵.

Mundo interior y mundo exterior, interioridad y superficialidad, serían dualidades sugeridas en este fragmento. Estéticamente, la luminosidad aparente escondería la oscuridad interior de las figuras. Ese culto por el “desenmascaramiento”, tan del gusto barroco, va a hacer especial incidencia en la imagen sobre la artificiosidad de la vida. Sólo a guisa de ejemplo, y recurriendo al episodio de *Los sueños* quevedescos “El mundo por de dentro”, diremos que el “desengaño barroco” va a convertirse en algo más que en una sugerencia; va a erigirse, en definitiva, como guía, va a transformarse en el fiel acompañante capaz de desvelar las más ocultas actitudes, conduciéndonos por todos y cada uno de los entresijos y rincones del errado vivir. De esta manera, la razón se enfrentará al deseo, la austeridad a la ostentación, y la muerte a la vida. Cabe decir, así, que una conciencia de muerte implicará de manera indefectible la fugacidad de la vida, sabedor el individuo de la inconstancia de la felicidad, pues en palabras del propio autor: “Cuerdo es solo el que vive cada día como quien cada día y cada hora puede morir”¹⁹⁶.

¹⁹⁴ Emilio Orozco, *Manierismo y Barroco*, Salamanca, Anaya, 1970; vid. “Barroco y Manierismo”, en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica, 1983, p. 69.

¹⁹⁵ Dante, *La Divina Comedia*, Barcelona, Éxito, 1957, p. 116. Vid. Dante, *La Divina Comedia*, tres vols. (ed. bilingüe), Barcelona, Seix-Barral, 2004.

¹⁹⁶ Francisco de Quevedo, *Los sueños*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 275.

Cabe anotar que en ese ceremonial expresivo Quevedo hace uso de una sintaxis yuxtapositiva tensa y perquisidora, enriquecida a cada paso por infinidad de recursos cuantitativos e intensificadores y por el juego de opósitos. Trabaja, a su vez, por inversión de la realidad y transgresión, ayudado de hipérbolos y metáforas degradatorias que permiten esa “distorsión” de lo real. Como venimos señalando, el Barroco aboga por una estética de la oposición, por ello su manera de hacer se convierte en terreno abonado para la bimetración, la dilogía, la comparación, la bisemia, la paradoja o para la antítesis propiamente dicha. Quevedo acostumbra a sobrecargar una misma palabra de diferentes significados o a añadirles un valor intencional. De igual forma, crea neologismos o atribuye a las palabras significados caprichosos; aparece, pues, una condensación significativa, potenciada por construcciones bizarras, que no cabe en las normas de la sintaxis usual.

Si recogemos por un momento las palabras de Leo Spitzer sobre *El Buscón* quevedesco, nos damos cuenta del lugar concreto de dicha propuesta verbal:

La lengua de Quevedo, con todos sus juegos de relación, antítesis y efectos de sorpresa, se nos aparece como una lengua “ingeniosa”, a propósito de lo cual no debe olvidarse que el “ingenio” sólo se impone en una cultura que se ha vuelto problemática, que el ingenio es a la razón lo que el espumoso champán de fábrica al vino natural.

(...) Como el lenguaje ingenioso expresa la problematización del lenguaje, la *descripción ingeniosa* (en sí, una paradoja) expresa la problematización de la apariencia: nada tiene de extraño que en un país y una época en que se desconfiaba de los sentidos y aun de la ciencia, la descripción no fuese sensóreo-intuitiva, sino saturada de ingenio, organizada según lo humano, pensada hasta el destrozo¹⁹⁷.

Tras este breve preámbulo, nada arbitrario, vamos a centrarnos en nuestros poetas e intentaremos descubrir hasta qué punto “lo barroco” como superestructura estética, más allá pues del Barroco epocal, se desliza por los textos de corte novísimo, cómo se escurre por los huecos que dejan los “vistosos marabús”, o cómo utilizando el verso carneriano:

¹⁹⁷ Leo Spitzer, “Sobre el arte de Quevedo en *El Búscón*” (1927), trad. de G. Sobejano en G. Sobejano, ed., *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1978, pp. 123-184 (142-147) (en “Lengua y estilo del *Buscón*”, en Francisco Rico, *op.cit.*, p. 501).

*Debajo del jubón, en las mallas granates del justillo,
finísimos diamantes nos preservan,
en el cortante abrazo de su fulgor oculto,
de la ansiedad y el miedo. Siempre gruesos cristales
nos ocultan el peso de la nieve*¹⁹⁸.

La crítica¹⁹⁹ ha apuntado dentro de la generación del 68 toda una serie de características de corte neobarroco²⁰⁰; características que nos parece indispensable recoger, para más tarde observar de qué forma se manifiestan en la obra de nuestro autor. Juan José Lanz las relaciona del modo siguiente:

- a) La utilización de la redundancia y la amplificación como modos de construcción poética.
- b) La obsesiva preocupación por el vacío y la muerte.
- c) La atención al detalle y al miniaturismo poético en extensas descripciones que conforman una perfecta arquitectura lingüística.
- d) La ficción irónica.
- e) La falsificación frente a una supuesta autenticidad.
- f) El uso del *collage* y la intertextualidad. (La voz del poeta se convierte, consecuentemente, en una voz polifónica).
- g) El uso de la máscara como modo de decir²⁰¹.

Desde tales supuestos, cabe añadir que el caudal informativo en torno a la influencia barroca en la poesía novísima, y a su vez en la poesía de Guillermo Carnero, es abundantísimo, incluso nos atreveríamos a decir que desbordante: Ángel Prieto de Paula, César Simón, Carlos Bousoño, José Olivio Jiménez, Ignacio Javier López, Juan José Lanz o el propio Guillermo Carnero han incidido a propósito del barroquismo “externo” e “interno” que se manifiesta en la poesía de estos autores apodados como

¹⁹⁸ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 152.

¹⁹⁹ Anotamos por la clasificación de Juan José Lanz en *La llama en el laberinto*, *op.cit.*, p. 46.

²⁰⁰ Vignola reconoce la influencia del Barroco en los siguientes aspectos: la valorización crítica del elemento lúdico de la poesía, bajo la forma de la libertad imaginista, en la búsqueda fonética, en la investigación lingüística, en la meticolosa organización de la estructura poética, o en la nueva formulación de la sintaxis y la ampliación del ámbito semántico (*vid.* Beniamino Vignola, *op.cit.*, p. 40).

²⁰¹ Es conveniente puntualizar que en próximos subapartados se analizarán algunos de los rasgos recogidos por Juan José Lanz.

“nuevos”. Sin lugar a dudas, la sociedad del “desencanto”, de la “marginación”, el “escepticismo” o la “desilusión” que invade a nuestro acabado siglo XX, nos acerca al Barroco español, a Gracián, a Quevedo, y nos conduce a un “conceptismo de la crisis de la modernidad” o “conceptismo postmoderno” lleno de desasosiego; a un discutido y discutible gusto por lo “cultural” que deja su impronta en los versos de nuestros poetas, a quienes la muerte, el vacío o el *tempus fugit* inquietan.

Si pretendemos observar la manera cómo se recrea el tópico del *horror vacui*, tan ligado al pensamiento barroco, en la obra de nuestro autor, la mejor forma de proceder es empezar contemplando cómo lo hace en *Dibujo de la muerte*²⁰². Observaremos que en este libro la circularidad temporal o el temor a la muerte va apareciendo y se va diluyendo entre los diferentes poemas, que aunque dibujados y aparentemente encubiertos de belleza y refinamiento, guardan celosos el secreto de nuestro último destino. Es conveniente decir que el esteticismo de *Dibujo de la muerte* podría hacernos creer que estamos ante un libro “externo”, sólo “bello”, acaso superficial²⁰³, pero la lectura que debemos extraer es absolutamente la contraria; lo veíamos en Quevedo, cuya propuesta es inexplicable sin un lenguaje basado en el ingenio verbal. Para el autor de *Los sueños*, el concepto de *ingenium* expresaba la problematización del mismo lenguaje y la descripción bella e ingeniosa expresaba a su vez la problematización de la apariencia. La profundidad de *Dibujo de la muerte* se percibe a través de una sensibilidad distinta, pero en nada ajena a nuestra tradición. La belleza que Carnero contempla es, además, como ha anotado José Olivio Jiménez, la alucinada máscara tras la que se esconde la visión del vacío, de la evanescencia y fugacidad de cuanto existe. Es justamente el contraste entre “refinamiento” y “desolación” lo que reviste de hondura, y al mismo tiempo de complejidad y riqueza, al volumen.

En este sentido abunda Antonio Gracia, en su artículo “Guillermo Carnero: para llegar a Ostende”:

²⁰² Cabe anotar, y coincidimos con José Olivio Jiménez, que el tema de la muerte en *Dibujo de la muerte* avanza *in crescendo*.

²⁰³ Carlos Bousoño (ed.), *op. cit.*, pp. 41-42.

(...) emerge la conciencia de que la vida del arte constata la muerte de la vida que hace posible el arte “andrajos y oro / el esplendor revelan de los cuerpos antiguos” (“Amanecer en Burgos”...). Por eso el “lujo no rescata” (“Museo Naval”...) más que aparentemente y el *ars longa* no prolonga la *vita brevis* del artista; de modo que la metamorfosis de la vida en arte no es más que una existencia también metonímica, y espuria, de la que se ansía como plenitud absoluta. El arte edifica sólo otra muerte, una parafernalia vívida que no será sentida por el autor, sino por la posteridad en todo caso, la cual no conocerá del hombre esforzado más que su arte: “unas cuantas palabras (...) traigo como remedio de la nada” (“Segunda lección”)²⁰⁴.

Al final de la producción carneriana —lo vemos en *Fuente de Médicis*—, el arte acaba por darse cuenta que no es capaz de sustituir a la naturaleza. Su cerco verbal no es otra cosa que un turbión o forzado dédalo que percute sobre sí mismo, en una *mise en abîme* sin fin.

Desde esa misma ladera, e íntimamente relacionada con el tema de la muerte, aparece en la obra carneriana otra de las obsesiones barrocas: la fugacidad de la vida. El flujo del tiempo —nos recuerda Gracia—, es un tema constante, desde la efimeridad de la vida: “No recuerdan las losas nuestro paso” (“Boscoreale”, v. 12), hasta la eternización del instante: “dejadme / en la luz de esta cúpula que riegan / las transparentes brasas de la tarde” (“Capricho en Aranjuez”, vv. 31-33), o la salvación por el arte o la palabra: “un espejo / con que hurtarme a la muerte en escritura / y retener la luz de la conciencia / pero la nada duplicó el reflejo / y el cristal añadió su veladura, / en doble fraude de la transparencia” (“Lección del agua”, vv. 9-14)²⁰⁵.

En otras ocasiones, el tópico del *tempus fugit* coincidirá con la idea que transmite la cita de D. H. Lawrence: “¿Qué hacer, sino que las cosas sigan su curso?”, que abre “Primer día de verano en Wragby Hall”. En el poema se concibe el paso del tiempo como un fluir natural: “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

²⁰⁴ Antonio Gracia, *op.cit.*, p. 32.

²⁰⁵ *Ibid.*, pp. 31-32.

será trueno sobre los oleajes, / así los emparrados recibirán inertes / un año y otro año el estéril augurio de la vida” (“Primer día de verano en Wragby Hall”, vv. 42-49). En *Divisibilidad indefinida* la preocupación por la muerte aparece reflejada, entre otras composiciones, en “Fantasía de un amanecer de invierno”; se deja ver allí como una danza macabra medieval (combinación de ascetismo y sátira) que invita a bailar a los representantes de todos los distintos géneros y estados. El poder igualatorio de la muerte se impone como imperativo moral a las falsificaciones temporales: *“figurillas de trémulo girar / al dar las horas un reloj de cuco: / la Dama y el Pastor / pantomiman la Danza de la Muerte*” (“Fantasía de un amanecer de invierno”, vv. 38-41). Su huella se extiende a *Verano inglés*, donde el estigma de la temporalidad también ocupa muchas de sus páginas: *“Así me has destejido la memoria, / y los sucios jirones y los pétalos / que fueron una vez guirnalda / se pudren en la senda hacia la noche / en la que llueve sin perdón el tiempo*” (“Me has quitado la paz de los jardines”, vv. 32-36); o a “Campo de mayo”, esta vez vinculado al tópico de la siega²⁰⁶, frecuentemente utilizado en nuestra tradición literaria como alegoría del ciclo temporal de las estaciones. *“Y volveré a faltar cuando el tiempo me alcance / en la próxima siega, para gloria de otros: / pasarán sobre él y será suyo, / y dejarán un rastro de sudor y de polvo*” (“Campo de mayo”, vv.16-19).

Una y otra vez, los referentes críticos inciden en la “conciencia de vacío” de la obra carneriana. Se trata de un motivo muy presente entre los comentaristas de su obra. Así Juan José Lanz, en su artículo “Rechazo del realismo y del surrealismo: por una concepción barroca y simbolista de la poesía de Guillermo Carnero”²⁰⁷, le dedica todo un epígrafe a “la conciencia de vacío”. Para él, como para un amplio sector de la crítica —lo hemos ya recogido con anterioridad—, una de las consecuencias de la crisis de la razón racionalista, y a su vez una de sus causas, es la preocupación por la muerte y el paso del tiempo, obsesiones que conducen de alguna forma a esa voluntad frenética por poblar el vacío de la existencia. Como ya hemos apuntado más arriba, es precisamente esta concepción poética la que vincula a Carnero y a la poesía de los setenta con la tradición barroca. Pero, del mismo modo, no debemos olvidar que esa vinculación de

²⁰⁶ Vid. Rosa Navarro, “La muerte: verticalidad segada (notas a un tópico)”, *Mélanges de la casa de Velázquez*, t. XXV (1989), pp. 461-468.

²⁰⁷ Juan José Lanz, “Rechazo del realismo y del surrealismo: por una concepción barroca y simbolista de la poesía de Guillermo Carnero”, en *La llama en el laberinto*, op. cit., pp. 110-114.

los poetas con el Barroco, con Góngora como su principal baluarte, tenía una fundamental “cabeza de puente” en la poesía de la modernidad. Lanz recuerda que la recuperación del poeta cordobés se inicia de un modo pueril y superficial en Verlaine y Jean Moréas; éstos transmiten su inquietud por Góngora a Rubén Darío y, a partir del nicaragüense, como ya confesaba Gimferrer desde su experiencia personal, a toda la poesía española, sin olvidar el conocimiento profundo y la afición revisionista que el poeta barroco llega a tener entre los poetas de los años veinte.

No resulta nada extraño, pues, que Juan José Lanz se pregunte qué es lo que buscan y hallan los poetas de la generación del 70 en Luis de Góngora. Veámoslo en unos versos de Antonio López Luna:

*¿qué fueron sino sombras sin cuerpo, un traje puesto
en pie mas sin persona, imágenes sin rostro,
apariencias de un mundo que sólo consistía
en tu necesidad de poblar sombras (...)?²⁰⁸.*

La palabra y sus sombras no son sino el puro reflejo verbal del vacío, centro de esa conciencia sobre la nada tan insistente en la poética de Carnero:

Precisamente esa es la conciencia del Barroco que tendrán los poetas jóvenes de finales de los setenta: “apariencias de un mundo que sólo consistía en su necesidad de poblar el vacío”. Es ése justamente el tema que ocupa *Dibujo de la muerte* y que se repite constantemente a lo largo del libro²⁰⁹.

De este modo, el reflejo de la obsesión por la muerte la observamos de nuevo en esos cuatro momentos evolutivos que ya habíamos anunciado en la poética del autor: en *Dibujo de la muerte* el poeta trata de “poblar ese vacío” con la imagería, y prácticamente éste sería el motivo temático mayor que se va repitiendo con constancia y ritmo marcado a través de todo el libro. Un poema como “Ávila”, citado en más de una oportunidad, finaliza con estos versos:

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 111.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 111.

*(...) es triste
no tener ni 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*²¹⁰.

El tema se repite con alguna variación en “Castilla”:

*Y otra vez al galope, matando,
descuartizando telas y andamiajes y máscaras
y levantando muros y andamiajes y telas
y máscaras*²¹¹.

Para Lanz esa necesidad de construir en el vacío se expresa en poemas como “Castilla” con una sensación de circularidad cercana al absurdo. Cabe decir que esa misma necesidad de poblar el vacío se repetirá, aunque en un tono más irónico y pesimista, en “El movimiento continuo”:

*Alguien descubrió que el tiovivo podía seguir girando,
mientras un organillo
oculto bajo las tablas martilleaba una mutilada Chanson de Cour,
reconocible con un poco de buena voluntad.
Vosotros, mientras en la noche resuena
la rutilante música de circo,
decidme si merecía la pena haber vivido para esto,
para seguir girando en el suave chirrido de las tablas alquitranadas,
para seguir girando hasta la muerte*²¹².

Es precisamente a partir de este desaliento que expresan los citados versos desde donde surge un tema paralelo, ya esbozado en estos poemas: el arte será más “real” que la vida misma, porque nos sobrevivirá y sólo en él podremos quedar inmortalizados. Todo el resto pertenece a esa noria que gira “hasta la muerte”. Es éste el tema que se desarrolla

²¹⁰ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 100.

²¹¹ *Ibid.*, p. 103-104.

²¹² *Ibid.*, p. 111.

en el poema “El altísimo Juan Sforza compone unos loores a su dama mientras César Borgia marcha sobre Pésaro”; de un modo simbólico y con similar significación lo encontramos en “Watteau en Nogent-sur-Marne”. Pero la más clara expresión de este tema lo encontraríamos quizá en “Bacanales en Rímini para olvidar a Isotta”:

*(...)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, (...)*²¹³.

El lenguaje se sobrepone a la nada metafísica, en el puro intersticio de la nada que nos precede y de la que reina más allá de la muerte.

Ante esa certeza mortal, a Carnero sólo le queda la posibilidad de actuar como el personaje poemático de “Sagrado Corazón y Santos por Iacopo Guarana (1802)”:

*Ni Arcadias, Cythereas, 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*²¹⁴.

La estrategia de la creación aparece así como un juego para aplazar la muerte: teatro de “*raso amarillo*” o “*dulce manera*”. Precisamente, esta dulce *manera* será la que pueble el vacío que se levantaba ante los ojos de los jóvenes poetas a finales de los años setenta.

Un segundo momento en el “uso” de la temática barroca del vacío lo hallamos en el poemario siguiente y, en rigor, se extiende hasta *Ensayo de una teoría de la visión*.

²¹³ *Ibid.*, p. 159.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 157.

Dicha temática seguirá una evolución sostenida, formulándose con caracteres distintos y propiciando un segundo y diferente momento. El poema ya no surgirá de la realidad sino de esa misma conciencia de vacuidad, recurriendo su estructura a la repetición como forma de poblar ese vacío. En definitiva, creará su propia realidad. Una síntesis de lo dicho la hallamos en los versos con los que finaliza *Ensayo de una teoría de la visión*:

*Producir un discurso
ya no es signo de vida, es la prueba mejor
de su terminación.
En el vacío
no se engendra discurso,
pero sí en la conciencia del vacío*²¹⁵.

El tercer y prácticamente cuarto momento evolutivo se iniciará en *Divisibilidad indefinida* y concluirá en *Cuatro noches romanas*. En *Verano inglés*, sin ir más lejos, la desilusión persiste. Resulta especialmente significativo que el discurso poético se inicie con una recreación de la pintura erótica y concluya con Zurbarán. Esta alternativa entre erotismo y ascetismo no tiene ningún otro consuelo que la belleza inanimada y muerta del arte y la “triste hazaña” de la escritura.

De igual forma, Lanz, insistimos, observa que en la poesía de Carnero se desarrolla toda una problemática que ya afectaba a los poetas del siglo XVII y que Luis de Góngora supo culminar. Según las consideraciones críticas de Biruté Ciplijauskaitė recogidas por Lanz, se diría que “incluso el virtuosismo está condicionado por el cambio general en la situación nacional y universal. El hombre del siglo XVII no se siente seguro, se ve presa de una angustia creciente, y anhela fijar por lo menos el mundo que crea”²¹⁶. Se nos aclara así el núcleo de problematización carneriano debatido hasta aquí: la “conciencia del vacío” y la “estética de la negatividad”. Carnero posiblemente intente, al igual que su maestro Góngora, mantenerse ficticia y temporalmente a salvo en ese mundo creado, aunque éste sea inanimado y caduco. La

²¹⁵ *Ibid.*, p. 284.

²¹⁶ Biruté Ciplijauskaitė (ed.), “Novísimos, postnovísimos, clásicos: La poesía de los ochenta en España”, Madrid, Orígenes, 1991, pp. 12-13.

estrategia barroca del discurso poético se perfila con nitidez, y con ella, no cabe duda, se iluminan no pocas encrucijadas de nuestro camino.

VI.3.2.2. “LA ARQUITECTURA POÉTICA”²¹⁷

Nunca poeta alguno ha sido más arquitecto. Nadie ha levantado con más implacable voluntad un edificio de palabras²¹⁸.

La definición que Jorge Guillén hizo de Góngora (quien se centra en la mimesis de lo natural, imitador de la Naturaleza) es retomada por Lanz para caracterizar acertadamente el proceso de la creación/recreación de mundos edificados con palabras que algunos poetas de los setenta llevaron a término.

Se trata de una idea que empieza a aparecer en la obra de Carnero a partir de *El sueño de Escipión* y se mantiene en el uso de símbolos y elementos arquitectónicos a lo largo de toda su obra publicada hasta la fecha.

VI.3.2.3. ATENCIÓN AL DETALLE. MINIATURISMO.

La analogía de un discurso sostenido como construcción o arquitectura poética, se manifiesta en la obra de Carnero en su voluntad por el detalle. El poeta, como sabemos, tiende a esculpir y a decorar con paciencia, a modo de artesano, todos los espacios. Quién sabe si esta manera de proceder es, como anotábamos más arriba, para huir del vacío, para tejer una realidad encubierta por la miniatura y el ornamento o para distraerse de la verdadera obsesión que le castiga: la realidad del mundo. Una manera de proceder ésta muy del gusto barroco, en la que hasta el mínimo detalle aparece realzado,

²¹⁷ Denominación de Juan José Lanz utilizada en su artículo “Rechazo del realismo y del surrealismo: por una concepción barroca y simbolista de la poesía de Guillermo Carnero”, en *La llama en el laberinto*, *op.cit.*, p. 114.

²¹⁸ Juan José Lanz, *La llama en el laberinto*, *op.cit.*, p. 114.

trabajado y decorado; una forma de trabajar el verso, como nos apunta Lanz, que también llevan a cabo los simbolistas franceses²¹⁹.

Ejemplos claros del miniaturismo y detallismo los encontramos, como decíamos, en construcciones arquitectónicas (fachadas de catedrales, iglesias, monasterios), descripciones de obras de arte (cuadros, tapices, esculturas), objetos decorativos o descripciones naturales (jardines, fuentes). Reproducimos aquí, a modo de ejemplo, un fragmento suficientemente revelador de “Primer día de verano en Wragby Hall”:

*Un tímido vaho de sol, a través de los blancos visillos
ojeteados en verde, remedando
alguna cacería o Arcadia, entretejida
de pájaros y frutos, despierta en los tapices
y en las puertas forradas de terciopelo un vago
hormiguelo de sueños, un clarear de soles
entre el helado viento de los pinos nevados,
una alucinación de iluminado polvo
que los oboes pintados en los vasos de porcelana, simétricos
en las cuatro esquinas oscuras, resonando
cuando los pies oprimen el león o el cubo de las ruedas
de la diosa, difunden en el espacio umbrío
de las campanas ondulantes sobre los tallos del agua.
Por las volutas esgrafiadas en amarillo y blanco sobre la
pared malva
se entrelaza un presentimiento de zarcillos y hojas,
un vaho de tierra caldeada bajo las gavillas de heno,
ondulando al compás de las suaves colinas, con un ritmo
de lejanas abejas²²⁰.*

Se trata de una obsesión miniaturista cuya propensión al relieve de lo mínimo no deja de relacionarse estrechamente con la conciencia misma del *horror vacui* carneriano. El desasosiego ante el vacío, ante el peso de la ominosidad metafísica, hace

²¹⁹ *Ibid.*, p. 100.

²²⁰ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 120.

que como réplica se tienda a la enfatización estética del detalle. La mirada, entonces, lejos de centrarse se descentra en múltiples focos de visión, y lo que en un primer momento podía preverse como una voz unívoca del objeto contemplado se desborda en una resuelta polifonía objetual.

VI.3.2.4. VENECIA COMO MARCO SIMBÓLICO

Los autores novísimos, lanzados a la búsqueda de nuevas mitologías, encuentran ese peso memorial en el prestigio cultural de viejas ciudades repletas de historia, enriquecidas “con la preciosa herencia de monumentos arquitectónicos, pinacotecas y museos del mundo grecorromano y renacentista, entre otros. Estos poetas han quedado deslumbrados por el brillo de ilustres ciudades convertidas en paraísos del arte”²²¹.

De esta manera, no resulta extraño que ciudades como Venecia —convertida en un reductor emblema culturalista por arte de la crítica— aparezcan en las páginas de nuestros poetas o novelistas (Eduardo Mendoza), y que Guillermo Carnero, a su vez, se deleite en descripciones sobre la misma. Descripciones en las que el detallismo también hace su aparición.

Pero empecemos por lo primero. La crítica ha coincidido a la hora de señalar que fue Pere Gimferrer con su “Oda a Venecia ente el mar de los teatros”, de *Arde el mar*, quien difundió ese gusto por la ciudad italiana, aunque ya había innumerables precedentes²²² que procedían del tópico simbolista de la *ciudad muerta* y del decadentismo finisecular decimonónico.

Al venecianismo en la poesía novísima dedica un artículo archicitado Beniamino Vignola, “La manía de Venecia y las letras españolas (diez años de novísimos)”, en el

²²¹ Juan Cano Ballesta, *op. cit.*, p. 157.

²²² Hay que entender la impronta veneciana en la poesía novísima como la asimilación de una imagen estilizada estéticamente, esto es: resemantizada por la literatura y el cine. En el caso de Gimferrer este aspecto es obsesivo, hasta desembocar en un libro como *La muerte en Beverly Hills*, pletórico de guiños al lector sobre el cine negro americano (*vid.* Joaquín Marco, *Poesía española. Siglo XX*, Barcelona, Edhasa, 1986, p. 153; y Jordi Gracia, “Introducción” a Pere Gimferrer, *Arde el mar, op.cit.*, 1994, pp. 9-90).

que se hace eco del peso de la antigua república italiana en las letras de todos los tiempos:

Fue sin duda la “Oda a Venecia ante el mar de los teatros” (*Arde el mar*, 1966) de Pere Gimferrer la que prestó impulso inicial y puso de moda toda una tradición de poesía “venecianista”. (...) Thomas Mann, junto a otros muchos, es el incitador de ese deslumbramiento y fervor estético por la singular y decadente ciudad del Adriático. (...)

La magia de esta Venecia añorada consiste en su capacidad de desencadenar fantasías e imaginaciones sublimes: arcángeles, sauces, cisnes o corceles. Los últimos versos de esta composición se han convertido para la posteridad casi en un programa y una estética de cierta temática del poema novísimo:

*Es doloroso y dulce haber dejado atrás la Venecia en que todos
para nuestro castigo fuimos adolescentes
y perseguimos hoy por las salas vacías
en ronda de jinetes que disuelve un espejo
negando, con su doble, la realidad de este poema*²²³.

Sin ir más lejos, Antonio Colinas en *Sepulcro en Tarquinia* (1975), con el pretexto de un encuentro con Ezra Pound, trata en su obra el tema veneciano y recrea una atmósfera melancólica entre callejuelas, *palazzi*, iglesias y música; M. Ricardo Barnatán, también hace lo propio, y Pablo García Baena cuenta con su poema “Venecia” en *Antes que el tiempo acabe* (1987), mientras a Juan Luis Panero le sirve Venecia para retratar una ausencia interior, el vacío o la angustia en “Un viejo en Venecia”. Carnero, como ya ha quedado dicho, acude también al tema veneciano en su poema “Muerte en Venecia” de *Dibujo de la muerte*, en el que retomando el título de la novela de Thomas Mann, mezcla elementos de ésta con otros de *Tristán*. El poema es anterior a la película de Visconti (1971) y combina decadentismo, muerte y belleza. Un poema en el que las palabras emblemáticas de José Olivio Jiménez, “estética del lujo y de la muerte”, referidas a parte de la obra carneriana, se convierten en reflejo fidelísimo en los versos de esta composición:

²²³ Beniamino Vignola, *op.cit.*, pp. 38-41.

*(...) la ola
ya está muy lejos, Venecia, tu muerte,
Detlev Spinell, has sentido el largo
sonido anticipado, ve, tu muerte,
rescata la belleza de su inútil
adolescencia.*

*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 ligero 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
casi podría decirte cómo he recorrido
los dedos y la palma de mi mano,
cómo he visto despacio el opaco vacío de mis ojos
al mirar y tocar y correr y seguir cada tarde hacia la laguna
la góndola ligeramente velada por la niebla,
un puñado de fresas, a lo lejos,
allá atrás, en la playa, podría buscar ahora
las largas transparencias sobre el pálido fondo del abismo
pero no
rozar la mano ligeramente sobre las aguas
para tocar con los dedos la punta de otros dedos, no,
allá a lo lejos es la muerte acaso,
tan sólo es un racimo de fresas salvajes, casi puedo
decirte cómo iba buscando el rostro de las cosas desde el
brocal de los pozos,
quiero descender blandamente hacia la más alta noche,*

*ahora llevo mi muerte por la sangre vuela una golondrina,
quiero llevar mi muerte hacia la noche,
a la orilla del mar, hasta la orilla
de la noche (...) ²²⁴.*

La larga cita es lo suficientemente explícita. Venecia se convierte en el espectro último de un mundo ya caduco, en el último bastión del sueño romántico. En ella laten el mundo que se fue y ese otro mundo que se resiste a abandonar al primero en nombre del aura estética y cultural.

A pesar de la importancia de la ciudad que lleva a un sector de la crítica a denominar a los novísimos como “venecianos” y a su afición estética por Venecia como “venecianismo” —término, recordémoslo, impulsado por Marcos Ricardo Barnatán—, son otras muchas las ciudades míticas que aparecen en los textos de nuestros poetas; y no sólo ciudades, sino ciertos períodos históricos (el Renacimiento o el Siglo de las Luces, por ejemplo), que se convierten en símbolos de exquisitez y en fieles imágenes del arte. Es el caso de Bérgamo, por poner un ejemplo de espacios urbanitas. Antonio Colinas teje alrededor de esta ciudad un aura decadente, cuya filiación romántico-simbolista y modernista en la figuralidad del discurso está fuera de toda duda:

*Bérgamo crece en yedras, crece en ruinas,
la están ahogando bosques de castaños,
faroles amarillos y cerezos,
cisne: bulbo de nieve y lluvia y música,
con la cabeza rota sobre el mármol,
su cuello es una flor mórbida, exótica,
cisne mío, mi juventud dichosa
expirando a los pies de Donizetti ²²⁵.*

El detallismo, fruto de un ensimismamiento manierista, deviene pura norma: el arte se canta como refugio ideal y paraíso remoto donde encontrar la belleza,

²²⁴ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, op.cit., pp. 114-115.

²²⁵ Vid. Juan Cano Ballesta, op.cit., p. 163.

convirtiéndose en un modo de vida que permite huir de la vulgar existencia. La obra artística acaba argumentando una gran metáfora especular del mundo. Antonio Colinas (“Simonetta Vespucci” en *Sepulcro en Tarquinia*, o bien “Homenaje a Tiziano” en *Astrolabio*, por citar dos muestras significativas) y el propio Carnero cuentan con composiciones que responden a estas características. “Watteau en Nogent-sur-Marne” de *Dibujo de la muerte*, por ejemplo, se centra en una pintura de Watteau, en la que se da vida a una de esas típicas escenas de gracias y arlequines en torno al tema de las cuatro estaciones, mientras otro poema, “Capricho en Aranjuez”, incluido también en *Dibujo de la muerte*, impone el esteticismo sobre la propia existencia.

Venecia, insistimos, es uno de los *topoi* emblemáticos de la estética novísima, pero no el único ni el más relevante, como ha querido simplificarse en no pocas ocasiones. La ciudad italiana se convierte, eso sí, en un espacio cultural cerrado susceptible de representar la complejidad del mundo (aludiremos más adelante al tópico del *hortus conclusus* y comprobaremos su relación con la ciudad). Venecia aparece así como un reducto autosuficiente que encierra la dualidad “belleza/descomposición”, tan identificable con el presente de nuestros autores; como ocurriera en muchas de las creaciones plásticas del Barroco (Valdés Leal, por ejemplo), o en otras del fin de siglo (el mito de la “musa del arroyo” tan caro a los modernistas), los nuevos autores se sienten atraídos por la descomposición de los esplendores venecianos. Como la poesía, la urbe veneciana viene a representar metafóricamente el simulacro ideal de la belleza. Bajo ella late, sin embargo, el dibujo mismo de la muerte.

Cabe añadir que en sintonía con el *topos* de la ciudad aparece el de las ruinas, que según Hegel no son sino la fisonomía del pasado; éstas recogen la idea de degradación y en ellas se inspiraron artistas de épocas distintas, desde Vitalis a Rioja, desde Castiglione a Piranesi, desde Rodrigo Caro a Winckelmann, desde Leopardi a Ricardo Molina. El *topos* cobra plenitud en el primer Humanismo italiano, que asume como canon estético el de la Antigüedad grecolatina. En la tradición española está presente desde el siglo XVII, y muy especialmente como iconografía simbólica representativa en el Romanticismo. La relectura del espíritu romántico llevaría a Cernuda, por ejemplo, a la escritura de poemas como “Las ruinas” o “Desolación de la

quimera”, entre otros. Desde el espíritu del sesenta y ocho se vuelve a recuperar el motivo con la idea de plenitud del pasado y, al mismo tiempo, con la consideración pesimista sobre la existencia humana. Ángel Prieto de Paula así nos lo pone de manifiesto: “Por lo demás, el tema de las ruinas supone una solución al conflicto Arte contra Natura, de un lado, y Forma contra Materia, de otro. Las construcciones esplendorosas acabarán siendo, con el tiempo, *materia natural* de donde, al principio del proceso, había surgido la *forma artística*”. Se cumple así, en este vaivén de la materia a la forma y de la forma a la materia, la turbación de la circularidad: “trasunto de una justicia cósmica que devuelve todo a su madre nutricia, y que advierte contra la vanidad mundana tanto como exalta la belleza efímera”²²⁶.

VI.3.2.5. FICCION IRÓNICA

Ya se ha apuntado que la ironía²²⁷ es otro de los recursos elusivos con los que cuenta el poeta para acercarse a la realidad; el propio Carnero ha matizado en alguna ocasión su posición en este sentido. Una parte de la poesía de los años setenta es amiga de este método de “falsificación” frente a la autenticidad “realista” que habían defendido para el poema los poetas sociales.

La utilización de la ironía es marca distintiva de la poesía de Guillermo Carnero y, como afirma Bousoño, de forma muy señalada la hallamos en *Dibujo de la muerte*:

En *Dibujo de la muerte* percibimos también otra nota que se relaciona, paradójicamente, con su visión trágica: el humor. Cuando nos sabemos en un mundo alucinado (adjetivo o concepto que Carnero usa varias veces) y trágico a causa de su carácter engañoso y falsificador, nada más fácil que empezar a verlo como grotesco o esperpéntico. Tal es lo que el poema “El movimiento continuo” manifiesta²²⁸.

²²⁶ Ángel L. Prieto de Paula, *Musa del 68*, *op.cit.*, pp. 293-294.

²²⁷ Vid. Pere Ballart, *Eironeia, La figuración irónica en el discurso literario moderno: una aproximación retórica*, Barcelona, Sirmio, 1994.

²²⁸ Carlos Bousoño (ed.), *Ensayo de una teoría de la visión*, *op.cit.*, p. 49.

La “falsificación” por medio de la ironía toma cuerpo, sobre todo, en el uso de la “ficción autobiográfica” en la recreación de un *alter ego*, o en algunos usos del “culturalismo”. La figuración irónica, entonces, la encontraremos integrada ya en su concepción poética y filtrada como componente teórico en los versos del poeta (formando parte del carácter general del discurso) y, al mismo tiempo vertida, sin abandonar el componente teórico que mencionábamos, en las anécdotas concretas de algunas composiciones propensas a ironizaciones de tópicos tradicionales (la divinidad de la Dama, por ejemplo); o guiños malévolos en los que se habla, por citar un ejemplo, del “vicio inglés”. De más está decir que el componente lúdico e irónico vendrá dado (pese a su efimeridad) en los apuntes *camp* de algunos versos primerizos²²⁹.

Al igual que la ironía, y con una finalidad u otra, la parodia, la sátira o el sarcasmo hallan su lugar en las páginas de la obra del poeta. En los versos de “Cenicienta” de *El sueño de Escipión*, a título de ejemplo, se lleva a cabo una sátira sobre la *femme fatale* en la que frente a la Dama idealizada de la poesía renacentista o romántica, el autor ofrece la imagen de una dama-fiera que aniquila al hombre, y cuyo pie se ha convertido en zarpa para la que no parece posible encontrar un escaquin que la transforme en ser ideal²³⁰. A su vez, en la “Oda a Algernon Charles Swinburne” se alude, como decíamos más arriba, al “vicio inglés” o flagelantismo (azotar las nalgas para facilitar la erección y propiciar el orgasmo) con la finalidad de evidenciar el decadentismo de fin de siglo: “*Ocupa este poeta tan lúcido y francés / un lugar relevante / en el flagelantismo victoriano. / Se cita a sus expensas una conspiración / de profesores y eclesiásticos, / consecución de una gimnasta / preciada por lo terco de su músculo / y la erotología de sus usos verbales*” (“Oda a Algernon Charles Swinburne”, vv. 1-8).

El abanico irónico carneriano es tan amplio y diverso que sería prolija su casuística. En poemas como “Museo de historia natural” (*El azar objetivo*), pongamos por caso, la flexión irónica se decanta hacia una burla del conocimiento y de la dialéctica como producto cultural. La cuerda del arco se tensa en “La busca de la certeza”, poema que esconde también una sátira de humor negro y donde, tomando la

²²⁹ Vid. apartado VII. 4. “El fenómeno *camp*”.

²³⁰ Ignacio Javier López (ed.), *op.cit.*, p. 207.

geometría y la razón en broma como precisa Ignacio Javier López²³¹, se descubre que el hombre, en curso de una dieciochesca “felicidad”, tiene de un modo swiftiano que tragar sus heces.

Aunque la ficción irónica decrezca en el último tramo de la obra poética carneriana, no por ello desaparece el componente lúdico como estrategia de distensión del discurso, caso que poemarios como *Verano inglés* ponen de manifiesto con creces.

VI.3.3. LA IMPORTANCIA DE LA “MEMORIA CULTURAL” (CULTURALISMO) Y DE LA FICCIONALIDAD COMO EVASIÓN DE LA REALIDAD

Como sabemos, el “culturalismo” es un factor relevante dentro del primer momento de formación de la generación del 68; tanto es así que Pere Gimferrer llega a afirmar que escribe poesía por mimetismo, pero mimesis no de la realidad sino de la cultura. Pero ¿cómo justifica su uso Carnero? ¿Por qué se recurre a él? ¿Qué males le achacan sus detractores? Sigamos al propio autor:

Mi solución primordial ante la superación del intimismo del cincuenta fue, y en parte sigue siendo, lo que se ha llamado “culturalismo”; para muchos ha sido un escollo insalvable y un ingrediente antipoético, que se ha querido degradar atribuyéndolo al propósito de negar la inmediatez y la espontaneidad de la experiencia, o al de enmascarar la ausencia de verdad emocional.

Los conceptos de “inmediatez”, “espontaneidad” y “experiencia” han sido así víctimas de un secuestro reductor de su significado. Es inadmisibles sostener que la cultura pueda estar en oposición a la autenticidad de la poesía por ella presidida²³².

Con el fundamento de estas palabras del poeta, nos formulamos una nueva pregunta: ¿qué finalidad hallan en el uso del culturalismo nuestro poeta y sus coetáneos? El papel de la “memoria” en la escritura poética ofrecía a nuestros autores la posibilidad, por un lado, de huir de la realidad circundante, de la expresión de la

²³¹ *Ibid.*, p. 262.

²³² Guillermo Carnero, Poética, en *Antología consultada de la poesía española, op.cit.*, p. 312.

realidad en el poema; por otro, y estrechamente unido con lo dicho anteriormente, la superación del intimismo de la poesía del medio siglo. Dicho uso entroncaba igualmente no con un desprecio de la vida sino, como ocurría en los estetas del siglo XIX, con una “inspiración” “explícita” y “connotativa” en el arte. Este supuesto consideraba que la realidad era “incognoscible” e inapresable en su experiencia por el sujeto dentro de unos esquemas sociales de carácter represivo” cuya función primera, en rigor, era “controlar y ocultar la realidad (la realidad exterior, mundo y naturaleza, y la realidad interior, pensamientos e instintos)”²³³. Con recursos como la creación de un *alter ego*, o si se quiere el “artificio” de un personaje que vive una “ficción autobiográfica” en sus composiciones poéticas (ficción de ficción), además de la utilización del *collage*²³⁴, la intertextualidad e, incluso, algunos usos intratextuales, los poemas llegaron a convertirse en productos de un desbordante esteticismo.

Ahora bien, incidimos una vez más en que el esteticismo o neoesteticismo de que hablamos no constituye ningún hecho innovador ni exclusivo novísimo. Octavio Paz —como nos apuntan Bousoño o Clara Arranz—, así como una amplia zona de la poesía americana de la que fuera Paz portavoz, han hecho uso de él. De igual forma, románticos, parnasianos y modernistas recurrieron a éste, aunque sus actitudes poco o nada tienen en común con el esteticismo de corte novísimo²³⁵.

Precisado lo anterior diremos que en síntesis las formulaciones teóricas a las que responde el uso del “culturalismo” en la estética novísima, y más concretamente en Guillermo Carnero, serían las siguientes:

- a) La noción de culturalismo como deserción y crítica del “realismo” que identifica objeto poético y realidad.

²³³ Carlos Bousoño (ed.), *op.cit.*, p. 35.

²³⁴ Según el prólogo castelletiano la técnica del *collage* tiene distinta significación, según los autores. En Gimferrer —dice— “la incorporación anónima de versos de otros poetas, representará, seguramente, una forma de nostálgico entronque con la propia experiencia cultural. En José María Álvarez, (...) operan a la vez como voluntad de inserción de su poesía en un contexto histórico, (...). Vázquez Montalbán es el que hace una utilización menos histórico-literaria y más *pop* de sus *collages*: letras de canción, frases publicitarias, fragmentos de discursos. (...) En Panero, los *collages* proceden, principalmente, de recortes de periódicos o revistas y tienden más a la consecución de efectos sincrónicos que en sus compañeros” (*vid.* José María Castellet, *Nueve novísimos*, *op.cit.*, p. 42). Citamos por la 2ª edición, Península, 2001.

²³⁵ *Vid.* Carlos Bousoño (ed.), *op.cit.*, pp. 30-33.

- b) El culturalismo como proclamación de la autonomía de la creación artística y del poema como tal. Esta lectura, en su radicalización, conducirá a la metapoesía, esto es: el lenguaje y la poesía misma como objeto de contemplación poético.
- c) El culturalismo como máscara. Un aserto en el que se impone la voluntad por poblar la existencia, la fugacidad del tiempo, el vacío. Para ello se hace uso de la redundancia, de la *amplificatio* con la finalidad de conseguir una apariencia de realidad, “representación” o “teatralidad”.
- d) El culturalismo como diálogo con la tradición. En consecuencia no se puede crear *ex nihilo*, pues todo se levanta sobre cimientos²³⁶. El culturalismo novísimo propiciaba y facilitaba ese ansiado “diálogo con la tradición”. Un diálogo, por otro lado, que como ha descrito Matei Calinescu en *Five faces of Modernity* toma la forma de “alusiones y comentarios alusivos, citas, referencias inventadas o lúdicamente distorsionadas, recolecciones, trasposiciones, anacronismos deliberados, mezcla de dos o más modos históricos (...)”²³⁷.

En torno a dicho diálogo nos viene a la mente y de forma anecdótica la actitud que adopta Vázquez Montalbán de conversación lúdica con la tradición. Los títulos de sus libros remedan a menudo, a través del pastiche o la parodia, otros títulos ajenos: Marcel Proust en *A la sombra de las muchachas sin flor*; Gustave Flaubert en *Una educación sentimental*; o Jorge Manrique en *Coplas a la muerte de mi tía Daniela*. En la misma línea se inscriben los poemas carnerianos que gustan del diálogo con la referencialidad literaria o, dicho de otro modo, de la “intertextualidad” paródica: “Fantasía de un amanecer de invierno”, recreación de la obra de Shakespeare, o “Histeria de los estereodoxos españoles”, distorsión paródica de la *Historia de los*

²³⁶ Hacemos uso del lema de Pound: “no podemos crear *ex nihilo*, todo se levanta sobre cimientos”. Clara Arranz afirma que la poesía culturalista de Carnero parece responder al citado lema (*op.cit.*, p. 60).

²³⁷ Hemos espaciado los puntos en favor de una mayor claridad visual y así facilitar su lectura. *Vid. Matei Calinescu*, en Ignacio Javier López (ed.), *op. cit.*, pp. 13-70.

heterodoxos españoles de Menéndez y Pelayo, serían algunas muestras ejemplares de ello.

La afección culturalista se halla pues en toda la poesía de nuestro autor. Y su explosión primera, que calificaríamos de “explosión externa”, la encontramos en *Dibujo de la muerte*, mientras en la etapa metapoética diríamos que se produce a su vez una segunda explosión o “explosión interna” de ese “culturalismo”. El verso, que se juzga a sí mismo y en sí mismo, se afirma en la intertextualidad y la intratextualidad.

Las reflexiones de Antonio Gracia en “Guillermo Carnero: para llegar a Ostende” arrojan no poca luz en este sentido, al poner de manifiesto que la focalización culturalista obedece en nuestro autor a relaciones complejas, arracimadas, que mezclan muchas veces, sin solución de continuidad, motivos autorreferenciales y libresco:

El atractivo del culturalismo radica en que conjuga la experiencia del autor con la del lector mediante el guiño de lo que para ambos significa la plenitud del existir, emoción que surge de esa complicidad en la que el nostálgico paraíso perdido parece recuperarse en el de la cultura, que no es sino una depuración o superación de la cotidianidad inatractiva. Frente a otros culturalistas que exhibían como apoyaturas anoréxicas sus citas creyendo que las joyas no pueden afeár si no saben lucirse, Carnero las ingresa en su texto, las interioriza, se las apropia para su dicción. (...) Lejos de ser una ostentación de erudiciones, los datos sembrados en los versos o en los que el poema se sustenta alojan la mismidad, parecen proceder de la misma experiencia vital y no libresca del autor. La cultura actúa como si fuera la propia biografía del poeta. Cuantos elementos y personajes aparecen blandidos por la muerte dejan en el lector la imagen de que el autor es un muriente cuyo pudor le impide lamentarse. Que su túmulo esté hecho con pedrería y el sarcófago recamado de oros y diamantes no le quita dolor a su tragedia, como la fastuosidad de Tutankamon no impide ver la liturgia elegíaca del *Libro de los muertos*. Vida y muerte, la una buscando salvarse en la otra, son los temas del libro, que representa la simbiosis del esplendor y el luto en los “cadáveres y rosas” (“Bacanales en Rímini...”)²³⁸.

²³⁸ Vid. Antonio Gracia, *op.cit.*, pp. 10 y 31.

Todo ello está ligado a otro de los tópicos reflejados con enjundia en la poesía de nuestro autor: el *hortus conclusus*²³⁹. Entre los poetas del sesenta y ocho es éste un lugar común; la utilización de espacios culturales cerrados que ya fueron del gusto barroco y modernista aparece en los versos de los autores novísimos con asiduidad. El *hortus conclusus* se formula, pues, como concepción geométrica frente a la selva o la amplitud y grandiosidad de la naturaleza. En “Jardín inglés” (*El sueño de Escipión*), en “Los motivos del jardín” (*Divisibilidad indefinida*) o en “Noche del tacto” (*Verano inglés*) hallamos ejemplos de ello. Carnero entiende la imagen del jardín como elemento, evolución y singularidad de las culturas; el jardín como imagen abreviada del mundo: en su diseño se halla implícito un concepto del mundo y de la situación del hombre en él. Una sociedad puede ser definida, en opinión de nuestro poeta, por sus jardines tanto como por su filosofía o su literatura. Así, los jardines de la segunda mitad del XVIII reflejan la superación del modo versallesco a favor del modelo inglés. El diseño de espacios literarios sobre modelos previos, consistente en la creación de entidades minúsculas y abarcables que representan esa otra realidad mucho más amplia, es un motivo ya usado (como ya se ha apuntado, por barrocos y modernistas) y de lógica utilización en momentos en que el mundo se torna más ininteligible y, en consecuencia, parece necesario usar emblemas que contengan reductivamente su complejidad. Según esta forma sinóptica los motivos utilizados vienen a ser “una especie de reproducción miniada” y su “esencia está impresa en cada una de las filigranas cuya multiplicación termina configurando el mundo”. De esta forma el *hortus conclusus*, o “jardín cerrado”, así como determinada época o ciudad ancladas en su caracterización tópica, el universo literario de un autor, o el icónico de una estrella de cine, se convierten en *loci* interiorizados (en los poetas no mediocres) y se erigen en símbolos del mundo.

La huella de ese jardín cerrado llega hasta el ultimísimo *Cuatro noches romanas*, donde Guillermo Carnero recurre, por enésima vez, al tópico del *hortus conclusus*: “—
*Pero si amor nos lleva a la mejor aurora, / ¿por qué a jardín y no a naturaleza? / —
Porque naturaleza sólo consigue serlo / si se la salva de sí misma en arte, / entre los
muros de un jardín concluso / donde pueda medrar toda belleza*” (“Jardín de villa

²³⁹ Reproducimos las palabras de Ignacio Javier López en Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, y las de Ángel L. Prieto de Paula, quien, además, dedica todo un apartado al uso de los *topoi* en la generación novísima: “Tópicos y universales imaginativos”, capítulo XI de *Musa del 68* (Ángel L. Prieto de Paula, *op.cit.*, pp. 267-304).

Aldobrandini”, vv. 38-43). Como vemos, el poeta retoma con inigual claridad en estos últimos versos su concepción del poema y del mundo.

La incorporación de versos no propios, el divertimento en el parafraseo, las citas, la plasmación de momentos estéticos precedentes van configurando ese acervo cultural deslumbrante en la obra carneriana. En apartados anteriores se ha hablado de ello, y en los que siguen, como en aquellos que se abordan el uso de “La máscara como modo de decir” o el uso del *collage*, etc., ampliaremos las nociones críticas relativas al gusto por el devaneo cultural.

A modo de *excursus* añadiremos que este “devaneo cultural” tiene sus fundamentos en el alegorismo medieval. Si nos adentramos en el universo gongorino y en su defensa de la oscuridad como factor estético, nos damos cuenta que la intelectualidad como fuente de disfrute intelectual y estético hunde sus raíces en San Agustín, convirtiéndose en uso común de la patrística cristiana. San Agustín supo darle una nueva dimensión estética en su tratado *De doctrina Christiana*. Como ha señalado certeramente Edgar de Bruyne y recoge Antonio Vilanova:

La redacción alegórica excita no obstante la atención, porque se presiente que bajo la imagen se oculta otra cosa distinta. Incita a la inteligencia a buscar el sentido y la llena de placer una vez que lo ha encontrado. Por su oscuridad predispone al espíritu para la humildad, ya que no se alcanza inmediatamente a penetrar el sentido exacto: pero por la similitud utilizada provoca un goce de belleza que aleja el aburrimiento por su incitación. Cuanto más espesos son los velos que envuelven un misterio, tanto mayor respeto despertará. Cuanto más bello y prolijamente esté ocultado, tanto más intensamente se ansiará comprenderlo. Porque lo que se descifra con esfuerzo produce al hallarlo tanto mayor placer²⁴⁰.

Estas ideas agustinianas son transferidas por vez primera al campo de la literatura profana por el naciente humanismo de Petrarca. Pero será en el Barroco cuando

²⁴⁰ Antonio Vilanova, “Góngora y su defensa de la oscuridad como factor estético”, en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, p. 668.

adquirirá categoría de sistema y, desde él, ofrecerá su legado (de Mallarmé a Cummings, de W. Stevens a Lezama Lima) a la poesía de la modernidad.

VI.3.4. LA MÁSCARA COMO MODO DE DECIR

En su estudio sobre la poesía “novísima” de Guillermo Carnero y Pere Gimferrer, Marta Beatriz Ferrari²⁴¹ defiende el uso de referencias culturales como máscara en los poetas novísimos. José Piera precisa, sin embargo, que no en todos los momentos de la producción carneriana es así, puesto que el poema se convierte a partir de *El sueño de Escipión* en “ciudad sin eco”, no ya ocultación sino comunicación de lo oculto. Posteriormente la máscara irá desapareciendo, y en *Verano inglés*, *Espejo de gran niebla* y *Fuente de Médicis* el “yo” lírico se despojará de sus velos, aunque el juego del doble, sin ir más lejos en *Espejo de gran niebla*, seguirá estando presente.

El análisis de Marta Beatriz Ferrari profundiza en los complejos procedimientos de ocultación de la voz enunciante, del “yo” poético. Se trata, como es sabido, de un gusto por la dificultad en nada ajeno a nuestra tradición —especialmente la de los siglos de Oro²⁴²—; dificultad, en definitiva, conseguida con la inclusión de otras voces en el poema, con la disolución del sujeto como entidad unificada y con diversos enmascaramientos del “yo”. El poeta incorpora, pues, personajes, situaciones o intertextos tomados de la serie cultural y los hace portavoces de sus propias intenciones.

Desde tales supuestos, en Carnero son susceptibles de distinguirse con claridad —seguimos a Ferrari— dos procedimientos para constituir el sujeto: a) la ausencia del “yo” textual; b) la enunciación de un sujeto explícito, desdoblado en b.1.) el “yo”

²⁴¹ Marta Beatriz Ferrari, “El sujeto y sus máscaras: la mediación culturalista en dos poetas del 70: Pedro Gimferrer y Guillermo Carnero”, en Laura Scarano, Marcela Romano, Marta Beatriz Ferrari, *La voz diseminada hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Mar de Plata, Biblos, Universidad de Mar de Plata, 1994, pp. 149-171.

²⁴² Vid. Rosa Navarro: “El placer de la dificultad. (En torno a la creación de la lengua poética en la Edad de Oro)”, *Abeh*, 1 (1991), pp. 63-76; “La identificació del jo poètic amb el mite”, en el curso *Construint identitats: mites i símbols*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1998, pp. 18-36; “La muerte: verticalidad segada (notas a un tópico)”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, *op.cit.*, pp. 461-468; “Geografía poética”, *Paradiso*, 2, revista de literatura (septiembre-octubre de 1993), Santa Cruz de Tenerife, p. 2. Este apartado ha sido incluido aquí por cuestiones pragmáticas, pero indudablemente el uso de la máscara es otro de los recursos novísimos en los que se halla presente la huella barroca.

encarnado en la figura de poeta; y en b.2.) otras modulaciones. Cuando el sujeto aparece adquiriendo esas otras modulaciones podemos encontrar en los versos carnerianos las siguientes formas de “construcción”: la voz dispersa en otras voces; el enmascaramiento detrás de diferentes identidades y la apelación a la figuración de la muerte del “yo”.

Son innumerables los ejemplos en los que se factualizan poéticamente ambos procedimientos (nos centraremos en el punto 2.2.). La voz dispersa en otras voces la hallamos en contadas ocasiones y en alguna de ellas señalizada tipográficamente en bastardilla (“Oda a Algernon Charles Swinburne” o “Décimo Magno Ausonio, poeta de la decadencia latina”); el poeta se constituye en estos casos en una especie de “cronista” o “narrador”. En cuanto a la figuración de la muerte del “yo” encontramos ejemplos en los que el sujeto asume su carácter ficcional (“Watteau en Nogent-sur-Marne”). Pero tal vez sea la técnica del enmascaramiento el proceso más utilizado por Carnero: el sujeto textual se enmascara en personajes históricos, personajes que además de reforzar el “culturalismo” actúan como máscaras detrás de las cuales se oculta dicho sujeto. Se trata pues, y según la denominación de T. S. Eliot, de “correlatos objetivos”, auténticas figuras de intermediación mediante las cuales los sentimientos no salen a la luz directamente y, en todo caso, quedan potenciados de forma indirecta u oblicua. Dicho enmascaramiento puede llevarse a cabo, al mismo tiempo, a través de personajes ficticios/personajes de “fábula”: “Se borran así las fronteras entre arte y vida, entre realidad y ficción. En este intento por *afantasm* al sujeto humano a través de la ficción artística adquiere fundamental relevancia la conformación del sujeto elegíaco, (...) personajes de fábula, meros simulacros del mundo ficticio del arte”²⁴³.

Cabe puntualizar, con todo, que la ficción autobiográfica era ya característica de la generación poética del medio siglo, pero las diferencias entre su uso y el de los poetas de los años setenta es considerable:

La ficción autobiográfica resultará característica de una buena parte de la escritura poética de la generación del medio siglo y conllevará, en su concepción de “artificio”, una visión irónica, una mirada externa (...). Sin embargo, la mirada del

²⁴³ Marta Beatriz Ferrari, “La coartada metapoética. José Hierro. Ángel González. Guillermo Carnero”, Buenos Aires, Martín, 2001, p. 165.

personaje poético, en su identificación con un personaje histórico o cultural, en los poetas de la generación del 68 se da desde el interior de la anécdota poética, el personaje poético está inmerso en el poema, en el eje de rotación de la realidad que el propio poema crea. El personaje poético se identifica con un “yo”, que no es ya una ficción autobiográfica, sino un personaje histórico o cultural. Así, la ficción autobiográfica se convierte en los poetas de la generación del 68 en una ficción doble, en “ficción de ficción”, por la que el personaje poético se identifica con un personaje histórico-cultural que a su vez se identifica con un “yo” lírico. Es el caso de poemas como “El altísimo Juan Sforza compone unos loores a su dama mientras César Borgia marcha sobre Pésaro” de Carnero, de “Cascabeles” y de los poemas de *La muerte en Beverly Hills*, de Gimferrer²⁴⁴.

En este sentido, cabe añadir que la técnica de proyectar estados de ánimo personales en figuras históricas que protagonizan o narran el texto poético como un correlato objetivo del poeta es una técnica que retoman de Luis Cernuda, quien a su vez la toma de la poesía anglosajona; en tal paradigma referencial, un poema como “Luis de Baviera escucha Lohengrin”, perteneciente a *Desolación de la Quimera*, se convertirá en un emblema para los jóvenes poetas que buscaban un modo de superar el intimismo de sus obras mediante la objetivación de sus sentimientos en un personaje poético que, en su manifestación especular, tiene tendencia a mostrarse a través del monólogo dramático. De igual manera, la narración fragmentaria a través de un “yo” lírico que se proyecta en diversos personajes históricos —*Arde el mar* es un caso relevante— es tomada de los *Cantos* de Ezra Pound.

El despojo del “yo” lírico a favor de la pluralidad de hablantes o de la singularidad de la tercera persona es un recurso, como apunta Clara Arranz²⁴⁵, poundiano; un cuadro, un escenario histórico, un motivo cultural aparecen retomados desde una perspectiva donde el poeta se convierte, como apuntábamos, en simple narrador de una determinada “esfera objetiva, motivadora de un sentimiento, con lo que en el poema se marca preferentemente el distanciamiento entre el ‘yo’ que contempla y la realidad contemplada”. Wilde, Gainsborough, I. Duncan, R. Walpole, Laforgue, etc., aparecen en los textos carnerianos con toda libertad.

²⁴⁴ Juan José Lanz, *La llama en el laberinto*, op.cit., pp. 44-45.

²⁴⁵ Clara Arranz, op.cit., p. 60.

Para Arranz, otra huella de Pound se adivina en la revelación de la realidad, en la imagen primordial con que nos llega en Carnero la voz del mito. Dicho recurso nos resulta muy familiar en la tradición española y nos demuestra, una vez más, que los siglos de Oro españoles y Góngora en particular ocupan un espacio muy cercano a algunos de nuestros novísimos. El mito de Orfeo, por ejemplo, aparece en el poema “Ineptitud de Orfeo y alabanza de Alceste”, y a través de las contraposiciones de ambos mitos, el de Orfeo y el de Alceste, se evidencia la “realidad”, al identificar a la obediente mujer con la esencia de lo que debe ser un verdadero poema²⁴⁶. En otro poema, “Lección del agua” —donde el poeta recrea el mito de Narciso— el “yo” poético en primera persona, a modo de fosilización, se identifica con la vanidad y, en un discurso de claro arraigo metapoético, pone en evidencia el fraude de la vida y del lenguaje: “*pero la nada duplicó el reflejo / y el cristal añadió su veladura, / en doble fraude de la transparencia*” (“Lección del agua”, vv. 12-14). Sobre este particular se ha extendido Rosa Navarro Durán, quien refrenda la creación poética en los siglos XVI-XVII como un juego entre cultos, un desafío compartido basado en un alarde de conocimientos en el que la pretendida dificultad se consigue mediante el ornato de la elocución y con las alusiones a un acervo cultural (la imitación de los clásicos en primer término). Ni hay que decir que la mitología forma parte de ese conjunto de conocimientos compartidos a los que los poetas aludían a veces veladamente y otras de forma explícita. Las referencias a Orfeo, Faetón o Ícaro pasan a formar parte del lenguaje literario hasta convertirse en lugares comunes: “El ‘yo’ poético que no tiene perfil, es sólo sintiente, se identifica con una serie de personajes mitológicos que enriquecen la expresión del dolor o de la audacia amorosa y al mismo tiempo le permiten el juego culto”²⁴⁷.

La conversión del sujeto existencial en sujeto imaginario, ficticio, a la manera del Borges de “El arte es fingir”, es una tendencia que perdura a finales del XX. Los poetas de los ochenta en sus versos hacen constante uso de ella: indudablemente el poeta, como ya dijo Pessoa, *é um fingidor*.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 60.

²⁴⁷ Rosa Navarro Durán “Admirable salamandra”, *Anuari de Filologia*, vol. XIV, secció F, 2 (1991), p. 38.

Las veladuras de la voz en sujetos u objetos ficticios son constantes. Dentro de la tradición y en esa sustitución del arte por la vida, Carnero también hace uso del motivo de la *agalmatofilia* o amor con la estatua como sustituto simbólico del amor físico, humano. La estatua es entendida, como apunta Ignacio Javier López²⁴⁸, a la manera de emblema de lo bello frente a las miserias de la vida. Los precedentes de este motivo los hallamos en Grecia y Roma (v. gr. el mito de Pigmalión y Galatea, recreado hasta la saciedad) y por autores diversos: de Gonzalo de Berceo a Florian, de Merimée y Bécquer a las vanguardias o el cine de Buñuel, etc. El poema “Razón de amor (sepulcro en Lombardía)”, de Guillermo Carnero, se erigiría como ejemplo de lo dicho: “*Vuela por el silencio la ternura / el regazo del oro fatigado / que abriga un cuerpo en mármol desmayado, / (...) y mi mano se pierde en la tersura / del pecho agudo, craso y abombado; / deseo embellecido y abreviado / sin la presencia, mas con la figura (...)*” (vv. 1-8).

El uso de la máscara “barroca” variará lógicamente según de que libro se trate. En *El sueño de Escipión* y en *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, Carnero prefiere ahondar en la palabra, puesto que sólo le queda ya “la belleza del significante” —en ajustadas palabras de Piera²⁴⁹—; el poeta ya no se preocupa en ocultar con palabras estilizadas lo que no quiere decir, sino que opta por no decir más que lo que dicen las palabras: ya que todo está dicho. Al poeta tan sólo le queda “el enigma del significante”, el enigma de ese significante que es el que va a devolver el sentido auténtico y “primigenio” de las palabras. En ese “significante como significado” las imágenes, ya no reflejan vida, sino que “sólo muestran nada, un espejo vacío, un silencio de muerte”, “el lenguaje como único tema posible”. Ello nos conduce, en este período de su poesía, a la metaliteratura, o dicho en otras palabras: la segunda formulación teórica del “culturalismo” y, en su sentido último, la radicalización del mismo.

²⁴⁸ Ignacio Javier López (ed.), *op.cit.*, nota 470, pp. 314-315.

²⁴⁹ Vid. José Piera, “Los lúcidos fantasmas de Guillermo Carnero”, *op.cit.*, pp. 18-20.

VI.3.5. METAPOESÍA

Uno de los modos más característicos y definatorios de la producción carneriana —modo que abarca tres de sus libros y los poemas “Discurso de la servidumbre voluntaria”, “Le Grand Jeu” y “Ostende”²⁵⁰, y que constata el camino que inició Carnero frente a los demás integrantes de su generación— es el de la metapoesía, fenómeno definido a lo largo de nuestro estudio y del que tan sólo anotaremos aquí algunos factores puntuales pero de carácter axial: entre ellos, cómo entiende el autor el metapoema; cómo la metapoesía es sinónimo de crisis del lenguaje; cómo la metaliteratura puede entenderse a modo de orientación negadora dentro de la cultura contemporánea; o, en fin, cómo ésta puede alcanzar un sentido cosmovisionario. Se trata de aspectos de extenso recorrido en la recepción crítica de la obra de nuestro poeta, sobre todo en comentarios de Clara Arranz, Ignacio Javier López y Carlos Bousoño.

Se impone, para empezar, delinear el perfil que para Carnero adquiere el fenómeno metapoético. Para él, metapoesía es “el discurso poético cuyo asunto, o uno de cuyos asuntos, es el hecho mismo de escribir poesía y la relación entre autor, texto y público”. En este marco se inscribe la argumentación teórica que nuestro poeta otorga al concepto de metapoema:

(...) un metapoema es un poema que tiene dos niveles discursivos paralelos. En el primero, se trata de lo que habitualmente entendemos por poema. En el segundo, que discurre paralelamente al primero, y entremezclado con él, el poema reflexiona sobre su propia naturaleza, su origen, condicionamientos y demás circunstancias. No hace falta decir que un metapoema podría, al menos, en principio, constar sólo del segundo nivel, o nivel reflexivo, en cuyo caso habría que sobreentender como primer nivel implícito toda obra anterior del que escribe²⁵¹.

Carnero justifica que la práctica metapoética no supone un final de trayecto en la explotación de los recursos del poema, sino más bien todo lo contrario. La reflexión

²⁵⁰ *Vid.* apartado V.2.2. de nuestro estudio.

²⁵¹ Guillermo Carnero, “La corte de los poetas”, *op.cit.*, p. 57.

metapoética alienta, o debe alentar, un foco de atracción fuertemente personalizado en la voz autorreferencial, en el plano lírico o emocional que la misma poesía supone:

Según la opinión, muy discutible, que sostiene que las reflexiones metodológicas en cualquier actividad humana significan una crisis de esas actividades, la metapoética podría entenderse como un fin de trayecto, aunque de hecho se trata de un campo de posibilidades ilimitadas. Al respecto hay que advertir dos cosas: la práctica de la metapoética requiere capacidad de reflexión sobre el problema de la escritura, y esa capacidad la desarrolla el trato con las ciencias del lenguaje. Con lo cual la metapoética ha de extremar las acusaciones de practicar una literatura minoritaria, que frecuentemente se han dirigido a la promoción de poetas de que hablamos. Y en segundo lugar, no puede haber metapoética si no hay poesía primero, es decir, si las cuestiones reflexivas no están emocionalmente interiorizadas, si no responden a una problemática personal. Una disquisición de teoría literaria puesta en renglones cortos con apariencia de versos nunca será un metapoema porque empezará por no ser un poema y sólo un fino lector de poesía podrá distinguir, en este terreno, al falsario del poeta legítimo²⁵².

Habrà observado el lector, por lo dicho hasta aquÌ, que la actitud que Carnero adopta ante la gÈnesis poÈtica del acto creador y ante el lenguaje mismo es indudablemente de crisis. La poesÌa como sinònimo de crisis del lenguaje es tambiÈn patrimonio de la poesÌa que se proclama de vanguardia. Octavio Paz, como nos recuerda Arranz, serÌa un claro ejemplo de una forma de entender la poesÌa como reflejo de la crisis de la palabra y por tanto de la comunicaciòn; y para plasmarlo, el poeta mejicano dota a sus versos de un hermetismo crÌtico, de un fragmentarismo o desintegraciòn de la forma poÈtica evidentes. En definitiva, el poema para Paz estÀ formado por signos “en rotaciòn”. En el caso de Carnero, en actitud no idÈntica pero paralela, lo estarÀ por un “movimiento continuo”. Este supuesto va a convertirse precisamente en uno de los ejes de problematizaciòn esenciales de la obra carneriana: el poema como manifestaciòn de la crisis del lenguaje. Paralelamente, uno de los procedimientos escogidos para mostrarlo no va a ser otro que la focalizaciòn metapoÈtica.

²⁵² *IbÌd.*, p. 57.

Como sabemos la metapoésia es sinónimo de reflexión y, en este sentido, uno de los presupuestos más claros del neopositivismo crítico es precisamente entender el hecho poético no sólo como conocimiento sino también como reflexión. De ahí las palabras de Clara Arranz a este propósito: “La poesía carneriana tampoco pretende conocer la realidad, puesto que esa realidad se muestra hostil a la razón, órgano del conocimiento”; por ello —concluye Arranz— “Carnero crea una propia realidad ficcional, que queda reflejada en el poema como propia y verdadera realidad: el poema es una hipótesis de esa misma realidad”²⁵³.

Otras voces críticas abonan en algunos casos lo dicho hasta aquí y en otros abren nuevos registros o matices al debate metapoético. Así, para Ignacio Javier López²⁵⁴, la orientación negadora dentro de la cultura contemporánea expresada por la metapoésia, y fundamentada a su vez en consideraciones críticas de Bousoño, Laura Scarano o Kruger-Robbins, viene a demostrar el valor parcial y provisional de los distintos postulados anteriormente concebidos como absolutos: valor en el que aparece un cuestionamiento del arte y del discurso cultural de la época.

El nítido juicio crítico de Carlos Bousoño añade un nuevo y valioso matiz. A través de él, llegamos a la conclusión que la metapoésia no es sólo testimonio de las “falacias de la razón racionalista y su desprecio por el individuo, sino denuncia y reprobación de la injuria” que comete “el espíritu de Totalidad contra la integridad del hombre”²⁵⁵. Se concede así al metapoema un sentido de alcance universal, cosmovisionario, que intenta interpretar la misma razón de la realidad poética y el profundo porqué del mundo que nombra.

Como es obvio el fenómeno metapoético no es exclusivo de nuestro autor entre sus contemporáneos. Los poetas novísimos accedieron a sus estrategias en diferente medida, pero entre ellos fue una divisa cierta y constante. El concepto de metaliteratura se generaliza en el panorama literario español a partir de 1970. Es un hecho que se extiende a todos los géneros literarios (metanovela y metateatro) y que no es tampoco

²⁵³ Clara Arranz, *op.cit.*, p. 63.

²⁵⁴ Seguimos los razonamientos críticos de Ignacio Javier López vertidos en el apartado dedicado a la metapoésia (Ignacio Javier López, ed., *op.cit.*, pp. 41-56).

²⁵⁵ Carlos Bousoño (ed.), *op.cit.*, p. 61.

exclusivo del ámbito nacional ni, como apuntábamos, del hecho literario (neopositivismo; lingüística). Toda la doctrina metapoética —precisa Gracia²⁵⁶— apunta a “domeñar el rebelde, mezquino idioma”, y se condensa en ese gran tratado que es *Altazor*; aunque los mismos supuestos —añadimos nosotros— pueden encontrarse ya en la primera crisis de la modernidad que supone la quiebra epistemológica romántica. Sólo hace falta leer al Espronceda de la “Introducción” y el “Canto I” de *El diablo mundo* para darse cuenta de que lo que se juega ahí, en un debate autorreferencial constante, es la poca confianza —*malgré lui*— que por aquellos pagos le merecían al poeta extremeño el papel del escritor, del poema y de la poesía en una nueva sociedad presidida por el poder del dinero y el gusto mesocrático²⁵⁷.

Nos parece claro que el metapoetismo contemplativo es un contemplativismo —nacido entre otras cosas del auge de la lingüística y sus filosofías— del acto creativo. Frente al “yo” individualista y al colectivista surge el “yo” lingüístico. Según Catherine Ruth Christie (*Poetry and Doubt in the Work of José Ángel Valente and Guillermo Carnero*²⁵⁸), esa creciente falta de fe en la palabra poética para expresar la experiencia que sobrevino entre finales de los cincuenta y la década del setenta se reveló especialmente fecunda para Valente y Carnero, dando a la poesía española un nuevo impulso que supuso su orientación postmoderna. Valente fue un importante elemento de transición, y la obra de Carnero un excelente ejemplo de poesía que abre un nuevo territorio y posibilita un nuevo camino, más allá de la oscilación historiográfica entre poesía “humana” y “deshumanizada” que determinó las corrientes poéticas de la España del siglo XX.

A través de las páginas anteriores, hemos visto como desde un punto de vista formal el texto metapoético desarrollaba su propuesta: la ruptura deliberada de la línea de demarcación entre el texto como elaboración artística y el texto como examen crítico de dicha elaboración. En correlación con la impronta caracterizadora que el discurso metapoético tiene en la obra de Carnero, se habrá observado que hemos puesto especial

²⁵⁶ Antonio Gracia, *op.cit.*, p. 31.

²⁵⁷ El mismo Guillermo Carnero reflexiona sobre este aspecto esproncediano en su estudio y antología *Espronceda*, Madrid, Júcar, 1974, pp. 71-94.

²⁵⁸ Catherine Ruth Christie, *Poetry and Doubt in the Work of José Ángel Valente and Guillermo Carnero*, Lewiston (UK), Mellen University Press, 1996.

énfasis en la vinculación de la metapoésía con la modernidad. De este modo, nuestra intención no era otra que describirla como proceso (no como producto)²⁵⁹ y como textualización de la realidad.

VI.3.6. INTERTEXTUALIDAD. *COLLAGE*. POLIFONÍA

La intertextualidad responde a la yuxtaposición de la voz propia con la voz de los otros que nos han precedido. En ese lugar de cruce permanente de voces, de mezcla de materiales y culturas diversas, hay sin duda algo que recuerda los procesos alquímicos o, si se quiere, la concepción alquímica de la poesía. La visión creadora de la poesía como alquimia verbal será uno de los objetos fundamentales de la imaginación creadora de la modernidad, desde el Romanticismo a las vanguardias artísticas del siglo XX. Muchos de los mecanismos futuristas (el *parolelibrismo* de Marinetti), dadaístas (las palabras extraídas del fondo de un sombrero de Tzara) o surrealistas (las bretonianas imágenes resultantes de la mezcla de conceptos lo más alejados entre sí) tienen en el fondo un ascendente alquímico evidente. Todas ellas buscan el oro destilado de los materiales brutos del mundo consciente e inconsciente.

Sobre el poeta como alquimista ya hacíamos referencia más arriba al citar el epígrafe de Baudelaire que Carnero anota al comienzo de su poema “Chagrin d’amour principe d’oeuvre d’art”: “*Le plus triste des alchimistes*”; verso extraído del soneto “Alquimia del dolor” (*Las flores del mal*), cuyo segundo cuarteto dice así: (“*Hermès inconnu qui m’assistes / Et qui toujours m’intimidés, / Tu me rends l’égal de Midas, / Le plus triste des alchimistes*”)²⁶⁰.

En Carnero se observan igualmente encadenamientos intratextuales que remiten a poemas anteriores. La intratextualidad llevada a cabo mediante la incorporación de versos de un poema en otro “pone de manifiesto —como ha visto con acierto Marta Beatriz Ferrari— otro procedimiento que apunta a la disociación del sujeto así como a la

²⁵⁹ Vid. Andrew P. Debicki, “Metapoetry”, en Margaret Persia, “Metaliterature and recent Spanish literature”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 7.2 (invierno de 1983), pp. 297-307.

²⁶⁰ “Alchimie de la douleur”, Charles Baudelaire, *Les flors del mal*, Barcelona, Edhasa, 1990, p. 238.

ruptura del poema en tanto que universo cerrado”. El “diálogo textual” que se lleva a cabo (apropiación de versos propios y ajenos) “conduce a procesos de intratextualidad en los cuales los discursos se amplían y refunden creando nuevos campos significantes”. De igual forma operan las notas a pie de página que se convierten en claves marcadas del discurso, esto es:

(en) claros ejemplos de lo que venimos señalando —en las que el sujeto se dirige veladamente al lector en un afán didáctico o en un intento revelador de los códigos de su propia producción poética— al tiempo que apela a convenciones ajenas al arte literario y próximas a disciplinas de naturaleza científica. (...) estos ejercicios de reescritura o *collage* propio diseñan a la vez, un complejo entramado estructural que constituye y sostiene el discurso carneriano. Esta técnica presente ya en la escritura de algunos representantes de la posguerra, pone en evidencia una voluntad de ruptura de los rígidos límites que tradicionalmente enmarcaban un poema. (...) Los poemas de Carnero surgen (...) 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 estéticamente²⁶¹.

En torno a la inclusión interiorizada de intertextos en el poema carneriano, han sido realizadas múltiples valoraciones, entre ellas las que peraltan el recurso polifónico y el *collage*. La polifonía —la variedad de voces opuesta a la monodia verbal—se ha comprobado en el hallazgo de diferentes voces en el discurso y, finalmente, al *collage* dedicaremos en apartados sucesivos algún comentario más por extenso.

²⁶¹ Marta Beatriz Ferrari, “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*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo, 1996, pp. 141-158.

VII. CARNERO, “LA INDIVIDUALIDAD”

VII. CARNERO, “LA INDIVIDUALIDAD”

Guillermo Carnero, como miembro de una época determinada y de un modo de concebir el poema y la poesía, ha sido permeable al igual que otros compañeros de “generación” a toda una serie de corrientes, influencias y modos que se han traslucido en sus versos. Algunas de éstas, como hemos expuesto en las páginas precedentes, han ido constituyendo, eslabón a eslabón, una cadena compartida con los demás, mientras otras se han truncado y han exigido un posicionamiento por parte del autor a “favor” o en “contra” de las mismas. Es precisamente ese alejamiento y esa cercanía a unos modos compartidos u a otros exclusivos los que constituyen los márgenes de la individualidad de nuestro poeta.

Observar el movimiento y ubicación de estos márgenes es la tarea que nos proponemos en las páginas que siguen. Así, como iremos comprobando a lo largo de los apartados sucesivos, observaremos cómo el poeta se dejará llevar de la mano del Simbolismo, pero por el contrario se mostrará reacio a cualquier tentación por ese Surrealismo que, usado como salida a la crisis racionalista o como arma frente al Realismo, utilizarán algunos de sus compañeros. Sí aceptará en cambio los referentes modernistas y escogerá a menudo muchos enclaves procedentes de la estética neoclásica para perfilar su lenguaje expresivo. Asimismo, el Barroco, los vestigios *camp* como divertimento y como crítica, así como un gusto por la estética iniciada por la revista *Cántico*, van a ser otras de las características de su modo de hacer y de su acervo estético-literario que han sido motivo de nuestro análisis.

VII.1. SIMBOLISMO

La hipótesis de trabajo que nos guía no es otra que la siguiente: demostrar que Guillermo Carnero es heredero de las posturas estéticas de los poetas franceses simbolistas y post-simbolistas. El propio autor sitúa su obra en deuda constante con muchos de los postulados del imaginario simbolista y reconoce, en más de una oportunidad, dicha influencia en sus versos. Ahora bien, si hay en ellos una línea

vinculante con el irracionalismo practicado en no pocas ocasiones por aquellos poetas franceses, también es verdad que hay ciertos matices que lo separan y alejan de sus predecesores simbolistas, como es el intento de eliminar toda expresión romántica en el poema.

Los comentarios críticos de Juan José Lanz han sondeado la herencia simbolista carneriana. Dicha herencia va a condicionar en cierta forma el enfrentamiento con otras posturas estéticas, vigentes en distinta medida a finales de los años sesenta: el Realismo y el Surrealismo. El rechazo del realismo y su derivación última, la poesía social, es un rasgo que aúna a Carnero con el resto de su generación; contrariamente, el rechazo de los modos surrealistas es algo que le hace, en un principio, único. El poeta emprende, pues, un camino en solitario cuando rechaza las tesis surrealistas y sus derivas, entre ellas las de la poesía del *non sense* y del absurdo.

Nos interesa precisar, tal y como lo hace Juan José Lanz, que si la estética simbolista y post-simbolista, como ha venido demostrando la crítica, es heredera de la tradición estética barroca y recobra como maestro a Luis de Góngora, no es una sorpresa que la obra poética carneriana, sea deudora, como ya hemos anotado oportunamente, en muchos conceptos estéticos y vitales, de la conciencia barroca, que alcanzará su más alta cima en el poeta cordobés. “Con él y con los poetas simbolistas compartirá diversas concepciones poético-estéticas como: la conciencia del vacío, la concepción del poema como una arquitectura de palabras, el gusto por el detalle, la búsqueda de un lenguaje culto y una palabra colorista, y la voluntad de ocultación del sujeto lírico”²⁶².

VII.2. SURREALISMO

Somos conscientes que buena parte de la “generación” novísima se muestra afín, en sus inicios y aproximadamente hasta el año 1974, a la corriente surrealista; veamos ahora cuál es la actitud de nuestro autor. Para ello creemos necesario tener en cuenta las

²⁶² Juan José Lanz, *La llama en el laberinto*, *op.cit.*, p. 120.

palabras de Lanz cuando recordaba en su día la vinculación de la estética surrealista con el ideario novísimo, al menos como contrafactura del realismo social anterior y como refugio estético frente a la “razón racionalista”:

(...) había de reconocer entre los poetas más jóvenes modos de escritura que eran consecuencia de un modo de pensamiento fragmentario, de un *cogito interruptus*, que enlazaba directamente con esa tradición simbolista y, en muchos casos, con su culminación en el Surrealismo. Tanto es así que Joaquín Marco (...) señalaría la coincidencia desde 1970 de “las nuevas posiciones, en poesía y novela, con las características del *primer Surrealismo*”. Pero el inicio de este auge del movimiento surrealista, como consecuencia de la grave crisis de la razón racionalista que se siente en la época, en los poetas más jóvenes habría que llevarlo hasta 1964, y enlazarlo con la renovación estética que por esos años iniciaba la mayor parte de los poetas españoles, cuando el movimiento surrealista era la única vanguardia al alcance de los más jóvenes y se ofrecía como única salida al realismo practicado por una parte considerable de los poetas de posguerra, según opinaba Guillermo Carnero²⁶³.

Por su extraordinario valor testimonial, reproducimos aquí íntegramente la opinión de Carnero que publicó la revista *Ínsula* en su “Encuesta sobre el Surrealismo”, en diciembre de 1974. Carnero responde a dos preguntas concretas, a las que también respondieron, entre otros: Félix de Azúa, Luis Antonio de Villena, José María Álvarez, José Miguel Ullán, Antonio Martínez Sarrión y Leopoldo María Panero. La primera pregunta hace referencia a cuál fue el primer encuentro que tuvieron con el Surrealismo y qué consecuencias tuvo para su propia evolución espiritual y para su obra. Guillermo Carnero informará de cómo se creyó ciegamente en un influjo directo del movimiento modernista sobre los jóvenes poetas, incluido él mismo, y cómo el Surrealismo, de igual forma, parecía convertirse en un “credo” literario. En aquella fecha de 1974, el poeta considera justificable esa primera opinión respecto a su obra, ya que reconoce la presencia de algunos “materiales modernistas” en *Dibujo de la muerte*, pero niega un contacto estrecho con el Surrealismo:

²⁶³ *Ibid.*, p. 49.

Si un historiador de la poesía española de posguerra quisiera caracterizar de manera apresurada a quienes, nacidos hacia 1945, empezamos a publicar veinte años después, diría que ello significó la restauración del Modernismo y el surrealismo como credos literarios. En mi caso sería totalmente falso, aunque el apresuramiento de unos y el deseo de interpretación globalizadora de otros persista en repetirlo.

En cuanto al Modernismo, la confusión es muy legítima y nadie puede ser culpado de cometerla, para lo que a mi primer libro se refiere. *Dibujo de la muerte* es un texto con algunos materiales modernistas, pero a eso se limita la semejanza, y la heterodoxia con respecto a la supuesta escuela ha sido bien señalada por José Olivio Jiménez (...). En cuanto a su génesis, no procede de la poesía modernista sino de la obra de algunos poetas franceses que fueron fuentes del Modernismo hispanoamericano, y con los que me puso en contacto, desde la niñez, mi educación francesa: Gautier, Verlaine, Laforgue. Los modernistas hispanoamericanos, a quienes leí mucho después, me parecieron de menos talla que sus modelos, dejando al margen, quizá, a Julio Herrera. Mi preocupación desde el primer momento por una escritura ética me hizo desdeñar a lo que, con acierto variable, consideraba “charlatanería hispanoamericana”, frente a la cual me atraía el lenguaje preciso y necesario de los poetas latinos o del Siglo de Oro español: Herrera o Villamediana (...) ²⁶⁴.

A la segunda pregunta que se le formula, en la que se le pide que emita un juicio sobre el movimiento surrealista en la poesía española en el momento en que se confecciona la encuesta, Carnero precisa que fue el “surrealismo” el que le condujo hacia otras vías como el gusto por los prerrománticos y por el Neoclasicismo:

De los movimientos europeos de vanguardia sólo el surrealismo francés estaba a nuestro alcance hace diez años. Pound era sólo un nombre, una fachada que la falta de textos impedía rellenar y creo que, aún hoy, el temor supersticioso con que se pronuncia su nombre se debe a que nadie lo ha leído. Leí a Vallejo y a Huidobro, pero resbalé por su escritura sin penetrar en ella; conocí después a Girondo. Creí siempre desmesurados los pedestales en que andaban entronizados Lautréamont y Rimbaud. Del primero opinaba y opino lo que Guillermo de Torre; los años me han enseñado a apreciar al segundo. El surrealismo me hizo interesarme por los escritores prerrománticos, cosa que con los años no ha hecho más que ir en aumento,

²⁶⁴ Guillermo Carnero, “Contestación a la encuesta sobre el Surrealismo”, *Ínsula*, 337 (diciembre de 1974), p. 8.

extendiéndose a todo el siglo XVIII y al Neoclasicismo. De la generación del 27, no estuvieron a mi alcance, en aquellos años de formación, ni Larrea ni la obra creacionista de Gerardo Diego. De Lorca aprecié precisamente lo que sigo considerando su obra maestra, *Poeta en Nueva York*, libro cuya influencia, a lo que se me alcanza, sigo advirtiendo. *Espadas como labios* y *Pasión de la tierra*, de Aleixandre, sus dos libros propiamente surrealistas, me produjeron entonces un total desconcierto, aunque de este poeta aprendí —y de Cernuda, a quien sólo pude leer más tarde, por la imposibilidad inicial de encontrar su obra en España— lo que de su insuperado uso del verso libre me haya podido quedar. Max Jacob, Apollinaire, Breton *et alia* me parecieron siempre poetas menores. Leí la “Ode à Charles Fourier” bien entrado el año 69²⁶⁵.

La larga cita vale por todo un *memorandum* caracterizador de la poética carneriana, de sus afinidades electivas y también selectivas, así como de su formación creadora. De las palabras de Carnero resaltamos, entre otras ideas, su cercanía al Neoclasicismo²⁶⁶ y su posición refractaria al Surrealismo, y su gusto, bien que matizado, por los poetas del 27.

Ya con anterioridad, en *Infame turba* (1971), había dado Carnero cumplida respuesta a Federico Campbell sobre su posible proximidad al movimiento, o más bien a la estética surrealista, manifestando de manera tajante que en su opinión no existía ningún componente surrealista en su obra, y añadía, además, no sentirse en ningún modo identificado con dicha tradición ni con sus formas de expresión²⁶⁷.

Este acercamiento refractario al Surrealismo, y en realidad a cierto discurso irracionalista de ámbito más amplio, contrasta con el papel simbólico que los poetas novísimos otorgaran, entre ellos Carnero, a algunos poetas españoles de posguerra afectos al credo de Breton: Ory, Cirlot y Labordeta, entre los casos señeros. Rosa M^a Pereda verá años más tarde también en la poesía de Carlos Edmundo de Ory el puente

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 8.

²⁶⁶ Sobre la influencia neoclásica en la poesía de Carnero hablaremos más adelante, apartado VII.3. “Neoclasicismo”.

²⁶⁷ Federico Campbell, *op.cit.*, p. 49.

poético con los jóvenes poetas y con “toda la poesía de imaginación que revolucionará el género a la altura de los años 67”²⁶⁸.

Más allá de la complejidad del tema, lo cierto es que el creciente auge del Surrealismo, como consecuencia del irracionalismo que tenía lugar ya en el primer lustro de la década —Juan José Lanz se ha extendido también en este aspecto— coincide con la línea neobarroca que había desarrollado un grupo importante de poetas desde los primeros años sesenta. Esos poetas manifiestan de forma más que clara su vinculación con una tendencia clara de raíz simbolista y modernista, configurando un modelo “archi-estético” que recogerá y reproducirá gran parte de los jóvenes poetas que publicarán sus libros primeros en torno al año 1967 y 1968. Nos referimos a libros como *Tigres en el jardín*, de Carvajal; *La muerte en Beverly Hills*, de Gimferrer; *Dibujo de la muerte*, de Carnero; *Preludios de una noche total*, de Colinas o *Así se fundó Carnaby Street*, de Leopoldo María Panero. Para Juan José Lanz resulta en ellos evidente la aparición de una influencia no desprovista en muchos casos de elementos surrealistas, de una intensa corriente irracionalista, vinculable también, como el Surrealismo, a la tradición simbolista:

La mezcla caótica de mística y razón, en una voluntad de superar el terreno de la realidad aparente para prestar una mayor atención a lo sombrío, a lo onírico y fantástico, será una de las características más relevantes de los poetas de la nueva generación en torno a estos años²⁶⁹.

La recuperación de la poesía de Carlos Edmundo de Ory o de Juan Larrea, dos heterodoxos modélicos en su capacidad de reformulación o destrucción del lenguaje, la publicación de la *Poesía superrealista* de Vicente Aleixandre, *Los poetas surrealistas* de Vittori Bodini o las continuas traducciones de los poetas surrealistas franceses (Eluard, Breton, Peret, Vaché, Artaud, etc.) e incluso de modelos que éstos encumbraron (Lautréamont, Sade, Jarry, etc.) en el período comprendido entre finales de los años sesenta y principios de los setenta, vienen a coincidir con el auge del Surrealismo entre los poetas más jóvenes. Pronto —como apunta Lanz— se vincula el

²⁶⁸ Vid. Juan José Lanz, *La llama en el laberinto*, op.cit., p. 49.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 50.

modelo de expresión neo-surrealista como uno de los rasgos característicos de la archiestética de la nueva poesía y empiezan a marcar las distancias, que en torno a 1971 resultan ya patentes, con la manera de hacer surrealista, para ir atendiendo a unas formas de escritura más reflexiva (que toman su modelo en la obra de Mallarmé, en algunas ocasiones, o en la de otros poetas simbolistas y modernistas). Ya aproximadamente en 1974 la deserción del Surrealismo es absoluta: este tipo de escritura se consideraba un paso necesario pero ya superado. En este sentido, consideraciones críticas como las de Jenaro Talens, resultan plenamente significativas:

Literariamente sólo resulta productiva la escritura que utiliza *desde fuera* la técnica bretoniana, esto es, sabiendo en todo momento qué es lo que hace con ese supuesto automatismo de base, como forma de desmontar su mismo carácter de norma²⁷⁰.

Al cotejar de nuevo la encuesta sobre el Surrealismo que incluye la revista *Ínsula* (1974) con el artículo de Juan José Lanz, observamos el pleno acuerdo de que la superación del movimiento surrealista era prácticamente común a nuestros novísimos, pese a que la mayoría de ellos reconocía, en mayor o en menor grado, haberse interesado al principio de su producción por la citada estética. Félix de Azúa, sin ir más lejos, afirma que su primer encuentro con el Surrealismo fue cultural y sin vida, como mero eco histórico, o como impronta ideológica circunstancial, entre los jóvenes poetas de finales de los años sesenta y comienzos de los setenta. Su experiencia personal con la poesía surrealista resulta francamente negativa:

Sólo mucho más tarde comprendí que la poesía surrealista me interesaba muy poco y que, por tanto, ya había recibido su influencia y podía pasar a otra cosa.

(...) La verdad es que juzgo al movimiento surrealista de dos maneras: como un fenómeno histórico de cierta importancia. Como un grupo de artistas de talento muy desigual. La producción de los surrealistas, tomada como un todo, es, creo yo, decepcionante²⁷¹.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 51.

²⁷¹ Guillermo Carnero, "Contestación a la encuesta sobre el Surrealismo", *op.cit.*, p. 8.

José María Álvarez se distancia asimismo de la experiencia surrealista con una *bontade* irreverente y malévola:

 Mi primer encuentro con el Surrealismo fue con André Breton, en un wáter de señoras. Me obligó a romper el treinta y cinco por ciento de mi obra²⁷².

Quizá sea Antonio Martínez Sarrión quien más abiertamente reconoce ese primer deslumbramiento ante el Surrealismo:

 Si dejamos aparte los ecos en poetas de nuestra lengua muy tempranamente leídos (Lorca, Alberti, Neruda, Moreno Villa, Aleixandre), puedo convenir que el gran choque frontal con todo lo que el movimiento representaba se produjo con mi lectura de *Nadja*, de Breton, todavía hoy uno de sus mejores libros. Su repaso ansioso, a solas y en comunidad, precedió felizmente a una prolongada estancia mía en París, a mediados de los sesenta, y en determinados pasadizos, ante ciertas tiendas de inverosímiles maniqués, tras algunos deslumbramientos de altos rayos solares tamizados por coloreadas claraboyas, mi identificación con lo que Breton y el Surrealismo significaron fue total. En mi obra posterior, naturalmente, tuvo que transparentarse la conmoción²⁷³.

El recorrido ofrece pocas dudas: la poesía novísima tuvo en el Surrealismo un peaje obligado, por inclusión o por exclusión. Las reacciones fueron dispares y de diverso calado. Se tiende, sin embargo, a cierta relativización de su influjo. Guillermo Carnero, por su parte, es claro al rechazar la poesía surrealista como posible referente poético personal y, al mismo tiempo, rechaza también lo que entendemos nosotros como las derivas del imaginario surrealista, por entender que éstas tienden a postular la “poesía del absurdo”, esto es: un “mensaje caótico” de “polisemia absoluta” y de “connotación absoluta”. En poemas como “Discurso del Método”, incluido en *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, poetiza este aspecto con elocuente claridad.

²⁷² *Ibid.*, p. 8.

²⁷³ *Ibid.*, p. 9.

VII.3. NEOCLASICISMO

Si algunos ascendentes literarios en la obra del autor pueden llegar a ser discutidos, el consenso es unánime al hacer referencia al influjo neoclásico en su poesía. Precisamente, ese retorno a la estética neoclásica se propone en buena medida como rechazo y como tendencia renovadora frente a la recuperación del Surrealismo como vanguardia histórica, que desprovista de su carácter rupturista inicial, estuvo en boga en la época inmediata al manifiesto declive de la poesía social. Referencias a Boileau, a La Bruyère, la aparición del dandy inglés Brummel o el músico Scarlatti, dan fe también del gusto por la evocación con tintes de erudición del Siglo de las Luces.

Acierta Juan José Lanz²⁷⁴ cuando dice que la escritura de Guillermo Carnero se fundamentará, a partir de 1974 aproximadamente, en dos elementos primordiales: en cuanto a “la forma y a los métodos, en la poesía neoclásica”, en lo que Lanz llama un “discurso razonado, lógico y pretendidamente desprovisto de emoción”; y en cuanto al “contenido”, su poesía “será una reflexión no sobre el ‘yo’, sino sobre el lenguaje mismo, como consecuencia del rechazo de la tradición romántica”. Este tipo de poesía tendrá su manifestación señera en *El sueño de Escipión* (1971) y *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974), y culminará en *El azar objetivo* (1975), título que como ha manifestado el propio Guillermo Carnero supone precisamente una burla de los surrealistas.

La reacción de la poética carneriana al discurso surrealista se estructura, según Lanz, de forma puntual. Así frente a la negación de la tradición que supone el Surrealismo en su base, el poeta selecciona un modo de escritura que enlaza con la tradición neoclásica; frente a la “escritura automática” surrealista, escoge la escritura del discurso razonado que supone la abolición del azar como estímulo aleatorio del mundo subconsciente; y frente a la escritura sobre el “yo” que, procedente del Romanticismo culmina en el Surrealismo, el poeta se inclina por una escritura que toma el lenguaje

²⁷⁴ Vid. Juan José Lanz, “Rechazo del realismo y del surrealismo: por una concepción barroca y simbolista de la poesía de Guillermo Carnero”, publicado en *Zurgai* (diciembre de 1989), pp. 96-103, y posteriormente recogido y ampliado en su ensayo *La llama en el laberinto (op.cit.)* lleva a término un análisis detallado en el que incluye un capítulo, “Neoclasicismo frente a Surrealismo”, de gran interés (pp. 108-110).

como objeto de sí mismo, desplazando el centro de interés del plano del sujeto al objeto verbal.

En torno a la forma y a los métodos utilizados en *El azar objetivo*, Carnero ha precisado, insistimos, que están tomados del Neoclasicismo. Queda claro, pues, que la aproximación crítica de Lanz ha seguido esta huella y ha realizado un análisis en el que ha certificado el uso de esas formas dieciochescas que nos acercan a escritores como Samaniego e Iriarte (sobre todo en el uso de la fábula o el discurso razonado como método compositivo). En este espacio formal se inscribe la cita que abre el libro del que tratamos, extraída del *Protágoras* de Platón, que nos parece de sobrado interés para nuestro objeto de estudio aquí y ahora: “¿Queréis que os lo ofrezca a la manera en que los ancianos se dirigen a los niños, es decir, empleando una fábula, o bien valiéndome de un discurso razonado?”²⁷⁵.

Precisamente esas van a ser las dos formas que adquieren los poemas de *El azar objetivo*: bien una fórmula de fábula, bien una fórmula de discurso razonado. A su vez, puede darse la combinación de ambas fórmulas en un mismo poema. Ambas maneras proceden del lenguaje literario neoclásico. La fábula en sí “encarna un proceso simbolizador de una situación dada” (Cossío); de esta forma en el lenguaje de *El azar objetivo*, apunta: “enlaza de nuevo, aunque de manera diferente, con el neosimbolismo practicado por Carnero (...). No de otra manera, sino como fábulas-símbolo se pueden entender poemas como ‘Museo de historia natural’ [o] ‘Meditación de la pecera’”²⁷⁶.

Pero ¿qué simbolizan exactamente esas fábulas-símbolo? Lanz esgrime como respuesta aquellas palabras de César Simón que subrayan la “insuficiencia del lenguaje; la insuficiencia del aparato conceptual; y la esquivez de la realidad misma”²⁷⁷. De esta forma, incluso cuando Carnero utiliza las técnicas más neoclasicistas aparece su vinculación, de alguna forma, con el Simbolismo. Así, “la utilización de estos elementos supone una ironización de dicha escritura, en cuanto que se marca un distanciamiento evidente entre ambos modos de realización”. La conclusión a dicha

²⁷⁵ Juan José Lanz, *La llama en el laberinto*, op.cit., p. 109.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 109.

²⁷⁷ *Ibid.*, pp. 109-110.

alternativa formal es obvia: Carnero se propone dos tendencias diferentes y tan sólo aparentemente irreconciliables: por un lado, la escritura de una poesía irracional cercana al Simbolismo francés; por otro, una poesía que tiene como contenido la reflexión sobre el lenguaje y como expresión la escritura lógica y razonada del Neoclasicismo²⁷⁸.

Estas dos tendencias poéticas, *a priori* divergentes —como reconoce en su artículo Lanz²⁷⁹ reproduciendo las palabras de Carnero extraídas de una entrevista llevada a cabo en 1998—, se conjugarán en la parte final de *Ensayo de una teoría de la visión* y, de forma emblemática, en “Ostende”. Es evidente que la solución de “Ostende” no fue azarosa, ya que era lo que presumiblemente el poeta buscaba: la angustia que nos transmite este poema es por una parte la angustia de la muerte, pero, por otra, es también la angustia de escribir sobre algo y reconstruirlo por medio de palabras.

En dicho contexto, la angustia de la muerte enlazaría los poemas de esta última etapa con los de *Dibujo de la muerte*; la reflexión metapoética y epistemológica los vincularía a *El sueño de Escipión*, *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* y *El azar objetivo*.

Como veremos, esta lectura de Juan José Lanz en torno a la incursión del elemento neoclásico en la obra del poeta guarda estrechas concomitancias con la lectura crítica de Carlos Bousoño, esto es: el uso de la ironía y el humor como distanciamiento y como crítica; o la “esquivez” ante la realidad.

Tiene razón Carlos Bousoño al afirmar que los libros posteriores de Carnero son en apariencia una gran construcción de lenguaje y, de esta forma, ponen en evidencia “su mezcla de grandeza y miseria”. En paralelo, el esteticismo, ora dieciochesco ora del XIX, lo que procura también es reflexionar estéticamente sobre la propia estética que usa y, así, traslucir la futilidad, fragilidad e inautenticidad del propio esteticismo. De este modo y en último término, lo que el poeta nos propone, a la manera de una

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 110.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 110.

paradoja, es una crítica de ese esteticismo y, en nuestra opinión —permítaseme la expresión—, fundamentada neoclásicamente. Como apunta Bousoño:

(...) El siglo XVIII es sólo un símbolo de lo que Carnero piensa de toda Belleza; en el XVIII se produce, junto a la apoteosis del refinamiento y del arte, la putrefacción de la sociedad del Antiguo Régimen. Esto da sentido asimismo a la evocación voluntaria que nuestro poeta hace del esteticismo del siglo XIX, según vimos, pues tal esteticismo, por obra de Verlaine, primero, y de Rubén Darío y los modernistas hispanos, después, lleva a nuestros ojos connotaciones dieciochescas que, por lo dicho, interesaban mucho a nuestro autor. Pero, aparte de esto, Carnero acentúa, al evocar a tales estetas, los elementos “bellos”, pero en el fondo convencionales y falsos, inherentes a su concepción de la vida, con lo que se nos fuerza a ver esa belleza como esencialmente poco consistente, fugaz y negadora de la verdadera vida²⁸⁰.

En *Dibujo de la muerte* la predilección por el XVIII también es obvia aunque más tarde llegue a intensificarse, como apuntábamos, en libros posteriores. Para el autor este siglo lleva a representar una época “aparentemente estable y bella”, pero vista también con un sentido “censorio”. Las clases más altas y refinadas del siglo no van a tener otro final que el de la “tragedia” de la Revolución francesa, con lo cual la Belleza y la muerte vuelven a ir hermanadas y se convierten, una vez más, en la pareja de opósitos ideal que Carnero plantea desde su desengaño personal y de época como fundamento de la alternativa modernidad/postmodernidad. La Belleza, el arte y la estética son presentadas, de esta forma, como una negación de la vida.

VII.4. EL FENÓMENO *CAMP*

No podemos afirmar que la influencia de lo *camp* (término acuñado, como sabemos, por Susan Sontag)²⁸¹ esté muy presente en la obra poética de nuestro autor. Sí

²⁸⁰ Carlos Bousoño (ed.), *Ensayo de una teoría de la visión*, *op.cit.*, pp. 48-49.

²⁸¹ *Vid.* Susan Sontag, “Notas sobre lo *camp*”, en *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara/Taurus, 1996. Término que designa, según su creadora “la potencialización más ambiciosa de la sensibilidad, de la metáfora de la vida en cuanto teatro”. Así pues, “en su teatralidad, en el carácter de representación que toma el arte bajo su configuración, la influencia de la sensibilidad *camp* se aúna en los poetas de la generación del 68, (...) con el creciente neo-barroquismo en la realización de una poesía que se fundamenta en la recreación, en la invención, en el carácter sustitutorio, emblemático y simbólico de los

es verdad que cierto influjo tentó a Carnero en el comienzo de su producción, al igual que a los demás autores de la primera oleada generacional (unos en mayor grado que otros), quienes en un afán por ennoblecer temas y modos que hasta el momento no habían tenido prestigio estético²⁸² se sumergieron en el mundo del cine, la canción y en toda la densidad mítica del sesenta y ocho: Lennon, Marx, “Che” Guevara, Kennedy, Mao, Bogart etc., y los llevaron a sus versos incorporando un componente mítico diferente y lúdico. Fijémonos en estos versos de José Miguel Ullán, en los que se incorpora el *pastiche* de la canción popular:

*A Vietnam se fue mi amor;
ye, ye, ye...
a Vietnam se fue mi amor.*

*Luchando lleva ya un año.
Ye, ye ye...
y solita quedé yo.
Regresa a bailar conmigo,
haz una tregua de amor.
Regresa en paracaídas,
mátame de corazón²⁸³.*

referentes poéticos, y, por otra parte, en una poesía que muestra un claro regusto, del mismo modo que el Modernismo y el Simbolismo, por la palabra musical y sensitiva, por la palabra que comunica antes de ser entendida” (Juan José Lanz, *La llama en el laberinto, op.cit.*, p. 59).

²⁸² Ángel L. Prieto de Paula plantea la dificultad de considerar como auténticos *topoi* los “emblemas *camp*” debido a su “circunstancialidad”, a la carencia del “poso tradicional”, a su carácter efímero, a la “falta de raigambre por su juventud” e, incluso, a la “extrañeza respecto a las creaciones del humanismo tradicional” o a la “extrañeza respecto a las formas antihumanísticas de la vanguardia”, que conseguiría hacer de ellos “materia indiscutible de arte”. A su vez, afirma que la propia naturaleza de éstos está reñida por definición a esa misma cultura tradicional, ya que “actúan como contravalores enfrentados a los valores clásicos” y, además, “carecen de la fe transgresora que tenían, por poner un ejemplo, los motivos y posturas *dadá* en el tiempo de su irrupción. Así no es de extrañar que sobre la negatividad salvadora y totalizante de las vanguardias ‘clásicas’ se imponga ahora una actitud frívola o lúdica, cuando no una ambigua circunspección que contribuye a oscurecer la intencionalidad última de lo *camp*” (Ángel L. Prieto de Paula, *Musa del 68, op.cit.*, pp. 305, 310, 314). Nótese como esta lectura de lo *camp* considera a la época en que surgieron los novísimos más “recolectora que mitógena”, aspecto no coincidente con Castellet, quien en su prólogo a su antología de 1970 afirma que tampoco debe exagerarse esa “brecha” entre unos *topoi* y otros (clásicos) ya que entre ellos existen también rasgos comunes.

²⁸³ *Ibid.*, p. 313.

La inclusión de elementos *camp* responde en nuestros autores y en Carnero a la segregación de una ironía crítica, fruto del eclecticismo de estos “hijos de Marx y de la coca-cola” que se enfrentan probablemente —en opinión de Prieto de Paula— a los mitos difundidos por los medios de comunicación (toreros, cupletistas, niños prodigio, canción española, etc.) propagados y difundidos por el franquismo. Es obvio que hay ahí una operación que resemantiza la mirada mitológica: el mito clásico es substituido por los nuevos mitos de la modernidad y de la cultura de masas. Éstos ya no son mitos que quieren ser permanentes, al menos en su formulación inicial, sino nuevas enseñanzas de mitos renovables y cambiantes. Muestra de ello son poemas como “Fumando espero al hombre que yo quiero”, de Aníbal Núñez; “Conchita Piquer” y “Como si fuera esta noche la última vez”, de Vázquez Montalbán; “Marilyn Monroe” de Luis Antonio de Villena; “Debo parecer un loco...” de Gimferrer; “En las cabinas telefónicas”, de Leopoldo M^a Panero; o, en fin, “Vaya con Dios, mi amor” de Carnero, por citar sólo unos pocos ejemplos:

*Y cuando cada tarde te acercabas
a cualquier sinfonola, invariablemente
a escuchar “nuestro amor nunca existió
y ya lo ves nos falta fe”, diríase
que has comprendido, al fin, que pide rienda
el corazón, y tregua el ejercicio
de soledad.*

*¡Qué puta estás saliéndome,
cariño mío!
O cuánto miedo tienes,
no a la fragilidad de los destinos
y al precio amargo de la felicidad
(que nunca viste a Greta sollozando
“I want to be alone” ni a Vivien Leigh
en el Puente de Waterloo,
ni al negro que tenía el alma blanca
tocando en love-back, en la penumbra,
“El tiempo pasará”)*

*sino tan sólo, simplemente, miedo*²⁸⁴.

Este gusto por la inserción en el poema de canciones de cupletistas o títulos como divertimento contrasta con el desarrollo que en la época estaba adquiriendo la canción de protesta. La ironía les conducía, quizá, a incluir paródicamente en sus versos la trivialidad como otra denuncia arraigada a la propia “educación sentimental” o, si se quiere, al discurso cultural del franquismo. No en vano, la simbiosis entre la alta y la baja cultura es fenómeno indiscutible de lo *camp*; y no en vano, también, esta simbiosis venía a formar parte de la doble condición de los jóvenes de la época: hijos, pues, de una época marcada por los apretados talles del corsé popular del franquismo, e hijos de los nuevos mitos culturales que miraban hacia lo por venir.

Entre las obras de Carnero que responden propiamente al gusto *camp* hallamos *Modo y canciones del amor ficticio* (1969) y *Barcelona, mon amour* (1970). Nuestro poeta, como ya hemos comentado en el apartado V.2. “Producción poética: obras y etapas” del presente estudio, se ha negado a reeditarlas nuevamente. No se trata de una veleidad y sí de un gesto autorial cargado de significación selectiva. En este sentido, cabe precisar que poemas como “Minerva y el centauro”, “Vaya con Dios, mi amor”, “Dos cruces”, “Las amistades peligrosas” o “Gato escaldado del agua fría huye”²⁸⁵, que

²⁸⁴ José María Castellet (ed.), *Nueve novísimos*, *op.cit.*, p. 209. Citamos por la 2ª edición, Península, 2001.

²⁸⁵ Nos resulta necesario recoger alguno de estos poemas por su gran carga de ironía, que en última instancia tal vez sea uno de los rasgos de lo *camp* que mayor interés tenga: “Minerva y el centauro”: “*Más fácil fue, sin duda, cuando el cuerpo feliz / no reclamaba aún su imperioso derecho, / amar en soledad. Y hasta parece hermoso / el mecanismo, hoy no del todo ausente, / de amar y poseer sin riesgo alguno. / Era el amor entonces / el puro sentimiento literario / de alojar rostros vivos, que el deseo llamaba / oscuramente, en mundos de ficción: Audrey Hepburn / (su cuerpecito de ‘garçon damné’ / frágil y siempre en riesgo de morir / solo en la oscuridad, cual nuestros sueños) / en el París vistoso de los Musical Plays / Mundo privado de realidad / y por eso feliz, donde querer / era animar el límpido cortejo / de las imágenes. / Ahora que el deseo / se agita sin respuesta como un pájaro herido / parece más real aquel amor de entonces, / solo, pero señor de sus fantasmas*”; “Dos cruces”: “*En los sábados noche de las costas doradas / no fuimos a los Clubs, por despojarnos / del fácil satanismo virginal / de los adolescentes a la moda, / y siempre a las verbenas de la Plaza Mayor, / donde bailan las niñas con su señora madre / y la cazalla y el Anís del Mono / parecen exigir / la justa dimensión de la ternura. / ¡Qué hermoso fue intentar / esa clase de amor viejo y tranquilo / que se mece al arrullo / de las charangas de interés local! / Debimos aprender / la comprensión y el uso de la humana flaqueza / en vez de convertir aquel ‘Sevilla / tuvo que ser con su lunita / plateada’ / en nostalgia y en humo de sonrisas*”; “Gato escaldado del agua fría huye”: “*Neuróticos, ingenuos, amigos míos todos, / cuánto me hacéis sufrir, cómo os he amado. / Tan pocos años hace / de aquellas borracheras salpicadas / de pretensiones ontológicas, / de las colillas, las conversaciones / interminablemente literarias, / los suicidios (frustrados) / a causa del exceso de ternura, / que ahora me hacéis sentir vergüenza y odio / (hacia mí mismo) / porque he logrado ser, a costa de mi vida, / sólido y razonable antes de tiempo. / Qué hermosa estupidez / vuestro absurdo concepto de las lágrimas. / Y cuánto os amo todavía, cómo me hacéis sentir / terriblemente solo y viejo*”

confirmaban la tesis de Castellet sobre la influencia de los *mass media*, son excluidos por el propio Carnero²⁸⁶ ya en la antología de 1970 de Martín Pardo; una antología que, en palabras de su antólogo, ya aparece vacía de “estridencias”.

Importa señalar que los elementos procedentes de la cultura de masas son limitados. Se trata de un componente que, a decir verdad, podría decirse que no es más que un fenómeno temporal presente en torno a 1970 entre las filas novísimas, al arrimo de construcción teórica de Castellet en su antología. Tanto en Carnero como en sus compañeros de viaje, dicho fenómeno desaparece más tarde casi por completo (en 1971 casi son prácticamente nulas sus manifestaciones) debido a los motivos que hemos subrayado.

Ahora bien, precisada en más de una ocasión la efimeridad del fenómeno, nos parece fundamental observar cómo éste podría ser equiparable en cierta forma al uso de elementos culturalistas en el poema. Ambos métodos inciden en un proceso de enmascaramiento. Se trataba, en suma, de “enmascarar” la realidad o, como mínimo, de huir de ella mediante un proceso de distanciamiento, distensión o desvío, es decir: con el elemento transgresor o “rupturista” *camp*, los poetas huían del patetismo y con la carga lúdica repudiaban la realidad más inmediata, disfrazaban con música “Yeyé” la crudeza de un Vietnam en llamas (Ullán). En realidad, el discurso poético *camp* pone de manifiesto crónicamente la contradicción dialéctica entre el peso de la herencia cultural autóctona y la seducción cultural por los nuevos mitos de la cultura de masas, es decir, entre lo que se va y lo que llega. La superposición de ambos referentes converge en la ironía *camp*²⁸⁷:

Lo *camp* y su influjo, patente en *Nueve novísimos*, se define (...) por dos aspectos consustanciales a su propia esencia. Por un lado, lo *camp*, supone, del mismo

(en José María Castellet, *Nueve novísimos*, *op.cit.*, pp. 208, 210 y 213). Citamos por la 2ª edición, Barcelona, Península, 2001.

²⁸⁶ Carnero ha negado siempre con rotundidad la importancia del fenómeno *camp* como vía para comprender a los novísimos, aspecto que como sabemos afirmaba Castellet en su prólogo; el poeta, en la entrevista concedida a J. L. Jover manifiesta que “cada vez que un periodista o un estudiante me lo menciona me pregunto qué demonios tienen que ver los *mass media* conmigo, y de dónde pudo salir la idea sino del hecho de que en los años sesenta estaba de moda la Teoría de la Información y la Comunicación” (“*Nueve preguntas a Guillermo Carnero*”, *op.cit.*, p. 149).

²⁸⁷ Vid. Joaquín Marco, *Poesía española. Siglo XX*, *op.cit.*, pp. 152-153.

modo que el *culturalismo*, un campo simbólico de referencias estéticas, de signos y emblemas con significación mítica, que evita la referencia a la realidad circundante y, en consecuencia, facilita la expresión indirecta del “yo” lírico. (...) Así, lo *camp*, como campo simbólico de referencias, presenta, al menos, dos vertientes complementarias: por una lado, ignorancia y negación de la realidad circundante; por otro, voluntad de huida hacia una edad mítica, situada en el pasado, y que habita un espacio en la nostalgia, vivida o no vivida. En consecuencia, lo *camp* supone, por otro lado, como manifestación de “una crisis profunda de la sociedad burguesa que impide a los intelectuales sentirse integrados en su propia clase”, y en una actitud semejante a la de los creadores del Modernismo y del arte “fin de siglo”, un estado de suspensión de toda creencia, que evita una posición crítica de afirmación o negación frente a la sociedad del momento (...) ²⁸⁸.

De igual modo lo *camp* se acerca a la idea de teatralidad, de representación, de recreación en su concepto de carácter “sustitutorio de los referentes poéticos” y, al mismo tiempo, se convierte en una poesía que deja ver su gusto por la “palabra musical y sensitiva”: por una “palabra que comunica antes de ser entendida”, como postularon el Modernismo y el Simbolismo. Este fenómeno se enarbola como “estandarte de la exageración, de lo artificioso y extravagante”, y como tal Castellet lo quiso recoger en su prólogo, como un elemento transgresor más y como otra manifestación de ruptura ²⁸⁹.

VII.5. EL GRUPO *CÁNTICO* ²⁹⁰

En alguna ocasión me he referido, actualizando un pensamiento de Borges, a este proceso en virtud del cual un autor escoge —y, en buena medida, inventa— a sus progenitores, convirtiéndose así, en cierto sentido, en “padre de sus padres”. (...) Aquí como en otros casos, los jóvenes fueron, al tiempo que receptores de influencias

²⁸⁸ Vid. Juan José Lanz, *La llama en el laberinto*, op.cit., p. 58.

²⁸⁹ *Ibid.*, pp. 59-60.

²⁹⁰ Vid. el estudio de Guillermo Carnero *El grupo “Cántico” de Córdoba: un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra* (Madrid, Editora Nacional, 1976) y la reedición actualizada y aumentada del mismo (Madrid, Visor, 2009) en la que se incluye un preámbulo de 2008, un capítulo y apartado antológico sobre Vicente Núñez, y un apartado final de “Reseñas, críticas y manifiestos”.

estéticas, generadores de un clima literario que permitió que muchos poetas mayores (...) pudieran, al fin, ser escuchados²⁹¹.

Estas palabras de Ángel Prieto de Paula en *Musa del 68* sintetizan el dudoso influjo que pudieron ejercer los integrantes del grupo *Cántico* de Córdoba sobre los jóvenes poetas que en 1970 empezaban a abrirse camino en el complejo mundo poético en los años finales del franquismo. En realidad son un toque de alerta sobre los límites de los contextos generacionales y sus influencias mutuas. La jerarquía cronológica no es un fundamento imperativo, por cuanto en muchas ocasiones son los lectores del porvenir los que encumbran canónicamente lo que en el pasado fue silenciado o mal comprendido. A este propósito, lo que hace Prieto de Paula es subrayar las afinidades entre el grupo poético cordobés *Cántico*, como sabemos surgido en torno a la publicación de la revista del mismo nombre (1947), y la generación del 68, y constata la existencia de tesis divergentes en torno al tema.

Estas tesis podrían resumirse en dos frentes: un sector crítico que afirma el conocimiento por parte de la nueva generación, al iniciar su andadura, de voces poéticas como las de Ricardo Molina, Juan Bernier y Pablo García Baena, entre otras; y otro sector que lo niega con rotundidad. José Luna Borge²⁹², por poner un ejemplo, piensa que algunos novísimos, entre ellos Guillermo Carnero y Luis Antonio de Villena, han querido buscar una suerte de “apoyaturas ilustres” y “alta cuna” a sus orígenes como poetas, y de esta forma se han encargado de afirmar el conocimiento del grupo y señalar como personalidad y como “padre tutelar” de su poesía a García Baena. José Hierro, en una entrevista de Jesús Fernández Palacios, afirma el desconocimiento por parte de Pere Gimferrer al publicar *Arde el mar* de la personalidad de García Baena y asegura que fue precisamente él quien le descubrió al autor. Sin lugar a dudas, los conocieran o no, algunos, todos, o ninguno, la existencia del grupo *Cántico* en los alrededores del setenta no resulta tan importante como el hecho de que ya a finales de los cuarenta surgiera una revista de gran personalidad creadora que fuera capaz de aglutinar no sólo distintas

²⁹¹ Ángel L. Prieto de Paula, *Musa del 68*, *op.cit.*, p. 37.

²⁹² José Luna Borge, *Fin de Siglo*, 1 (1982), pp. 47-48.

corrientes poéticas de época sino que a su vez, como apunta Jaume Pont²⁹³, destacara por su “vinculación de carácter formal, lingüística y literaria” y que tuviera la capacidad de situarse “al margen del riguroso signo realista o del compromiso social sintomático del momento”, tanto a lo largo de su primera etapa (1947-1948) como en su segunda y última (1954-1957).

El grupo cordobés, pues, nos sorprende y admira —no hay que olvidar tampoco que fue precisamente Guillermo Carnero quien en 1976 se encargó de rescatar de la general inadvertencia al grupo con su estudio *El grupo Cántico de Córdoba*— por su intimismo culturalista, por su refinamiento formal que aúna neobarroquismo y estilización trascendida de la anécdota personal, por el, a veces, aristocratismo estético, por cierto manierismo expresivo y, en general, por una sensibilidad que le obliga a beber en distintas fuentes, desde la poesía del XVII a Cernuda. Recordemos que la revista *Cántico* (1947) dedica todo un monográfico al autor, “Homenaje a Luis Cernuda”, 9-10 (agosto-noviembre de 1955), prestando asimismo atención por el Modernismo. En definitiva, *Cántico* se nos presenta como puente de enlace entre los presupuestos poéticos del 27 y la poesía de los años cincuenta²⁹⁴ (de Luis Cernuda a Jaime Gil de Biedma...) y setenta (el fenómeno novísimo).

Sentadas a grandes rasgos las características de los autores cordobeses, observamos que los poetas del sesenta y ocho comparten con éstos una voluntad por desmarcarse del realismo estrecho y un consiguiente rechazo de todo humanismo patético con tintes existencialistas²⁹⁵; al mismo tiempo, se manifiesta en ellos un gusto

²⁹³ Como afirma Jaume Pont en su artículo “Tres revistas poéticas de la inmediata posguerra: *Garcilaso*, *Postismo* y *Cántico* (estética e ideología)”, para estos autores el acercamiento hacia una técnica culturalista “no es tramoya sino correlato de un sentir vivido desde la modernidad. Y otro tanto podría decirse de la vertiente humanista que los poetas de *Cántico*, desmarcándose del sentimiento trágico del Romanticismo, devuelven a un ‘yo’ vitalista, reflexivo y terreno”. Humanismo vitalista, reconciliación con la naturaleza humana y rechazo de la retórica tremendista —como señala Guillermo Carnero—, conforman “algunos puntales teóricos de la estética y la ética que caracterizarán los mejores momentos de *Cántico*” (Jaume Pont, *op.cit.*, p. 121).

²⁹⁴ En los años cincuenta cabe recordar la existencia de la revista *Caracola* como seguidora de una estética similar a la de *Cántico*, aunque su “exclusivismo estético” se atenuará (*vid.* Ángel L. Prieto de Paula, *Musa del 68*, *op.cit.* pp. 34-35).

²⁹⁵ “La biografía sentimetal ha de ser elaborada, filtrada, por el remanente intelectual o cultural del poeta, pues de lo contrario se aboca de manera indefectible al pozo de las emociones incontroladas” (Jaume Pont, “Tres revistas poéticas de la inmediata posguerra: *Garcilaso*, *Postismo* y *Cántico*: estética e ideología”, *op.cit.*, p. 123).

por el esteticismo culturalista —no entendido como mero despliegue de erudición— y una preocupación por la esterilidad temática y lingüística del aparato poético del momento. Estos referentes conviven con su admiración por el 27 y por la obra de Luis Cernuda, así como por la convicción de que la gravedad del tema tratado no justifica la calidad del poema y, en la misma instancia, por una especial relevancia de la imagen en detrimento de la anuencia expresiva.

En razón de estos supuestos, y en relación con la estética del grupo cordobés, Carnero plantea que su generación recibió, más tarde o más temprano, el “programa” de *Cántico*²⁹⁶. Pero la herencia que los novísimos reciben del grupo cordobés no es exclusiva: Bousoño, Gil de Biedma, Valente, Claudio Rodríguez, entre otros poetas y de diversa manera y registro, ya transmitieron a los poetas de los años setenta la preocupación por el lenguaje.

²⁹⁶ Bel Carrasco pregunta a Carnero sobre la influencia de *Cántico* en la poesía actual, a lo que el poeta responde: “Considerando el contexto en el que se produce, *Cántico* destaca como un fenómeno excepcional, pero lo cierto es que lo que mi generación ha visto en los poetas de *Cántico* lo ha visto también en otros poetas: Brines, Bousoño (...). En cierta manera se puede decir que la poesía del grupo cordobés está ya asumida por mi generación” (Bel Carrasco, *op.cit.*, p. 26).

VIII. ESTUDIO DIACRÓNICO DE LA OBRA CARNERIANA: DE LA
POÉTICA AL POEMA

VIII. ESTUDIO DIACRÓNICO DE LA OBRA CARNERIANA: DE LA POÉTICA AL POEMA

VIII.1. *DIBUJO DE LA MUERTE* (1967 y 1971). “*Estética del lujo y de la muerte*”²⁹⁷.

VIII.1.1. NOCIONES PROPEDÉUTICAS

Como ya ha sido sobradamente señalado en nuestro apartado dedicado a la recepción de la poesía de Guillermo Carnero (capítulo V), y más en concreto desarrollado en el subapartado V.2.1. “Obras”, la producción poética del autor ha gozado del favor de la crítica desde sus inicios. En este sentido, es tal vez *Dibujo de la muerte*, su *opera prima*, la que ha generado un caudal crítico más intenso y también la que mayor número de comentarios favorables desde su temprana publicación ha suscitado. *Dibujo de la muerte* se ha erigido en el punto de partida y referente obligado para toda la producción carneriana posterior; para decirlo con propiedad, ha sido el inicio de una manera de entender el hecho poético que ha conducido a Carnero, inmerso en el propio terreno desde el que reflexionaba, hacia el camino de la introspección: “En este libro —en palabras de Joaquín Marco— Carnero conseguía una obra acabada, barroca, imaginativa y renovadora. En *El sueño de Escipión* (1971), y especialmente en *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974), así como en *El azar objetivo* (1975), puede apreciarse mayor sobriedad expresiva y una reducción en la imaginaria, que le convierten en una de las más destacadas figuras de su promoción”²⁹⁸.

El poema en *Dibujo de la muerte* habla del propio poema y lucha, se debate y hasta se desgarrá ante sus propias carencias. El tinte existencial, la desazón y el triunfo de la representación de lo bello desde la palabra también precedera conducen al autor hacia el desasosiego y lo llevan hasta un hedonismo primigenio cuasi ontológico en alguna de sus últimas obras. El peso o la importancia de *Dibujo de la muerte* se hace patente a medida que uno avanza por la producción del poeta. Carnero, que trabaja el hecho poético como *continuum* (tal y como pudo entenderlo J. R. Jiménez), a la manera

²⁹⁷ Frase emblemática archirreproducida por la crítica que utilizó José Olivio Jiménez con el fin de definir el libro y, al mismo tiempo, algunas características de los poetas del momento.

²⁹⁸ Joaquín Marco, *Poesía española. Siglo XX, op.cit.*, p. 153.

del que concibe su producción como obra total y en continua evolución, establece unos elementos en este su primer poemario que ayudan y al mismo tiempo enriquecen sus textos posteriores. Ello no significa, por otra parte, que sus obras siguientes carezcan de autonomía, pero sí es cierto que abre un peregrinaje en época muy temprana, 1967, que aún hoy día no vislumbra su final.

Será, como apuntábamos, en 1967 cuando el poemario vea la luz. Ahora bien, es preciso no olvidar que *Dibujo de la muerte* en su primera edición constaba de veintidós poemas y que, en la segunda, publicada en 1971, se le añadirán cuatro poemas: “Amanecer en Burgos”, “Atardecer en la Pinacoteca”, ambos procedentes de *Libro de horas* (1967), y dos nuevos textos, “Sagrado Corazón y Santos, por Iacopo Guarana (1802)” y “El embarco para Cytarea”; a su vez, desaparecerá el poema “Pedraza”. La edición definitiva, publicada en la recopilación de 1979²⁹⁹, se completará con dos poemas: “Boscoreale” y “Plaza de Italia”. Los poemas de *Dibujo de la muerte* han sido continuamente antologados y algunos de ellos se han convertido en ejemplo paradigmático de un momento histórico-literario concreto.

Hechas las precisiones anteriores, fundamentales para la constitución del corpus total del libro que nos ocupa, serán los veintiséis poemas que integran la última edición de *Dibujo de la muerte* (1998), junto a los cuatro que el poeta añade con el título *Poemas del ciclo de Dibujo de la muerte*³⁰⁰, los que centrarán nuestra atención en este apartado.

Como punto de partida, es imprescindible constatar que es en *Dibujo de la muerte* donde se sustancia ejemplarmente uno de los referentes esenciales en el devenir de toda la poesía y poética carnerianas, o para decirlo en toda su extensión teórica: la teorización sobre el problema de la creación y sobre la incapacidad del escritor para

²⁹⁹ Después de las ediciones de 1967 y 1971, *Dibujo de la muerte* se incluye en la recopilación *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)* (Madrid, Hiperión, 1ª ed., 1979; 2ª ed., 1983), prologada por Bousoño, y finalmente en la edición de Ignacio Javier López *Dibujo de la muerte. Obra poética* (Madrid, Cátedra, 1998).

³⁰⁰ Con este epígrafe, la recopilación de 1977 incluía los cuatro poemas siguientes: “El arte adivinatoria”, “Pie para un retrato de Valery Larbaud”, “Carnaval en el sur” y “J’ai presque peur, en vérité”, poemas, según el autor, “escritos en 1966-67 dentro del clima de *Dibujo*”, pero que no pasaron a formar parte de este libro con el fin de respetar su unidad.

reflejar la “realidad experiencial de la que parte la construcción poemática”³⁰¹. Un registro, a decir verdad, nada extraño en Guillermo Carnero, quien manifiesta desde su primer libro una conciencia crítica muy desarrollada y en consonancia con el espíritu de su generación. Los poemas que integran el poemario van cumpliendo “enmascaradamente” una función clara, mientras los símbolos van encubriendo y de manera simultánea mostrando los miedos del autor. Neoesteticismo y conciencia crítica son pues dos aspectos latentes en *Dibujo de la muerte*. Nótese, en este sentido, que el poemario ha sido constantemente reseñado como un texto con profunda marca estética, portador de un esteticismo real aunque lejano del esteticismo romántico, del parnasiano o del modernista. De la misma manera, y en consonancia con los postulados de Bousoño, diremos de nuevo que dicho esteticismo culturalista y el cultivo posterior del metapoema surgirán como rechazo al carácter deshumanizador del poder, y no como juego o como recreación de un esteticismo anterior.

En relación con dicho planteamiento, la muerte y su presencia como núcleo embrionario actuarán como *fatum* y nudo temático de todo el poemario. Su presencia, en un *crescendo* desbordante, irá martilleando el espíritu del lector, quien pese a estar extasiado ante la belleza externa, no podrá olvidar su profundo calado interior.

Observará el lector que desde un punto de vista temático el título de la obra es suficientemente evocador. El “dibujo” o esbozo que Carnero recrea o teje, verso a verso, no es más que el espejo-reflejo de una realidad mórbida. La muerte, como principio organizador y estructural del libro, se perfila en cada uno de los monumentos históricos que edifica el poeta con palabras bellas y suntuosas; unos edificios falsamente reales que repiten y disfrazan la verdad, a la vez que demuestran la frustración del hombre incapaz de huir de su “doloroso paseo entre galerías y espejos que repiten [su] imagen y el eco de [sus propios] pasos”³⁰². Muerte y dolor, pues, presidirían la primera cala temática alrededor de la cual se organiza el poemario; cala al servicio de la cual se pondría cierta imaginación al uso.

³⁰¹ Vid. Carlos Bousoño (ed.), *op.cit.*, p. 27.

³⁰² Jaime Giordano, “Reflexiones sobre ‘Ávila’ de Guillermo Carnero. Clausura del Simbolismo”, *España contemporánea*, 3.2 (otoño de 1990), p. 71.

De igual manera y de forma paralela avanzaría el juego de contrarios entre la dualidad muerte/belleza, cuyo enfrentamiento agudizaría y ensalzaría, al mismo tiempo, cada uno de sus polos. Lo bello, aunque disfraz, intensifica la fortaleza de lo inerte y caduco del mundo en máscara; la muerte por su parte, como principio, se aferra a la ficción o a la belleza artística para salvarse. El contraste entre estas dos posturas, asidas al raptó de lo bello y a la conciencia de la finitud, se muestra para Bousoño de forma alternante, de modo que si un poema se encarga de presentar exclusivamente la belleza, otro poema despliega la contrapuesta noción. Así, manifestando la paradójica interdependencia de sus términos, el poema nos pinta primero un mundo de refinamiento o de arte y belleza que, de un modo u otro, muestra con posterioridad su revés de finitud o de carroña³⁰³.

No cabe ninguna duda que el poemario consigue transmitir estilísticamente una sensación de naturalidad³⁰⁴. El poeta rehúye las descargas expresivas o los altibajos, y “aunque se busca —en palabras de Bousoño— que el lenguaje tenga en todo momento gran distinción, lo poético aparece en forma de impalpable pero eficaz atmósfera que se origina imperceptiblemente (con frecuencia a través de connotaciones o de símbolos heterogéneos encadenados) (...). El poeta procura —añade el crítico— otorgar un parecido relieve a todos los elementos poemáticos, no llamar la atención de modo especial sobre ninguno de ellos. Adivinamos por qué: se trata de conseguir que la forma sea ‘elegante’ en correspondencia a la elegancia del mundo evocado”³⁰⁵.

En este sentido, adquiere relevancia especial en *Dibujo de la muerte* la descripción. Obviamente, un poemario que goza de una pretendida voluntad estética y que para ello recurre a unos materiales suntuosos se inclina más hacia lo descriptivo que hacia lo narrativo. El esteticismo parte y se siente ya desde la misma selección que el poeta hace de sus materiales, en su resemantización expresiva, sobrepujada artísticamente en el exceso verbal:

³⁰³ Carlos Bousoño (ed.), *op.cit.*, p. 45. Compárese lo citado con los conceptos de lo bello y lo siniestro como antecedentes románticos.

³⁰⁴ Conviene precisar que el concepto de “naturalidad” es en poesía bastante contradictorio y propenso a terrenos resbaladizos; matizaremos posteriormente el significado que le damos.

³⁰⁵ Carlos Bousoño (ed.), *op.cit.*, pp. 37-38.

(...) los objetos nombrados son “bellos”: telas suntuosas (brocados, terciopelos, sedas, tules); épocas refinadas (Renacimiento, siglo XVIII); preciosidades (oro, plata, gemas, rubíes, diamantes, ágatas, ónice, jade, marfiles, mármoles, sándalo, caoba); elementos decorativos (columnas, terrazas, jardines, candelabros, pebeteros, cálices, cortinajes, arquitrabes); colores ricos o evocadores (púrpura, carmín, nieve, lila, oro, azul, incluso en su forma más cultista: “azur”), o términos prestigiosos, bien por pertenecer al mundo del arte (espineta, pianos, arpas, oboes), por su uso tradicional en la literatura (nenúfares, rosas, adelfas, sauces, magnolios, laureles, fresnos) o por recordar mundos de ensueño (Arcadias, Cytareas) o aludir a la Mitología (centauros, ninfas). Pero sobre todo esto, el poeta se inspira, de modo explícito o connotativamente, en el arte (literatura, escultura, pintura, arquitectura, música), y no directamente en la vida, pero *no por desprecio de ésta*, como ocurría entre los estetas del siglo XIX, sino por considerar, tal como antes dije, incognoscible la realidad e inexpresable su experiencia por el sujeto dentro de unos esquemas sociales de carácter represivo cuya función primordial es controlar, manejar y ocultar la realidad (la realidad exterior, mundo y naturaleza, y la realidad interior, pensamientos e instintos). Las descripciones (muy frecuentes) se sacan de cuadros o los sugieren (Watteau, Giorgione, Iacopo Guarana). En ocasiones, como en las *Sonatas* y en otros libros del primer Valle Inclán, el objeto mirado se enlaza de modo explícito a una obra estética (...) ³⁰⁶.

A su vez, los personajes elegidos por el poeta pertenecen o remiten, en no pocas ocasiones, a textos u obras literarias concretas (Detlev Spinell: “Muerte en Venecia”); en otras oportunidades el autor se entretiene en describir el efecto que le ha producido una pieza musical (“Concertato-Scarlatti”) o se dedica a recoger citas que intertextualiza también en los poemas (como ya hicieran Ezra Pound o T. S. Eliot, más que al modo de los modernistas). Las ciudades evocadas también suelen remitir a ciudades “artísticas” (Ávila, Pisa, Venecia); los “monumentos”, aunque sean sepulcros, denotan también un elevado gusto estético. El “yo” del poema también puede estar representado por venerados estetas. Todo ese gusto y cultivo de lo aparentemente bello, a pesar de despuntar en *Dibujo de la muerte*, se halla al servicio o íntimamente ligado a la crítica que se va construyendo de forma soterrada: “No hay, pues, triunfalismo alguno en el

³⁰⁶ *Ibid.*, pp. 34-35.

esteticismo de Carnero; sí, por el contrario, añoranza de la espontaneidad, de la naturalidad de los instintos, de la libertad de la mente y del cuerpo”³⁰⁷. Ésta es la lectura, en definitiva, que debemos tener presente al acercarnos al libro.

Avanzando en esta línea, conviene que nos fijemos en la siguiente afirmación vertida por Bousoño: “Y es que *Dibujo de la muerte*, siendo su esteticismo antitético del realismo de la generación inmediatamente precedente (la del cincuenta; 1924-38, la zona de fechas de nacimiento) aprende no poco de él (...)”³⁰⁸. Son palabras que a estas alturas no pueden sorprendernos. Recordará el lector que en las páginas precedentes de nuestro estudio ya hemos señalado, en repetidas ocasiones, la existencia de algunos puntos comunes entre ambas generaciones y, al mismo tiempo, sus puntos de contacto con la generación del 27. Se trata de una prueba recurrente, y si la recordamos una vez más es para apuntar, al hilo de este libro fundamental, la existencia de nuevos vínculos en el mismo sentido. A título de ejemplo, en *Dibujo de la muerte* el uso del verso libre estrecha lazos entre las tres generaciones citadas; así, el verso libre de Carnero está en la línea de Cernuda-Gil de Biedma-Brines, muy en especial en algunas de sus propuestas rítmicas y métricas:

Luis Cernuda, precisamente para dar un tono coloquial a su verso, solía introducir, de tarde en tarde, en sus textos, una ligera arritmia, que consistía en romper levemente el compás alejandrino regular (o casi, o bastante, regular) de un poema, haciendo que alguna unidad se descabalase y disminuyese 7+6 en vez de mantener el canon normal 7+7: ese verso de 7+6 fue usado por Verlaine, sólo que en él se convierte en un ritmo regular, cuyo encanto estriba, precisamente, en su desazonante cojera:

*En vain la fête autour / se faisait plus folle,
en vain les Satans, ses / frères et ses soeurs,
pour l’arracher au sou— / ci qui le désole
l’encourageaient d’appels / de bras caresseurs*³⁰⁹.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 36.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 37.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 38.

Dicho procedimiento fue seguido también por Gil de Biedma, Brines y Carnero, sobre todo en el caso de nuestro poeta desde la escritura de *El sueño de Escipión*.

Junto a este aspecto, hay otro que no podemos pasar por alto y que también es citado por el estudio crítico de Bousoño. Nos referimos al uso de prosaísmos voluntarios entendidos como alusiones a pormenores de la vida cotidiana. No faltan tampoco, a decir verdad, en *Dibujo de la muerte*, pero no son frecuentes; como tampoco falta, aunque su presencia sea más bien rara, otro rasgo muy típico de la generación del 50: el hecho de convertir en elemento decisivo de una pieza la “sugerencia de un matiz psicológico complejo”³¹⁰ (efecto que el poeta usa como cierre brillante en algunas composiciones) o el uso de “figuras históricas” como protagonistas e, incluso, como narradores del verso o como correlatos objetivos a la manera eliotiana.

De la lectura crítica que anteriormente realizábamos sobre la temática que Carnero barajaba en su poemario, se desprendía que el calado de *Dibujo de la muerte* es de una hondura latente, palpable en todo momento y en ningún modo diluida por un aparato estético cuidado. La tragicidad de la obra se plasma ya en el contraste y dualidad, en lo real y su máscara. El marcado individualismo, hijo del movimiento romántico, se deja ver en el poemario con toda su fuerza, pero a su vez lastrado por la certeza de fragilidad humana. La belleza que Carnero contempla es, además, como ha anotado José Olivio Jiménez y ha recogido Carlos Bousoño, la alucinada máscara tras la que se esconde la visión del vacío, de la evanescencia y fugacidad de cuanto existe. El contraste entre refinamiento y desolación —en opinión certera de Bousoño— es lo que da, no sólo hondura, sino al mismo tiempo complejidad y riqueza al volumen.

Pero ¿cómo se inscribe este ingrediente trágico en el sistema formado por la poesía carneriana? He aquí otro de esos elementos de continuidad que, al entrar en todos los períodos precedentes, en este caso desde el Romanticismo hasta nuestros días, se relaciona siguiendo la tesis que acabamos de establecer, esto es: se relaciona no con lo que para la generación del 68 hemos llamado la “realidad verdadera” (la grave crisis del racionalismo), sino con un elemento perdurable en todos esos períodos como es la importancia de lo individual. Dicha noción se halla en conexión con el individualismo

³¹⁰ Vid. Carlos Bousoño (ed.), *op.cit.*, pp. 40-41.

actual, y muy en concreto con un concepto del individuo que se inscribe en la crisis de la modernidad y del sujeto moderno. Así pues, se trata de un reflejo de la dispersión o del sujeto y la falta de confianza ante los grandes discursos posteriores al Romanticismo. Frente a un sujeto integrado lo que nuestra época nos devuelve es la noción de un sujeto fragmentado. Es, pues, un elemento de la cosmovisión “generacional” o “de época”³¹¹.

En connivencia con esta tesis sustanciada sobre todo en el estudio de Bousoño, observamos dos planos muy marcados en *Dibujo de la muerte*: por un lado, la evocación del siglo XVIII³¹² (tal vez como símbolo de una etapa en apariencia estable y bella cuyo final concluye en 1789) y la evocación, también, del siglo XIX y sus estetas. Por otro lado, el guiño irónico y el humor o, si se quiere, el cosmos visto a través de las lentes de lo grotesco, lo que bien mirado, como hemos puesto de manifiesto en páginas anteriores, no es más que una forma de distanciamiento.

Carnero, pues, plantea la fragilidad y la inautenticidad del esteticismo de formas diferentes: en unas ocasiones evoca la Belleza con visos de duración y consistencia; y, en otras, muestra su más rotunda caducidad.

En cuanto al humor que se desprende de los textos de *Dibujo de la muerte*, diríamos que éste surge como contravención de toda anuencia trágica. El poeta, ante la tragicidad del binomio vida/muerte, busca una alternativa, una válvula de escape que le permita la respiración rehuyendo la asfixia. El mundo “alucinado”, lo grotesco ritualizado o las marionetas de la vida llegan a girar sin pausa y sin descanso en un

³¹¹ Vid. Carlos Bousoño (ed.), *op.cit.*, p. 42.

³¹² Carlos Bousoño, al respecto, anota: “Y es que el siglo XVIII es sólo un símbolo de lo que Carnero piensa de toda Belleza; en el XVIII se produce, junto a la apoteosis del refinamiento y del arte, la putrefacción de la sociedad del Antiguo Régimen. Esto da sentido asimismo a la evocación voluntaria que nuestro poeta hace del esteticismo del siglo XIX, según vimos, pues tal esteticismo, por obra de Verlaine, primero, y de Rubén Darío y los modernistas hispanos, después, lleva a nuestros ojos connotaciones dieciochescas que, por lo dicho, interesaban mucho a nuestro autor. Pero, aparte de esto, Carnero acentúa, al evocar a tales estetas, los elementos ‘bellos’, pero en el fondo convencionales y falsos, inherentes a su concepción de la vida, con lo que se nos fuerza a ver esa belleza como esencialmente poco consistente, fugaz y negadora de la verdadera vida. Habla Wilde: ‘(...) naturalmente, un par de guantes amarillos no se lleva dos veces, / cómo ha podido esta sangrienta burla / preservarnos del miedo y de la muerte (...). / Pero decid, Milady, si no estabais maravillosa preparando el clam-bake / con aquella guirnalda de hojas de fresa (...)’” (*ibid.*, pp. 48-49).

poema como “El movimiento continuo”, imagen que provoca paradójicamente duelo y comicidad y que, por extensión, se convierte en emblema de la cosmovisión carneriana.

Este aspecto acaba siendo un rasgo de estilo de especial relieve y en estrecha consonancia con la temática desarrollada en el libro. Carnero recurre a él unido a la repetición en multitud de oportunidades. La circularidad o el uso de finales reiterativos, por ejemplo, aluden simbólicamente, al efecto circular de nuestra situación en el mundo, de la que uno no puede escapar. No ha de extrañar, pues, que como ha señalado Bousoño dicha circularidad³¹³ la transmita Carnero haciendo que la expresión última del poema enuncie de nuevo la frase inicial del mismo poema: “*Qué miserables las voces. Llaman, imploran, gimen*” (“Concertato”, v. 1); “*En las noches de estío / qué miserables las voces*” (*Ibid.*, vv. 10-11); o en “Capricho en Aranjuez”: “*Raso amarillo a cambio de mi vida*” (“Capricho en Aranjuez”, v. 1); “*Poblada soledad, raso amarillo / a cambio de mi vida*” (*Ibid.*, vv. 34-35); o en “Castilla”: “*Mi cuerpo es ancho como un río*” (“Castilla”, v. 18). Esta imagen estructural, siguiendo la figura del *ourobouros* clásico o serpiente que se muerde la cola, ratifica la identidad de nacimiento y muerte, creación y transformación en la muerte, ascensión y caída en perpetuo balance. Dicho efecto de circularidad se propagará a toda la obra carneriana. Lo hallaremos, por ejemplo, en la conexión entre poemarios, de modo que composiciones de *Dibujo de la muerte* establecerán vínculos con composiciones posteriores, y así sucesivamente.

Ese constante percutir no es ajeno a la propuesta del autor. Las reiteraciones finales o las reiteraciones situadas en el interior de las composiciones llegan a dar una “impresión angustiosa”, de inutilidad del esfuerzo vital, que choca contra el obstáculo que con insistencia se le opone (“Castilla”). En suma, tal artificio, como el poema “Muerte en Venecia” hace patente, nos habla de la inexorabilidad de nuestro destino, que se nos impone, queramos o no, obsesivamente. Con todo, a partir de *El sueño de Escipión* tal recurso de la reiteración obsesiva se convertirá básicamente en un elemento puramente compositivo, cuyo objetivo no será más que proporcionar trabazón a las composiciones.

³¹³ Vid. Carlos Bousoño (ed.), *op.cit.*, p. 50.

Por otra parte, cabe añadir que ni la irracionalidad ni los referentes simbólicos son aspectos determinantes de *Dibujo de la muerte*. Ahora bien, algunos símbolos aparecen en la obra con una función caracterizadora evidente: por ejemplo, el final de “El movimiento continuo” o la simbología de “Muerte en Venecia”, entre otros. Sí son habituales, en cambio, los “signos de sugestión encadenados”³¹⁴; también encontramos el uso frecuente de algunos illogicismos simbólicos, como por ejemplo en el poema “Pie para un retrato de Valery Larbaud”³¹⁵, cuya técnica se resumiría en una suerte de *collage* discursivo. El resultado es complejo y ambiguo, y consecuentemente muy expresivo.

Haciendo uso de una visión de conjunto diríamos, como acertadamente ya anotó José Olivio Jiménez³¹⁶, que la disposición poemática que Carnero ha realizado es de intención clara y definida. Su manifiesta estructuración o distribución *in crescendo* plantea y procura intensidad a la certeza temática: la fortaleza de la muerte y su triunfo. A pesar de ello, con la inclusión en la segunda edición de *Dibujo de la muerte* de nuevos poemas, se añaden, a su vez, unos elementos que mitigan la elevada “dosis” existencial de la primera edición, añadiendo cierta suerte de carga melancólica, apoyada en una especie de distancia contemplativa, cercana³¹⁷ al *spleen* de los bohemios y decadentes de fin de siglo.

Es indudable que *Dibujo de la muerte* supone, a la luz del discurso anterior, un tributo parcial a las tendencias dominantes del momento. Su contrapunto con las propuestas del realismo anterior es claro, así como su afirmación fundacional de los

³¹⁴ Bousño acuña esta expresión sobre la que hace una serie de puntualizaciones: “(llamo así a la mezcla de símbolos heterogéneos y de connotaciones, cuando todos ellos ostentan un significado marginal común), usados siempre con singular acierto por este poeta (léase ‘Primer día de verano en Wragby Hall’, ‘Les charmes de la vie’, etc.) para crear una determinada atmósfera emocional” (*ibid.*, p. 52).

³¹⁵ Como apunta Bousño: “Su técnica consiste en juntar o superponer en el poema una serie de brevísimos planos temporales y espaciales que en la realidad se hallan entre sí francamente separados. Pero esos planos son frases o situaciones sueltas, sacadas de sus respectivos contextos, los cuales quedan simbólicamente evocados. Es la técnica del *collage*, con sus antecedentes en Apollinaire (que quiso dar, de este modo, una versión literaria del cubismo), técnica que han usado también algunos novelistas actuales. El inesperado desenlace pone, además, en la pieza una sorprendente nota de humor” (*ibid.*, p. 52).

³¹⁶ José Olivio Jiménez, “Estética del lujo y de la muerte: sobre *Dibujo de la muerte* de Guillermo Carnero”, *Papeles de Son Armadans*, 194 (mayo de 1972); recogido en *Diez años de poesía española (1960-1970)*, Madrid, Ínsula, 1972, p. 378.

³¹⁷ Vid. Ignacio Javier López (ed.), *op.cit.*, p. 34.

paradigmas más representativos de la poesía española novísima: agonismo existencial personificado en un gusto por lo veneciano, lo barroco e, incluso, cierto neorromanticismo puntual³¹⁸.

Pero todo lo dicho hasta aquí a propósito de *Dibujo de la muerte* es inseparable de la construcción de sentido que lo preside y ya ha sido enunciado más arriba. A modo de recapitulación, no podemos pasarlo por alto: el corpus unitario del volumen se halla guiado por una línea temática concreta que oscila entre el monotema de la muerte como tensión de trasfondo barroco —léase la temporalidad y caducidad de lo humano y una elevada dosis de desengaño postmoderno—, y el tema de la belleza como ilusorio refugio.

En las páginas que siguen avanzaremos de forma “lineal” por la obra. Este avance progresivo no es un mero capricho analítico, sino todo lo contrario. El orden escogido por Carnero nos servirá como pretexto o pauta para ir desentrañando los diferentes aspectos que el poeta plantea. Somos conscientes que ir de la generalidad a la particularidad, caminando y discriminando poema a poema, puede dar la sensación en ocasiones de un análisis deshilvanado o excesivamente pormenarizado, pero en la mano de cada uno está: éste es uno de nuestros objetivos, irlo tejiendo de una forma personal y dar prioridad al texto. Sólo en él y desde él podremos dar cumplida respuesta a la razón hermenéutica que guía el presente estudio.

VIII.1.2. NEOESTETICISMO Y MUERTE

El primer texto que abre nuestro poemario, “Ávila”, “marca la pauta del libro, al establecer el conflicto que existe entre la belleza perdurable del arte, frente a la decadencia del ser humano. Este conflicto, que en un poema modernista podría haber llevado a una solución, pero que aquí no se resuelve nunca, motiva una serie de experiencias contradictorias para el lector y, en última instancia, ejemplifica un deseo de sobreponerse a la mortalidad por medio del arte, y a la limitación y el fracaso de tal

³¹⁸ Véanse sobre este punto las matizaciones realizadas por Carlos Bousoño en su prólogo (*op.cit.*, pp. 11-68).

deseo”³¹⁹. El libro se abre, pues, con un poema de desolación, de desesperanza, un texto, indudablemente, de afirmación, molde escénico sobre el que se confeccionará un entramado similar en el decurso de las piezas.

Por otro lado, diremos en cuanto al esquema compositivo del poema que una de las curiosidades de “Ávila”, tal como precisa Juan José Lanz, es el uso de una técnica casi cinematográfica de cambio de planos: en primer lugar se presenta un plano general, “*En Ávila*”, pero de manera inmediata y a través de un cambio brusco se pasa a un primer plano y a la descripción detallada del sepulcro de Don Juan. Este hecho motiva, al mismo tiempo, una oposición de planos o, si se quiere, una igualdad por la que el lector identifica Ávila con el sepulcro del hijo de los Reyes Católicos. De igual modo, por una relación sinecdóquica este sepulcro se convierte en símbolo de la muerte. No se equivoca, pues, Juan José Lanz cuando señala que puede establecerse una estrecha relación entre los tres siguientes términos: realidad general (Ávila)–realidad concreta (sepulcro)–realidad abstracta (muerte)³²⁰. Y en idéntica tesitura cabría entender la coordinada arte/belleza de las dos primeras estrofas, paso previo de la coordinada vida/realidad de la tercera estrofa y del efecto conclusivo centrado en la muerte de los versos finales.

El poema abunda asimismo en descripciones, la mayoría de ellas de carácter primoroso y miniaturista. Precisamente una de las muestras más claras en la poesía de Carnero por el detalle y la precisión miniaturista, conviene insistir, la encontramos en “Ávila”³²¹.

Dicho carácter descriptivo tiende a agudizar la frialdad del discurso. Su belleza marmórea la observaremos también en “Castilla” o en el desarrollo de la mayoría de los poemas de *Dibujo de la muerte*. En ellos el gusto por la descripción resultará casi

³¹⁹ Carlos Bousoño (ed.), *op.cit.*, pp. 25-27 y 30-37; y Andrew Debicki, *Spanish Poetry of the Twentieth Century. Modernity and Beyond*, Lexington, University of Kentucky, 1994, pp. 143-178 (trad.: *Historia de la poesía española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1997, 193-252, pp. 208-210). Recogido todo ello, también, en Ignacio Javier López (ed.), *op.cit.*, p. 100.

³²⁰ En Juan José Lanz, *La llama en el laberinto*, *op.cit.*, p. 116.

³²¹ Remitimos de nuevo al completo estudio de Juan José Lanz, *La llama en el laberinto*, *op.cit.*, pp. 77 y 116.

obsesivo, a la manera de una reverberación que percute en el ensimismamiento expresivo.

La citada precisión miniaturista será tan intensa que llevará al poeta, en extremado rigor, a incluir una y otra vez dentro de un mismo poema descripciones de minucioso detalle. En “Ávila” concretamente, el predominio de la descripción es absoluto: “*ramos de volutas y frutas*”, “*inmensa vegetación de alas*”, “*pequeños corazones de nácar*”, “*pájaros de ojos vacíos*”. La fijación del poeta por poblar el vacío se expresa recubriendo espacios de forma recurrente. Si retornamos a “Castilla”, encontraremos una muestra ejemplar. Si en los versos citados anteriormente la concatenación se asía al asíndeton, aquí lo hace mediante el polisíndeton generalizado: “*Y otra vez al galope, matando, / descuartizando telas y andamiajes y máscaras / y levantando muros y andamiajes y telas / y máscaras,*” (“Castilla”, vv. 39-42). Todo ello provoca en muchas ocasiones cierta sensación de circularidad cercana al absurdo, circularidad que en tono más irónico y pesimista, como ya se ha apuntado, estará presente en “El movimiento continuo”.

Por otro lado, debemos relacionar intertextualmente “Ávila” con otros poemas del autor: “Convento de Santo Tomé” y “Razón de amor” de *Divisibilidad indefinida*; ambos hacen uso del mismo tópico: el sujeto poético se erige como observador de una estatua fúnebre. La crítica ha mostrado el interés de Carnero por las estatuas (lo vemos también en *Fuente de Médicis*, en la fuente de Galatea), señalándose que su visión de la poesía se caracteriza por una actitud en la que el hablante contempla, “sin dolerse ante lo inevitable, las huellas que va dejando la muerte”³²²; es muy posible que sea cierto o que contrariamente su duelo sea íntimo y callado y no por ello menos intenso.

La apertura de “Ávila” y su cierre viene marcado por la desilusión y con la desilusión y, cómo no, por el juego antitético. La paradoja discurre por todo el poema (“*reposo caliente*” / “*delgadez helada*”; “*niños nacidos al mármol para la muerte*”), con predominio de un léxico y adjetivación puesta al servicio de la muerte. El texto poético sirve, qué duda cabe, de tarjeta de presentación de todo el poemario.

³²² Ignacio Javier López (ed.), *op. cit.*, p. 100.

Tras “Ávila”, “Castilla”³²³ parece retomar, a modo de *amplificatio*, los versos finales del primer poema. Si en la primera cala temática del poemario, el dolor y la muerte se apuntaban ya en “Ávila”, la segunda se afirma en la imposibilidad de rebelión o, lo que es lo mismo, en la denuncia de la “mascarada colectiva” ante los mecanismos represores de poder; por fin, la tercera cala temática nos adentra en la insuficiencia del lenguaje y sus celadas.

No es arbitraria la elección de Castilla como símbolo y, por supuesto, no lo es tampoco la estructura anafórico-repetitiva de la que hace gala el poeta o la elección de un párrafo quijotesco como apertura. Todo está concienzudamente dispuesto para que el “yo” del poema cabalgue “*descuartizando máscaras*” —máscaras que aquí son puros símbolos de la represión y ocultación de lo primigenio— o para que observe que su mismo gesto de negación equivale a ir levantando otros “*muros y andamiajes y telas y máscaras*”, ya que no se puede atentar contra el poder represor mediante un código que aquél ha puesto en uso precisamente para disponer de un mecanismo de conservación basado en el funcionamiento automático.

El poema “El movimiento continuo” se refiere también a esa imposibilidad de rebelión desde la “mascarada colectiva”³²⁴. En “Castilla” el “yo” lírico luchará en vano para quebrar unos muros, que nos recuerdan, salvando las distancias, a los muros y obstáculos infranqueables cernudianos de *Los placeres prohibidos*: “*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*” (“Castilla”, vv. 30-38). En cuanto a “El movimiento continuo”, el obstáculo será la circularidad innata a todo devenir. De igual forma, esta circularidad forjará una vida perdurable; el propio título es sobradamente elocuente.

A todo ello cabe añadir el relieve plástico que adquieren muchos de los poemas, plenos de sugerencias visuales y sonoras. “Amanecer en Burgos” y “Atardecer en la

³²³ Vid. nota nº 21, Ignacio Javier López (ed.), *op. cit.*, p. 104.

³²⁴ Vid. Carlos Bousoño (ed.), *op. cit.*, pp. 28-29.

Pinacoteca”³²⁵ son un claro ejemplo de la preocupación que Carnero muestra por la palabra y su sentido colorista, imaginario cuya plasticidad e ingenio verbal recuerda a veces el verso colorista de Góngora. Una preocupación, como sugiere Lanz, que puede provenir también de los poetas impresionistas y simbolistas de fin de siglo en su admiración por los detalles de la luz y el color.

Para Trevor Dadson “Amanecer en Burgos” guarda cierto parecido con “Ávila”. En realidad hallamos en el texto un motivo análogo a “Ávila” y que resume la significación axial de toda la obra: “el sujeto poemático se enfrenta (...) a los despojos que el tiempo ha legado y que, como las representaciones en piedra (‘Ávila’), no sirven para capturar la vida, pero encarnan la belleza. A diferencia de lo que ocurría en el poema ‘Ávila’, sin embargo, donde la contemplación es estática, aquí la muerte florece del objeto contemplado. Así pues, el poema presenta el tema que unifica el libro, y que sería el triunfo y la certeza de la muerte. El poema ‘Bacanales en Rímini’, con el que se cerraba el libro de la primera edición —concluye—, serviría como contrapunto temático de este florecer de la muerte, al formular la certeza de la misma: *‘quizá será la muerte / la única certeza que nos ha sido dado alzar sobre la tierra’*”³²⁶.

VIII.1.3. “EL MOVIMIENTO CONTINUO”³²⁷

Tal vez uno de los poemas que haya suscitado mayor interés para la crítica es “El movimiento continuo”³²⁸. Sobre él Prieto de Paula se ha extendido en una lectura

³²⁵ Vid. Juan José Lanz, “Rechazo del realismo y del surrealismo: por una concepción barroca y simbolista de la poesía de Guillermo Carnero” en *La llama en el laberinto*, op.cit., p. 117.

³²⁶ Vid. Ignacio Javier López (ed.), nota nº 25, op. cit., p. 107. Cf. J. O. Jiménez, “Estética del lujo y de la muerte: sobre *Dibujo de la muerte* de Guillermo Carnero”, op.cit., pp. 155-156.

³²⁷ Vid. nuestro Anexo XIV.1.3. “Poemas-programa”.

³²⁸ Trevor J. Dadson propone una lectura política del poema (la traducción es nuestra): “El poema está dividido en dos partes bien definidas, la primera describe un baile de disfraces y la segunda un parque de atracciones con su tióvivo. Ambas están unidas a nivel léxico a través de la repetición del adjetivo *modesto*: *‘su modesto baile de disfraces’* (v. 3), *‘el modesto tinglado de una feria vacía’* (v. 11).

Evidentemente, a nivel semántico están unidas por la idea de movimiento circular sin sentido, inútil, que no tiene ningún propósito. La primera parte contiene parte de la ironía más aguda e ingeniosa de Carnero: *‘Las personas comme il faut, honestos padres de / familia y demás gente de principios / (fotógrafos profesionales, profesores de baile y / otros agentes de la autoridad)’* (vv. 1-2). (...) En el primer verso aparece la típica frase franquista *‘gente de principios’*; en el segundo verso, una fantástica ironía (o quizás sarcasmo) en la comparación de los fotógrafos profesionales y los profesores de baile con *‘otros agentes de autoridad’*, es decir la infame policía secreta de Franco. La ironía continúa con el

crítica que expresa y sintetiza con maestría la desazón que quiere transmitir el libro en su totalidad y reúne, además, toda una serie de rasgos emblemáticos fundamentales en la poesía de Carnero:

La composición está estructurada en dos partes: la primera de ellas, breve, es un apunte narrativo de un baile de disfraces organizado por las personas *comme il faut*. La segunda, algo más extensa, describe “el modesto tinglado de una feria vacía”, y termina planteando, ya en un tono trágico aunque sin aspavientos, el porqué de la vida. Son evidentes algunos rasgos fabulísticos, y un tono ejemplificador frecuente en los poemas de Carnero. Cierto que no hay, como en La Fontaine u otros fabulistas, animalillos de cuyas acciones poder extraer la lección moral, pero no menos cierto es que existe una transferencia animalizadora de los personajes “humanos”. El comportamiento de éstos se distingue por la estulticia y la satisfecha sumisión a lo establecido. Y

sarcástico ‘*ridículos gestos de las matronas, torpes animales domésticos*’ y ‘*los intrascendentes animalillos partidarios del orden y la compostura*’; de nuevo, el ‘*del orden y la compostura*’ son consignas del régimen. Esta parte se cierra con otra referencia sarcástica a los seguidores irreflexivos de clase media de Franco, referidos ya como ‘*animales / animalillos: su buena fe de gansos soñolientos*’ (v. 7). La segunda parte nos traslada sin ningún comentario al parque de atracciones en las afueras de la ciudad. Las atracciones mencionadas forman otro vínculo con la primera parte del poema, aunque no existe una comparación directa; el poeta simplemente nos deja imaginar libremente, especialmente a través de la mención de ‘disfrazados’: ‘*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, / antifaces de muselina, ciudadanos disfrazados de asnos de Persia, / asnos de Persia disfrazados de ciudadanos*’ (vv. 19-25). Desde las atracciones, la mirada del poeta se fija en el tiovivo y la visión de sus giros sin sentido se convierte en una imagen de su propia existencia en un estado con ‘Movimiento continuo’ (...). En su amargura y desesperación, el final recuerda claramente a ‘Ávila’. El último verso también nos da una pista sobre el título de la colección, *Dibujo de la muerte*. A veces, la muerte que se describe es claramente la del poeta, y, otras la del sistema, que se espera fervientemente. La imagen del tiovivo girando sin propósito, de la misma manera que los ‘gansos soñolientos’ de la primera parte aparecen con una regularidad monótona en el baile de disfraces, es una metáfora condenatoria y viva al régimen de Franco al que Carnero teme no sobrevivirá para ver llegar a su fin.

A lo largo de toda la colección de poemas, Carnero evoca imágenes de habitaciones cerradas, oscuras, húmedas, cerradas a la luz exterior, o de espejos, máscaras y lentejuelas, que parecen ser imágenes de una España separada del mundo exterior, que sólo refleja en sí misma su propia superficialidad, su imagen mal entendida y distorsionada. En una referencia indirecta al famoso poema de Antonio Machado ‘El hospicio’ (que comparaba la España de finales del XIX con un hospicio en ruinas, lleno de habitantes fantasmas), Carnero describe en ‘Tras el cerco de Ímola’ una ciudad sitiada cuyos habitantes han perdido toda esperanza (...). La tristeza y desesperación de estos versos no necesitan comentario.

Así pues, *Dibujo de la muerte* (...) no es un simple ejercicio de esteticismo o pirotecnia lingüística como algunos críticos defienden. Es verdadera poesía de compromiso, en donde el poeta ha asumido el régimen en sus términos, a través de su propio discurso. Al mismo tiempo, Guillermo Carnero se ha esforzado por devolver a la poesía lo que le pertenece y no a un régimen ilegítimo basado en la división y el odio: el mito de la historia” (Trevor J. Dadson, “The Reappropriation of (Poetic) Language from Francoism: the Case of Guillermo Carnero’s *Dibujo de la muerte*”, *Donaire*, 2 (mayo de 1994), pp. 12-23).

para expresarlas el poeta se ha valido de la correlación animal, como corresponde a una estampa que tiene mucho de farsa y tendría mucho de auténtico esperpento si no careciera del desgarrado expresionista al que tan refractario se manifiesta siempre Carnero, en este libro y en su obra posterior. (...) El recurso argumental del baile de disfraces, que provoca la conexión inicial entre hombres y animales, va dejando de ser necesario y, en un *crescendo* expresivo, concluye con la simple sustitución, ya no explicada por el disfraz, de hombre por animal³²⁹.

La descripción de la feria tiene connivencias claras con la concepción calderoniana del mundo como teatro. A todo ello no le es ajeno que el poema esté dispuesto de modo que aparezca la vida a semejanza de una rotación indesmayada, como la mecánica reproducción del mismo sinsentido cuyo único destino es el camino hacia la muerte: “*Alguien descubrió que el tiovivo podía seguir girando, / mientras un organillo / oculto bajo las tablas martilleaba una mutilada Chanson de Cour, (...) / Vosotros, mientras en la noche resuena / la rutilante música de circo, / decidme si merecía la pena haber vivido para esto, / para seguir girando en el suave chirrido de las tablas alquitranadas, / para seguir girando hasta la muerte*” (“El movimiento continuo”, vv. 37-45).

El apólogo final encumbra una tragicidad extrema. Se trata de un recurso infrecuente en los textos del autor, ya que éste suele hacer uso de finales anticlimáticos:

mediante el desarrollo de una noción secundaria o circunstancial respecto al centro gravitatorio del poema, que atrae la atención hacia un detalle o un añadido temático (“Boscoreal”, “Elogio de Linneo”, “L’Enigme de l’heure”), o por la expresión velada de alguna actitud psíquica cuya ajustadísima sutileza se confunde, paradójicamente, con la imprecisión (“El embarco para Cytrea”, “J’ai presque peur, en vérité”). En estos casos la intensidad intelectual y emotiva de la composición parece contradicha por el quiebro final, como un modo, siempre obsesivo en Carnero, de aliviar cualquier proclividad romántica³³⁰.

³²⁹ Ángel L. Prieto de Paula, *Musa del 68*, op.cit., pp. 67-69.

³³⁰ *Ibid.*, pp. 69-70.

En otras ocasiones Carnero recurre al humor con el fin de rehuir el rechazado sentimentalismo o con el fin de mitigar el efecto dramático; toda la primera tirada de versículos del poema, aunque no la única, como precisa Prieto de Paula, actúa en favor de lo citado. Asimismo las matizaciones prosaicas o la actitud displicente surgen con igual fin. El espejo grotesco y esperpéntico le sirve al autor como distanciamiento, como válvula de escape ante un universo trágico y falso.

Todo ello viene a converger en la puesta en relieve de un “recurso de valoración solapada de la realidad”, ya que no se sirve del “juicio explícito, sino de la enumeración en apariencia neutra. En el sentido último y global de esta enumeración se percibe el pensamiento del autor, por más que no sea éste emisor de ninguna opinión, sino mero atestiguador de la sarta de objetos, y alguna vez acciones o estados, de los que naturalmente se desprende la valoración”. Así, “la enumeración de cachivaches heterogéneos, cuyo amontonamiento favorece el cubrimiento de la verdad, construye en el poema esa ‘feria vacía’ —vacía sólo de discurrir humano— que contiene, sin embargo, el resorte que permite un movimiento sin sentido”³³¹. Tal enumeración permite, por tanto, identificar la feria, su ostentación y su exceso objetual, con la existencia humana.

Por otro lado, la *enumeratio* tiene otra finalidad en la poesía del autor y más concretamente en *Dibujo de la muerte*; ésta se encamina a la creación acumulativa de un espacio artístico de orden arquitectónico (sillares, columnas, murallas, balaustradas, claustros, almenas o poternas, terciopelos, surtidores, vidrieras, cortinas, marquetería, candelabros, jardines geométricos o pebeteros) o, en general, de orden plástico, así como a la expresión del lujo, la exquisitez estética y las pompas sensoriales. De esta forma lo que Prieto de Paula subraya como constante en no pocas composiciones del autor, por encima de otra cosa, es que el marco escenográfico se convierte en clave temática dominante. Tramoya y escenografía son connaturales a la poesía de Carnero, no sólo en cuanto a modo de enriquecimiento ornamental del poema, sino mucho más allá, como una verdadera “lección de la nada” de raíz barroca. La exuberancia objetual opera, pues, por inversión, a la manera de una representación paradójica que nos remite

³³¹ Ángel L. Prieto de Paula, *Musa del 68*, *op.cit.*, pp. 70-71.

al vacío interior: las cosas no están por lo que denotan en sí mismas, sino como respuesta a una especie de *horror vacui*, a una perquisición poética que cuanto más sondea en la nada, más desvela. De este modo, la poesía de Carnero se transforma en un ejercicio de desenmascaramiento.

Interesante resulta el advertir cómo los objetos cobran vida en los poemas del autor; éstos no se muestran como entes inanimados, ya que contagian al lector de una tristeza embriagadora, de una *tristia rerum* —en feliz expresión de Prieto de Paula— que de Virgilio a Villaespesa o a Azorín, emana del *ánima* de los objetos y embriaga de melancolía al hombre sensible.

Esta lectura crítica no está lejos de la de Carlos Bousoño, quien defiende que la poesía del autor en su etapa metapoética lleva implícita un rechazo de los mecanismos represores del poder y afirma, en este mismo sentido, que ya en “El movimiento continuo”³³² la imposibilidad de rebelión desde dentro es inviable.

VIII.1.4. INTERTEXTUALIDAD: DE “MUERTE EN VENECIA” A “GALERÍA DE RETRATOS”

Es “Muerte en Venecia” uno de los poemas en los que el venecianismo³³³ se hace difícilmente obvia. Sin ir más lejos, Juan Cano Ballesta³³⁴ nos recuerda cómo la ciudad del arte y de las góndolas pasa como monumento histórico a un segundo plano, para centrarse en este poema en captar estados de ánimo decadentes y depresivos al borde de la muerte, con frecuentes alusiones a Detlev Spinell. A través de este personaje novelesco, artista refinado prendado de una joven bella y enferma como Tristán de Isolda en la novela breve *Tristán* de Thomas Mann, Carnero da rienda suelta a una operación intertextual y, haciendo uso de ella como correlato objetivo, sumerge al lector en un ambiente melancólico y sugerente. Se trata, como habrá adivinado el lector, de un

³³² Para una mejor comprensión del texto véanse las notas 36, 40 y 43, en Ignacio Javier López (ed.), *op. cit.*, pp. 112-113.

³³³ Consúltense en este sentido los apartados VI.3.2. “La influencia barroca”, VI.3.2.3. “Atención al detalle. Miniaturismo” y VI.3.2.4. “Venecia como marco simbólico”.

³³⁴ Juan Cano Ballesta, *op. cit.*, pp. 158-159.

referente intertextual nada ajeno a los intereses más profundos de nuestro autor, puesto que no hay que olvidar tampoco que *Muerte en Venecia*, del mismo Mann, no sólo inspira al poeta en este texto sino en otros muchos.

Con innegable acierto Carlos Bousoño señala las interacciones constantes en el interior de dicho referente intertextual y su significación:

Y no quiero terminar este párrafo sin referirme a la confirmación de algo apuntado hace algunas páginas: cómo la conciencia crítica que Carnero manifiesta en este su primer libro, acorde con el espíritu de su generación, se evidencia en lo que yo allí llamaba solidaridad con todas las formas de marginación, aunque el poeta no las encarne vitalmente. Estoy hablando del poema “Muerte en Venecia”, escrito muchos años antes de que la popular película de Visconti popularizase esta novelita de Thomas Mann. Lo primero que choca en el poema de Carnero es que el protagonista se llame, no Gustav von Aschenbach, como en *Muerte en Venecia*, sino Detlev Spinell, que es el protagonista de otra novela de Mann, *Tristán*. Insertando en el contexto de *Muerte en Venecia* (personaje homosexual) la figura del protagonista de *Tristán* (personaje heterosexual), se han fundido en una sola las dos frustraciones, obra de un mismo sistema represivo³³⁵.

Junto a este componente intertextual, destacan en este poema algunos aspectos expresivos que conviene subrayar. No debemos olvidar, por ejemplo, la importancia que en “Muerte en Venecia” tiene el asíndeton o el uso de cierta simbología, los cuales se transfieren al imaginario carneriano: el mar (“*el martillo del mar*”), las porcelanas (“*porcelanas azules*”), la noche (“*los mimbres destejidos de la noche*”), los pájaros (ora “*palomas grises*” ora “*gaviotas huidizas*”), el agua omnipresente, en fin, o la misma Venecia desde focalizaciones diversas.

El poema, a su vez, ofrece la recreación angustiosa y repetitiva de la muerte en estructuras anafórico-paralelísticas, antítesis y enumeraciones que resultan plenamente convincentes desde el punto de vista expresivo. Las sombras mayores que gravitan en

³³⁵ Carlos Bousoño (ed.), *op.cit.*, pp. 29-30.

sus versos son la belleza y la decadencia hermanadas con una única certeza: “*No, ni en el piano / ni en su muerto cabello, no, debajo / de la muerte renace, ni en las fotos / amarillas, debajo de la muerte, / en la ola de hoy se ha creado / su pasada belleza*” (“Muerte en Venecia”, vv. 44-49). Todo parece conmovido, en definitiva, por una difusa sensación de futilidad o de matices que resaltan, en su huella estética, lo perentorio.

Si nos centramos ahora en “Primer día de verano en Wragby Hall”, otro de los poemas esenciales de *Dibujo de la muerte*, observaremos la importancia que adquiere el juego de rostros y antifaces, junto a otros aspectos que enfatizan esa noción anteriormente apuntada de lo perentorio: es el caso de la convicción de que el destino siempre puede imponerse, así como la plasmación de un universo reducido que ciega con su espesura ornamental el vacío de los proyectos, o el entendimiento, en suma, de que el hombre no debe alterar un ritmo impuesto desde fuera, aspectos todos ellos claramente cristalizados en sus versos³³⁶. Se trata de motivos de honda raigambre carneriana, certeramente destacados por buena parte de la crítica y muy especialmente por Prieto de Paula. De igual modo, junto a poemas como “Ávila” entre otros, el mencionado poema sobresale asimismo por su descripción detallada y miniaturista. El vacío queda de este manera garantizadamente repoblado.

Con esa estrategia poética, el poeta crea un falso espacio para la escena, un espacio que garantiza falsamente, valga la pretendida redundancia, la detención momentánea del tiempo: “*En la eterna penumbra de la casa, en que apenas / giran las estaciones, como entre la hojarasca / eternamente umbría de los bosques, / parpadean las fuentes, los relojes gotean / sobre el mármol, enfrente de los espejos, giran / agitando sus frágiles campanillas*” (“Primer día de verano en Wragby Hall”, vv. 20-25). Desgraciadamente no será suficiente, todo lo re-creado está ya muerto. La interrogación introspectiva parece, pues, un eco retórico sin respuesta posible: “*¿Cómo encontrar la vida?*” (“Primer día de verano en Wragby Hall”, v. 33). A todo ello contribuye la cita de D. H. Lawrence que encabeza dicho poema, cita que podría entenderse como colofón moral de un interrogante lanzado hacia la convicción última de dejar que las cosas sigan

³³⁶ Ángel L. Prieto de Paula, *Musa del 68*, op.cit., p. 76.

su curso. De hecho, va a ser hacia el final del poema que la pregunta acabará por convertirse en precepto:

“Nada debe perturbar el decurso / de las horas”. Esta invitación a la inacción no es resultado de consideraciones directamente negativas, como ocurre en determinados poemas barrocos en que la retracción espiritual del “yo” proviene de la lección estoica, del espacio sensitivo del *ubi sunt?* o de la descripción escatológica de las postrimerías. Al contrario, aquí se van desenhinando los estambres de un mundo irreal en su belleza paralizada, que se resuelve en la representación de lo que, muy lejos, es la vida³³⁷.

De igual forma, aunque la ensoñación tenga como arranque la realidad, el poema —aspecto también comentado por Prieto de Paula— no cumple la tarea de reproducirla, sino la de alterarla sublimadamente. En nuestro poema, pues, se nos representa, más que se nos relata, el día veraniego de la pudiente aristocracia de una forma anacrónica y desajustada con la realidad del momento; el lector tiene así el dibujo lejano de los escenarios reales de aquellos que aparecen en el texto, ya que nos llegan tamizados a través de un prisma artístico.

Por otra parte, como sucede en “Brummel”, el personaje o incluso el narrador poemático es un dandy, un escritor como en “Óscar Wilde en París” o un pintor en el caso de “Watteau en Nogent-sur-Marne”. El poeta parece de esta forma buscar intuitivamente personajes cuyo pensamiento y sentimentalidad ostenten amplias similitudes con los suyos propios. No hay más que observar la frecuencia con que recurre precisamente a notorios estetas para ese enmascaramiento. Pero notemos —en la estela crítica de Bousoño y en consonancia con todo lo dicho— que sus personajes estetas no son positivamente mencionados y utilizados, sino que aparecen, muy al contrario, presentados en la soledad (Watteau), en la decadencia, la persecución y el exilio (Wilde), o, en fin, en la caída anímica de la frustración (Brummel).

³³⁷ *Ibid.*, pp. 72-73.

Estos guiños al lector operan como mediaciones de complicidad estética e intercomunicativa. Así, por ejemplo, en “Les charmes de la vie”³³⁸ —nos recuerda Ignacio Javier López— Carnero usa de nuevo el título de una obra de arte para introducirnos en el tema que va a poetizar. En este caso se trata de un cuadro del pintor rococó francés Watteau, cuadro de tema musical que remite a su vez a otro del mismo artista titulado “La lección de música” (1717)³³⁹. Los elementos iconográficos que allí aparecen son de indudable valor para abordar la intención estética de nuestro autor y el flujo de transmisión de la tradición en la que se inscribe su poema. En ambos, por ejemplo, aparece un músico tocando un laúd y en los dos se presenta el ambiente delicado de *fêtes galantes* por el que es conocido el artista. Asimismo en 1869, en su *Fêtes galantes*, Paul Verlaine daría cauce expresivo a la alegría de vivir que se percibe en los personajes de los cuadros de Watteau. Y tras Verlaine dicho tema pasaría al Modernismo hispano, siendo un ingrediente esencial en la mitificación del siglo XVIII como época superior en su refinamiento y elegancia. Así pues, la música adquiere en este poema como lo hace en “Concertato” especial relevancia.

Siguiendo con el tema que comentábamos más arriba y que hermanaba temáticamente tres poemas a través de sus personajes: Brummel, Wilde y Watteau, damos paso al último de ellos. Sin ir más lejos, el poema “Watteau en Nogent-Sur-Marne” sitúa al personaje real, el pintor, en el pueblo donde éste se refugió y murió aquejado de tuberculosis tras abandonar París. La localización espacial del poema es reveladora y no deja lugar a dudas: Carnero torna a realzar el fracaso y la muerte frente a la belleza y el goce. En tal coyuntura toma especial importancia la apropiada consideración de Bousoño al respecto, al considerar que el esteticismo de Carnero tiene un valor trágico. O dicho en sus propias palabras: “El esteticismo en Carnero (...) tiene un valor trágico o negativo”, pues los personajes que lo encarnan acaban vencidos por las circunstancias³⁴⁰.

Queda claro, pues, que al igual que en operaciones anteriores la enumeración a modo de sugerencia de obras del pintor galante Watteau actúa como contrapunto o

³³⁸ Vid. Anexo XIV.4. Lámina II.

³³⁹ Vid. Anexo XIV.4. Lámina III.

³⁴⁰ Vid. Carlos Bousoño (ed.), *op.cit.*, pp. 34-37.

como punto de fuga para realzar el fracaso. La figura de Mezzetin³⁴¹ tañendo en un paisaje inmerso en una atmósfera vaporosa, a medio camino, como en otras pinturas del autor, entre la ensoñación y la realidad, capta perfectamente cierto papel de aristocratización del espacio a la vez que recrea la función de sublimación que asume la música para la fastuosa realeza y aristocracia dieciochesca. Watteau, Boucher y Fragonard supieron retratar la distinción, la riqueza y la aparente facilidad y felicidad de una vida regalada. Las telas, los afeites, las modas, el decorativismo, las fiestas, los teatros y paisajes, junto a la fragilidad nostálgica de los personajes de Watteau o cierto romanticismo de las escenas de amor de Jean-Honoré Fragonard —además de una vivacidad tomada de la tradición italiana cuya frescura y sensualidad nos recuerda la escena de “El columpio”—, nos transportan al más puro rococó.

El universo referencial de poemas como “Óscar Wilde en París” parece todo un epítome sobre el decadentismo de fines del siglo XIX. De nuevo, la teatralidad ocupa el lugar del vacío. La nada ontológica queda ocupada por una construcción epistemológica y poética. En términos morales y poéticos, la figura de Wilde es un buen ejemplo de ello. Su persona travestida o teatralizada en personaje, y viceversa, incide en la poesía carneriana y en el marco novísimo de su generación:

Reaccionando contra esta rigidez, de fuerte contenido moral, que ha sido habitual en la tradición castiza, los novísimos reivindicaron la figura de Wilde: Gimferrer dedicó al autor angloirlandés el poema “Pequeño y triste petirrojo” (*Arde el mar*) y Carnero éste. En ambos casos se trata de la reivindicación de un autor lúcido, minoritario, culto y refinado, reivindicación que supone una actitud moral implícita de diferente signo a la aplicada por el realismo anterior para juzgar negativamente todas las formas de refinamiento. De hecho, en los años 70 Carnero reivindicaba la suntuosidad de *Dibujo* manifestando: “En *Dibujo* la postura moral está implícita, se puede leer entre líneas, es un sentimiento de segregación de la realidad. La suntuosidad de *Dibujo de la muerte* es resultado de la necesidad de llenar la ausencia de realidad con una realidad artificial, inventada”³⁴².

³⁴¹ Vid. Apartado XIV.4. Láminas III (*Lección de música*), IV (*Mezzetin*) y V (*Embarque para Citerea*).

³⁴² Ignacio Javier López (ed.), *op.cit.*, p. 133.

VIII.1.5. DE “CAPRICHOS EN ARANJUEZ” A “EL EMBARCO PARA CYTEREA”

Mucho ha dado que hablar a la crítica “Caprichos en Aranjuez”. A título de ejemplo, Ignacio Javier López se encargó en su edición de recoger la recepción de la obra y de recordarnos que ya en una reseña aparecida con motivo de la publicación de la primera edición de *Dibujo de la muerte*, críticos como Tomás Alcoverro manifestaban su sorpresa ante la sensibilidad estética expresada en este poema³⁴³. Alcoverro ya anotaba que el caudal sensible del poema le hacía dudar de su autenticidad. No obstante, para el poeta, que en 1967 se proponía primordialmente expresar su propio ideario estético con desprecio de la repulsa generalizada entonces contra matices emocionales considerados excesivamente sutiles, se trataba de reaccionar contra un lenguaje y una tradición poética que le parecían empobrecidos, y que rechazaba dicha tradición a base de producir un “sentimiento de segregación de la realidad”³⁴⁴. En dicha instancia, este poema vendría a representar su propuesta más radical.

Tomando como motivo el Aranjuez dieciochesco y enunciado el poema expresamente como “capricho” en tanto que sueño de la razón, o si se quiere como paréntesis o fantasía en el mismo sentido de los caprichos goyescos, el poema —sugiere Alcoverro— formula el deseo del hablante de detener el tiempo, formulación que aparece expresada en el uso del imperativo de deseo en las formas verbales. Se trata de un deseo que se insinúa por primera vez en el poema “Watteau en Nogent-sur-Marne”, y en el que se insiste en “Galería de retratos”: el sujeto del poema renuncia a su identidad y al ser físico (“*Fuera hermoso morir*”; “*Fuera breve vivir*”), y busca integrarse en las bellas creaciones que contempla para con ello suspender el curso del tiempo: “*Dejad, dejadme...*”. Si como indicó José Olivio Jiménez en “Estética del lujo y de la muerte”, el tema del libro es la certeza de la muerte, que expresamente se enuncia en “Bacanales en Rímini”, este poema supone un paréntesis en que la certeza de la muerte ha sido suspendida o es ignorada. En dicho paréntesis se hace patente el deseo

³⁴³ Véanse Ignacio Javier López (ed.), *op.cit.*; y Tomás Alcoverro, “Retrato del poeta”, *ABC* (6 de octubre de 1967).

³⁴⁴ “Guillermo Carnero, o el decadente y su moral”, *Anue Cultural*, 16 (marzo de 1972), p. 25.

que el hablante tiene de integrarse en las bellas creaciones que contempla (“*Ocúlteme*”) para con ello suspender el curso del tiempo.

La conciencia o certeza de la muerte, tan decisiva en el libro que nos ocupa aquí y ahora —la lectura de Ignacio Javier López ha incidido muy especialmente en este aspecto—, no falta tampoco en los versos de “Capricho en Aranjuez”, donde el poema florece como una columna sobre el papel, al mismo tiempo que un niño ciego (emblema de Cupido) juega con la muerte: “*perpetua floración en las columnas / y un niño ciego juega con la muerte*” (“Capricho en Aranjuez”, vv. 15-16). Pero el poema queda con una permanencia que le es negada a su autor, quien, por contraste, desea formularse en lo que escribe y, a partir de dicha formulación, quedar en contacto permanente con el lector. De ahí esa invocación final —“*Dejad, dejadme*”—, cercana al apóstrofe, en el que el sujeto del poema reclama permanecer en la belleza creada. En suma, si la única certeza del ser físico es su carácter perecedero, este poema, que es expresamente enunciado como capricho o fantasía, supone un paréntesis en que dicha certeza ha sido suspendida y es voluntariamente ignorada, y donde el “yo” poético se ve a sí mismo como sujeto legible y como entidad no perecedera. Cabe añadir aquí —en el sentido apuntado por López— las posibles implicaciones filosóficas de este deseo de permanecer, deseo que se nos revela como motivo frecuente en la lírica contemporánea en un ensayo de Paul de Man sobre las relaciones del sujeto con la escritura³⁴⁵. El “capricho” del poeta guardaría cierto paralelismo con el tema del sueño o con su personal búsqueda de perpetuidad desarrollada explícitamente en poemarios posteriores como en *Espejo de gran niebla*.

Esa idea de “capricho” no es ajena a un poema como “Plaza de Italia”³⁴⁶, en el que Carnero hace alusión al título de varios cuadros de Chirico. En las décadas de 1910 y 1920, en que fue compañero de viaje de los surrealistas, Chirico llena sus cuadros con imágenes de plazas con gran perspectiva, logias, relojes, estatuas, todo ello indicio de soledad y angustia así como de la inminencia de un impreciso daño. Se trata de espacios atravesados por una honda zozobra metafísica, en los que el ser humano parece

³⁴⁵ Vid. *Blindness and Insight*, Minneapolis, Univ. Minnesota Press, 1983, pp. 36-50 (en Ignacio Javier López, *op.cit.*, pp. 138-139).

³⁴⁶ Vid. Anexo XIV.4. Lámina VI.

deambular como una sombra errática sin asidero posible. En la nota que precede a *Ensayo de una teoría de la visión* —lo ha comentado Ignacio J. López con acierto—, Carnero relaciona este poema con “Elogio de la dialéctica a la manera de Magritte” (*El azar objetivo*), y no le falta razón; con todo, habría que ampliar esta relación e incluir asimismo en dicha propuesta el poema “Castilla”, ejemplo una vez más de un espacio amplio, indefinido, en que encontramos también una voz solitaria y angustiosa. La relación entre ellos vendría a mostrar la coherencia que existe entre los poemas del primer libro —*Dibujo de la muerte*— y los publicados a partir de 1971, momento en que la crítica ha notado un cambio metapoético en la obra del autor³⁴⁷.

No menor complejidad presenta “El altísimo Juan Sforza compone unos loores a su dama mientras César Borgia marcha sobre Pésaro”, poema susceptible de más de una posible interpretación.

Si atendemos al estudio crítico de Joaquín González Muela y lo comparamos con el de Francisco Brines, nos daremos cuenta que el primero discrepa del segundo en algunos aspectos que cabe mencionar aquí. Para González Muela el de Brines es un buen análisis, pero se equivoca en el punto de partida: el poema considerado como una estricta metáfora del título que le da nombre. Para González Muela la interpretación anteriormente citada no es del todo errónea, pero él hablaría en todo momento de alegoría o incluso de metonimia en el sentido que le da a esta última Jakobson.

A juicio de Brines “el lector es sorprendido con un título larguísimo, algo muy poco común en la poesía española contemporánea. La sorpresa se hace mayor por la carga esteticista que el título conlleva, tanto en el léxico como en la identidad de los personajes y situación que describe. (...) El título, además de largo y esteticista, es de signo culturalista; el culturalismo³⁴⁸ cuando es recóndito tiene un carácter sorpresivo —asiente Brines—. De la situación que con tanta claridad nos describe el título habrá de partir la lectura que sigue, y en ella logra de nuevo el poeta la sorpresa. Imprevistamente

³⁴⁷ Ignacio Javier López (ed.), *op.cit.*, p. 146.

³⁴⁸ En el poema “Boscoreale”, por ejemplo, es más que manifiesta la relación intertextual y el signo culturalista.

se establece una distanciaci3n entre el t3tulo y texto po3tico. Lo que se lee no tiene directa relaci3n con lo que l3gicamente ser3a de esperar”³⁴⁹.

A partir de este supuesto, Brines hace una interpretaci3n del texto poem3tico siempre partiendo del t3tulo como met3fora. La tensi3n entre muerte y belleza sigue latiendo en su centro:

La lectura interpretada del poema, ajust3ndola a los esquemas m3s cl3sicos de la met3fora tradicional, y aun a riesgo cierto de desaparecer el aliento po3tico, podr3a resultar de esta o parecida manera: el Alt3simo Juan Sforza escribe unos loores a su dama mientras C3sar Borgia marcha sobre P3saro, al igual que una cerrada sala en penumbra preserva eternamente la belleza, al salvaguardar los valiosos objetos que la pueblan, mientras el 3mbito exterior, enemigo, los amenaza con su destrucci3n inminente. El hecho de que esta sala la veamos tambi3n como aquella en la que Sforza est3 componiendo sus loores incide en la emoci3n, intensific3ndola, pero no es esencial en la compresi3n 3ltima del poema. Se trata de una interpretaci3n, en cualquier caso complementaria aunque importante para el goce est3tico; pero la validez del procedimiento, y su eficacia, no la necesita. Inmediata e importante consecuencia, si tal lectura fuera v3lida, es que el poema alcanza una valoraci3n 3tica, al haber elegido inequ3vocamente entre dos contrapuestas actividades del esp3ritu.

Se hace evidente la importancia principal3sima del t3tulo en el poema que comentamos. Normalmente los t3tulos sirven, ante todo, para individualizar los poemas y son un resultado, casi siempre obvio, de 3stos; el poema existe 3ntegro, en el texto po3tico, con entera exclusividad del t3tulo³⁵⁰.

Como ya hemos apuntado en m3s de una oportunidad, en *Dibujo de la muerte* se canta al deseo de belleza frente a la destrucci3n. Se trata en realidad de un deseo que fracasa en su empe3o porque ya parte de la misma conciencia de destrucci3n para generarse. En este poema en concreto, la vida se identifica con la belleza y la aniquilaci3n la logra el paso devastador del tiempo. De manera simb3lica, el arte llega

³⁴⁹ Francisco Brines, “Integraci3n del t3tulo en el poema”, *op.cit.*, pp. 4 y 7.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 3.

en nuestro poema a alcanzar una realidad superior a la vida misma; el artista vence a la muerte en su obra, aunque se trate de una victoria que al final del camino tampoco le reconfortará. No es extraño, pues, que Juan José Lanz³⁵¹ afirme que en “El altísimo Juan Sforza compone unos loores a su dama mientras César Borgia marcha sobre Pésaro” se hallan claramente separados en el texto dos espacios o planos: el exterior, que equivaldría a la vida real, y el interior, dador del arte y consecuentemente sinónimo de inmortalidad. Esta visión de Lanz potencia dicha dualidad de planos, y la extiende a poemas como “Watteau en Nogent-sur-Marne”; pero la expresión más clara que dicho supuesto tiene en la poesía del autor, presente en este su primer libro, la hallaríamos en el poema “Bacanales en Rímimi para olvidar a Isotta”. Ante esa certeza de la muerte — añade Lanz— a Carnero sólo le queda la posibilidad de actuar como el personaje poemático de “Sagrado Corazón y Santos por Iacopo Guarana (1802)”: *“Ni Arcadias, Cytareas, 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”* (vv. 18-26).

Finalmente, si nos hacemos eco por un momento de las palabras de Guillermo Carnero, diremos que éste niega la tesis anteriormente expuesta de González Muela en la que afirma que el poeta se halla frente a un cuadro, probablemente una pintura prerrafaelista a juicio del crítico. Carnero asegura que el poema “El altísimo Juan Sforza compone unos loores a su dama mientras César Borgia marcha sobre Pésaro” es en realidad una construcción mental, y no remite a cuadro alguno; el poema evita asimismo el autobiografismo y pretende que el texto tenga valor en sí mismo, esto es: “que el texto sirva para *decir* al autor y no el autor para decir al texto. El poema plantea en resumen un proceso de sustitución de la vida real por otra cosa, dictada por la sensibilidad, la cultura y el arte: una metonimia”³⁵².

³⁵¹ Juan José Lanz en “Rechazo del realismo y del surrealismo: por una concepción barroca y simbolista de la poesía de Guillermo Carnero”, en *La llama en el laberinto*, *op. cit.*, p. 112.

³⁵² Ignacio Javier López (ed.), *op.cit.*, p. 155.

Es indudable que en la poesía carneriana se sustancia la ocupación de un lugar “vacío” a través del arte. *Dibujo de la muerte* aventaja esa divisa desde las mismas raíces de la lírica de nuestro poeta: “Poesía de ausencias, de esterilidad, de silencios. Poesía de quien, sin drama, contempla los abismos. El sereno suicidio de un estoico” —afirma José Piera³⁵³ en su artículo “Los lúcidos fantasmas de Guillermo Carnero”—. En dicho artículo Piera nos resume el contenido de gran parte de poemas que integran *Dibujo de la muerte* y escoge precisamente, como comienzo para su argumentación, unos versos de “Sagrado Corazón y Santos por Iacopo Guarana (1802)”. Para este crítico, en todo el poemario el significante prevalece sobre el significado, mientras el estilo que pregona el poeta es un “nuevo estilo” que anhela serenidad y equilibrio, que anhela, en suma, clasicismo. Qué duda cabe que dicho planteamiento adquiere una de sus formas más paradigmáticas en el poema anteriormente citado.

Fijémonos ahora en “El embarco para Cytorea”, otro de los poemas fundamentales de ese “decir” culturalista en el que se refleja el poeta. El exhaustivo estudio realizado por Prieto de Paula sobre el poema³⁵⁴ resulta clarificador. “El embarco para Cytorea” carece de las difíciles alusiones que presenta, por ejemplo, “Boscoreale” —también de la concreción realista que el mismo motivo adquiere en “Despedida en Cítorea” de José M^a Álvarez—, dado que la referencia mítica del título es transparente y el desarrollo de la composición no utiliza el proceso de refracción de “Boscoreale”; sin embargo, su construcción se atiene a un discurso cultural previo.

Cítorea, quintaesencia del ideal de felicidad llega a nuestro tiempo a través de un complejo proceso artístico que en cada nueva realización recoge —en opinión de Prieto de Paula— en muestras asumidas el aluvión de las realizaciones anteriores. Baudelaire, sin ir más lejos, había efectuado también en un poema tétrico su “Voyage à Cythère”:

(...) Ese imaginado lugar “*des doux secrets et des fêtes du coeur*”, era, en verdad, una “*île triste et noire*”, (...) en que pendía ahorcado, en un espejo con cuyo azogue se había confundido el poeta, su propio cuerpo asquerosamente desentrañado. La actualización que la leyenda sufre en este poema (...) no se

³⁵³ Vid. José Piera, “Los lúcidos fantasmas de Guillermo Carnero”, *op.cit.*, p. 18.

³⁵⁴ Vid. Anexo XIV.4. Lámina V.

reduce a una matización de alguno de sus elementos, sino que supone el arranque de un punto de partida mítico para, desde él, avanzar en una dirección original, no mediatizada por la historia previa. (...) En 1996 (...) Gil de Biedma incluyó en *Moralidades* su “Desembarco en Citera”, la isla, o la nostalgia, *de una edad del corazón, / y de otra edad del cuerpo*. Pues, en efecto, *la nostalgia / sucederá a la envidia y al deseo*; todas ellas señales de ausencia, de no realidad³⁵⁵.

El poema de Guillermo Carnero se hace eco de textos precedentes y recrea una atmósfera melancólica llena de plasticidad pero no carente de una devastadora sensación de vacío. La isla auspicia simbólicamente el lugar del viaje y de la iniciación, del deseo que es aspiración de conocimiento y belleza, pero al mismo tiempo contiene la distancia entre deseo y realidad.

Desde un punto de vista estructural, como ha estudiado Prieto de Paula, el texto poemático se organiza en tres partes:

El poema se desarrolla temáticamente en tres tiradas: primera, de veinte versos, alusión a la partida hacia Citera con referencia a otros viajes a cuyos inicios ha asistido el sujeto como observador; segunda, cuatro versos antifinales, sobre el viaje que alguna vez hizo el relator; tercera, corolario, en los cuatro versos últimos.

En la primera parte aparece el navío a punto de emprender un viaje que es, en realidad, una constatación de la materia gaseosa de los sueños. Y es esta certidumbre la que se anticipa abreviadamente en el sintagma del primer verso “*la triste nave*”: se trata de una especie de oxímoron implícito, pues que la nave va a dirigirse al territorio de la felicidad, de la que debería contagiarse; pero para quien está al cabo de lo ficticio de ese territorio es una nave triste. (...) En la joyería mitológica que ocupa el sustrato del poema, existen también reclamos de la cultura más popular. (...). El brillo evocativo está plasmado, en esta primera parte, en las “*crines de los grifos dorados*” (mitología resuelta en arte),

³⁵⁵ Ángel L. Prieto de Paula, *Musa del 68*, *op.cit.*, p. 194.

los “*fanales*”, los “*bronces y brocados*”, “*los juegos de música*”; y no falta el atrevimiento (...) de la sinestesia: “*oír (...) los fanales*”³⁵⁶.

Así pues, en su vinculación temática diríamos que la composición está enmarcada por el desengaño o el *spleen*; a pesar de ello, el texto no cae en la recreación de un entorno construido a partir de la desolación, sino que, como nos tiene habituados Carnero en su poemario, el poeta huye de todo patetismo y recurre a una denuncia velada:

El nudo temático de la composición está contenido, pero no desplegado, en el poema. Desde la permanencia en esa orilla del desengaño (“*quiero quedarme...*”, “*Muchas veces la vi partir...*”, “*La vi tomar el largo...*”) hasta los cuatro versos finales, apenas se alude al cuerpo central: la sabiduría de que los deseos nos son colmados por las “*acrobacias de la voluntad*”. La señalada como segunda parte es una serie de versos monódicos, endecasílabos todos (el resto del poema, aunque trazado sobre base endecasilábica, rompe la monotonía rítmica con algún heptasílabo o alejandrino). (...) El centro vivencial de la composición es un desengaño enmarcado por el brillo y el *spleen*; un desengaño que no llega a explicarse taxativamente en el poema. No obstante, el acierto evocatorio y el relativo pormenor descriptivo evidencian lo esencial de esta lección. (...) el final se resuelve en esa típica displicencia (...). Estamos en el reino de las cautelas, matizaciones y sutilezas. En sólo cuatro versos hay cinco negaciones gramaticales para afirmar un estado de ánimo: “*no guardo*”, “*deseo inhábil que no colman*”, “*ingratitude no muy profunda*”. El lítotes final (la ingratitude es “*no muy profunda*”), junto a otras formas de atenuación (el adjetivo “*cierta*” antecediendo a “*ingratitude*”) delimitan retóricamente el ámbito de lo que páginas atrás definía como *desesperanza*, caracterizada por la asimilación de lo negativo y la ausencia de frustración patética debido a la inexistencia de un engaño anterior, frente al enfatismo y la inmediatez sentimental de la *desesperación*³⁵⁷.

³⁵⁶ *Ibid.*, pp. 197-198.

³⁵⁷ *Ibid.*, pp. 198-200.

La tradición grecolatina, y con ella las huellas de Baudelaire, Cernuda, Gil de Biedma y Watteau, de un modo³⁵⁸ u otro y en consonancia con la poética del autor, se hallan implícita o explícitamente presentes en este poema.

VIII.1.6. POEMAS DEL CICLO DE *DIBUJO DE LA MUERTE*

A los poemas comentados de *Dibujo de la muerte* hay que sumar “El Arte Adivinatoria”, “Pie para un retrato de Valery Larbaud”, “Carnaval en el sur” y “J’ai presque peur, en vérité”, que son los cuatro poemas que integran *Poemas del ciclo de Dibujo de la muerte* (1966-1967).

Sobre el primero de ellos, homenaje a Vicente Aleixandre, y que se abre con una cita del verso cuarenta del poema alexandrino “*Estar del cuerpo*” del libro *En un vasto dominio*, incluido en *Obras completas* (1968), tan sólo apuntar que incluye una cita del filósofo sirio Jámblico de Calcis (275-330), seguidor de Porfirio, con la que el poeta enmarca y desarrolla *stricto sensu* su signo culturalista. Dicho signo se extiende a “Pie para un retrato de Valery Larbaud”, quizás uno de los ejemplos más claros del uso de ilogicizmos en la poesía carneriana. La técnica consiste en el planteamiento y superposición de una serie de breves planos temporales y espaciales que se encuentran en realidad separados entre sí, al modo de una enumeración caótica. Pero esos planos —en opinión de Bousoño— son frases sueltas o situaciones sueltas, sacadas de sus respectivos contextos, las cuales quedan simbólicamente evocadas. Se trata en realidad de una yuxtaposición de fragmentos cuya diversidad queda neutralizada en un plano supraestructural poético, más allá de su causalidad lógica. Dicha técnica compositiva fundamenta un plano muy característico de la poesía de la modernidad y, con el alba del siglo XX, ilumina desde prismas distintos el imaginario de las vanguardias. Es la llamada técnica del *collage*, con sus antecedentes en Apollinaire, técnica que han usado también algunos novelistas. El inesperado desenlace pone, además, en la pieza una sorprendente nota de humor³⁵⁹.

³⁵⁸ *Ibid.*, pp. 197-198.

³⁵⁹ *Vid.* Carlos Bousoño (ed.), *op.cit.*, p. 52 e Ignacio Javier López (ed.), *op. cit.*, p. 166.

Por otra parte, no resulta nada extraño que Carnero dedique todo un texto, “Carnaval en el Sur”, a una fiesta de disfraces tal y como lo hace en el tercer escrito de *Poemas del ciclo de Dibujo de la muerte*. Máscaras, disfraces, la muerte en danza con la sensualidad y la vida, todo al servicio de una idea harto desarrollada en *Dibujo de la muerte* y que constituye una figuración icónico-alegórica constante en la poética del autor.

Finalmente, el último poema “J’ai presque peur, en vérité”, título que remite a un texto poemático de Paul Verlaine incluido en *La bonne chanson* (1870) cuyo eje temático era una declaración de amor ingenua³⁶⁰, en Carnero cambia y adquiere otro cariz. El escritor recupera el tono del poeta francés pero introduce la ironía, con lo que la inmediatez emotiva del referente de Verlaine queda obviamente distanciada.

En síntesis, *Dibujo de la muerte* y *Poemas del ciclo de Dibujo de la muerte* se presentan ante los ojos atónitos del lector como un gustoso derroche de imaginación. En su reverso muestran, sin embargo, la contrafigura de una realidad escondida bajo la virtuosa imagen de las apariencias: el oxímoron de una vida asida a la ceremonia del arte como juego y de la muerte. A su vez, ambos poemarios abren el camino de un joven escritor extrañamente consagrado, gracias a su brillantez expresiva y el rigor estético-literario de su propuesta poética, ya desde sus primeros pasos. Pocos autores han gozado de este privilegio en sus primeras probaturas como poetas.

VIII.2. *LIBRO DE HORAS* (1967). *MODO Y CANCIONES DEL AMOR FICTICIO* (1969). *BARCELONA, MON AMOUR* (1970). *Incursión “camp” o suspensión de toda creencia.*

VIII.2.1. NOCIONES PROPEDÉUTICAS

Nos parece interesante empezar y justificar este apartado (el más breve de todos, a excepción del bloque VIII.7. “*Música para fuegos de artificio*”) mencionando a Juan Ramón Jiménez y comparando, en la medida de lo posible —sabedores que ese tipo de

³⁶⁰ Vid. Ignacio Javier López, *op.cit.*, p. 174.

comparaciones no son más que meros anzuelos didácticos o proposiciones indicativas, sin más—, el proceder de Carnero y el del poeta y “crítico” de Moguer. A este propósito diríamos que ambos rechazan algunas composiciones de sus primeros tiempos y ambos, asimismo, se erigen en grandes críticos de su quehacer. Les une, pues, la autoexigencia crítica, el pensarse en poesía y en poeta, aspecto determinante en la lírica de la modernidad. La mirada autorreferencial se convierte en un continuo palimpsesto crítico sobre la propia obra. Aseveraciones como “*Mi mejor obra es mi constante arrepentimiento de mi Obra*” (*Ideología*)³⁶¹, nos muestran la incesante tarea de exigencia y autorreflexión que llevó a cabo Juan Ramón, y ponen marco epistemológico a la tarea incesante y también reflexiva de Guillermo Carnero.

Recordemos que la depuración estilística a la que Juan Ramón Jiménez sometió su obra fue tan extraordinaria que le llevó a prescindir casi al completo de toda la primera etapa de su producción. Esos trazos visibles de lo que en la plástica sería el *arrepentimiento* pictórico, llegaron a ser obsesivos en la obra poética del de Moguer. Su escritura se convierte en su proyecto de obra total o integral, de tal modo que a la luz de su *Leyenda* última acaba desembocando en una operación de reescritura como sinónimo de perquisición y de búsqueda de la belleza absoluta. En dicha operación se superponen las omisiones o supresiones de textos primerizos, reescrituras y estructuraciones diversas que barajan el verso y el poema en prosa. En una “Nota de archivo” explicó con claridad las razones por las que decidió reunir sus poemas iniciales y no deshacerse de ellos como hubiera sido su voluntad: “*Yo no hubiera nunca recojido estos versos por mi gusto. Pero, como mañana, alguien los recogerá — ¡filólogos! Prefiero hacerlo yo mismo, y sufrir en vida lo que no podría sufrir muerto*”³⁶². Haciéndonos eco de este dictado juanramoniano, evitaremos el análisis de obras que el propio Guillermo Carnero ha rechazado o ha decidido no reeditar. Serán tan sólo unas brevísimas anotaciones las que aquí se van a exponer.

En 1998, Ignacio Javier López precisaba en su lectura crítica de *Dibujo de la muerte. Obra poética* que eran seis los libros de poesía que Carnero tenía a bien recopilar (uno más que en la edición de Hiperión de 1979 precedida por el estudio de

³⁶¹ Vid. Juan Ramón Jiménez, *Ideología*, (ed. A. Sánchez Romerazo), Barcelona, Anthropos, 1990.

³⁶² *Ibid.*, p. 7.

Bousoño). Por deseo del autor, en la edición de Cátedra de 1998 se excluían los poemas de *Barcelona, mon amour* y *Modo y canciones del amor ficticio*, títulos publicados en ediciones de 1969 y 1970 respectivamente. Tampoco se recogieron “Nocturno en Sahagún”, de *Libro de horas*. Contrariamente, poemas como “Amanecer en Burgos” y “Atardecer en la Pinacoteca” fueron añadidos en la segunda edición de *Dibujo de la muerte* (1971), procedentes de *Libro de horas*. Con este sugerente título, *Libro de horas*, que remite a esos libros litúrgicos que contienen las horas canónicas y los rezos rituales para las distintas horas del día, Carnero, insistimos, decidió recoger en una *plquette* de 1967 cuatro poemas publicados en la librería Anticuaria El Guadalhorce, dos de los cuales, como hemos precisado, fueron incluidos en *Dibujo de la muerte*. Los otros no se han vuelto a reeditar.

Añadamos, a modo de cierre de estas notas introductorias y como ya se apuntó en el apartado VII.4. “El fenómeno *camp*”, que *Modo y canciones del amor ficticio* y *Barcelona, mon amour* respondían a dicha estética. Para una mayor comprensión del fenómeno, el lector puede consultar el apartado citado.

VIII.3. EL SUEÑO DE ESCIPIÓN (1971). *Abstracción e intelectualidad.*

VIII.3.1. NOCIONES PROPEDÉUTICAS

El sueño de Escipión, publicado por Visor en su primera edición, abre el camino a la etapa metapoética de Guillermo Carnero. Dicho momento abarcará también *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974), *El azar objetivo* (1975) y los poemas que completan *Ensayo de una teoría de la visión* (1979). Una época, la metapoética, que propiciará una modificación en la producción del poeta, pero no un cambio en su quehacer. El objeto y el interés de nuestro autor va a ser el mismo, tan sólo variará, la manera de trabajar el material poético.

El sueño de Escipión nace en Cambridge. Carnero se traslada de Barcelona a la ciudad inglesa, y es entonces, en el invierno de 1970 y la primavera de 1971, cuando

surge el poemario. El citado texto, como ha destacado la crítica, sorprende desde su publicación y desconcierta a aquéllos que esperaban, tras *Dibujo de la muerte*, cierto renacer simbolista. El libro marcará además un alejamiento de los presupuestos formulados por Castellet en su prólogo a *Nueve novísimos*, tanto estilística como conceptualmente.

El sueño de Escipión fue recibido por la crítica como un libro que modificó sensiblemente la trayectoria del poeta, como un texto reflexivo y metapoético que explora la relación existente entre el sujeto hablante, el texto y su receptor. En este libro, el poema ya no será máscara, ni reflejo o espejo de la realidad, sino pura geometría y “comunicación de lo oculto”³⁶³.

El signo que marca la poeticidad de *El sueño de Escipión* se vincula a un supuesto esencial que afecta la trayectoria del poeta. Carnero considera que el cambio metapoético llevado a cabo en su poesía es el resultado de una modificación de intensidad más que de un cambio de interés. Así pues, a partir de *Dibujo de la muerte* se escoge una parcela del mundo desarrollada en su primer poemario, la del lenguaje, con el fin de profundizar en ella. Esa parcela “lingüística” adquiere como elemento cultural una atención preferente para el escritor, puesto que su vocación y su castigo —los juicios críticos de Ignacio Javier López y de José Luis Jover coinciden en este sentido—³⁶⁴ consisten en usar precisamente un lenguaje que le entrega y condiciona la cultura en que se encuentra situado.

Si seguimos el caudal crítico que motivará el libro, y a su vez lo vinculamos a las palabras de Carnero, diremos que el tema nuclear del libro no es otro que “el reconocimiento de la mezquindad constitutiva del escritor”, quien hace uso de “la cochambre de su propia experiencia” para reconvertirla en “poemas estéticamente bellos”³⁶⁵. El poeta, al mismo tiempo, se plantea cómo trasladar esa experiencia de la decepción al lenguaje y, en su reverso, cómo incide la preexistencia del lenguaje en la captación de la experiencia.

³⁶³ José Piera, “Los lúcidos fantasmas de Guillermo Carnero”, *op.cit.*, p. 19.

³⁶⁴ Ignacio Javier López (ed.), *op.cit.*, p. 42; y José Luis Jover, *op. cit.*, p. 150.

³⁶⁵ Guillermo Carnero en José Luis Jover, *op. cit.*, p. 148.

César Nicolás ha comentado con detalle que con *El sueño de Escipión* se inicia “una reflexión metapoética —casi inédita en nuestra poesía— sobre la naturaleza del poema y la mecánica de sus procedimientos ficcionales y discursivos. Se origina en realidad 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. Así, apenas emergidos, los mejores novísimos se borran, desembocando en el hermetismo, la oscuridad o el silencio”³⁶⁶.

Dicho esto, bien es cierto que no conviene olvidar los márgenes que periodizan la reflexión metapoética, permeables desde antiguo a la teoría de la literatura y la relación creadora existente entre sujeto, objeto y receptor poéticos. Con todo, el concepto de metaliteratura se generaliza en el panorama literario español a partir de los años setenta; Ignacio Javier López lo expresa y sintetiza con claridad:

Desde un punto de vista histórico, es preciso considerar la metapoesía como realización en el género de la lírica de un fenómeno más amplio que indudablemente afecta a los demás géneros literarios —de ahí que, en la poética descriptiva y en los análisis históricos de este período, se haya hablado de metanovela y de metateatro—, tratándose además de un fenómeno supranacional, afectando por consiguiente a autores de distintas tradiciones en un mismo momento histórico. En su *Five Faces of Modernity*, Calinescu sugiere un posible origen para este desarrollo de la metaliteratura, estableciendo un contraste entre el momento presente (que siguiendo la convención denominaremos postmoderno) y las vanguardias: mientras los vanguardistas entendieron que la forma era convencional, y exhibieron dicha forma para dar cuenta de su inherente convencionalismo, los autores postmodernos son igualmente conscientes de que el tema es tan convencional como la forma. El discurso se centra así en el discurso mismo, destacando su valor convencional y al mismo tiempo su incapacidad para acceder a la realidad³⁶⁷.

³⁶⁶ César Nicolás, “Novísimos (1966-1988). Notas para una poética”, *Ínsula*, 505 (enero de 1989), p. 13.

³⁶⁷ Ignacio Javier López (ed.), *op.cit.*, p. 42.

La metapoesía, por consiguiente, es el resultado de una orientación negadora de la cultura contemporánea, de una orientación que Bousoño describió, en su introducción a *Ensayo de una teoría de la visión*, no como un solo “testimonio de las falacias de la razón racionalista y su desprecio por el individuo”, sino como “denuncia y reprobación de la injuria que, de esta guisa, comete el espíritu de totalidad contra la integridad del hombre”³⁶⁸.

La metapoesía³⁶⁹ ha sido definida, estudiada, entendida o justificada bajo diferentes puntos de vista y maneras. En todos ellos resuena su indudable vínculo con la modernidad. La poesía se hace sabedora de su propia especificidad, convirtiéndose el lenguaje y la poesía misma en tema del poema. Veámoslo:

Una manifestación del carácter imaginario, o sea, no real, de la obra estética (Bousoño, “La poesía de Guillermo Carnero”, pág. 61), ya ha sido estudiada como constatación del fracaso del lenguaje poético para aprehender la experiencia original de que parte (López, “Metapoesía en Guillermo Carnero”, pág. 53); formalmente, se ha indicado que el texto metapoético es aquel en que se rompe deliberadamente la línea de demarcación entre el texto como elaboración artística y el texto como examen crítico de dicha elaboración; y, vinculando la metapoesía con la modernidad, ha sido descrita como proceso (no como producto) y como textualización de la realidad (Debicki, *Historia*, pág. 192). Carnero mismo ha indicado que la metapoesía es el discurso poético “cuyo asunto, o uno de cuyos asuntos, es el hecho mismo de escribir poesía y la relación entre autor, texto y público”³⁷⁰.

La huida del discurso realista está absolutamente clara en *El sueño de Escipión*. La figuralidad del discurso, o si se quiere el relieve técnico del lenguaje, se hace especialmente sensible a las tendencias del momento histórico a las que se adscribe el libro. El arte y la literatura se dan la mano en este camino, y Carnero muestra su plena fidelidad a una manera de proceder que busca respuestas tras un fatigoso cuestionamiento de absolutos. Carlos Bousoño lo ha argumentado con sumo acierto: lo

³⁶⁸ Carlos Bousoño (ed.), *op.cit.*, p. 61.

³⁶⁹ Vid. la aportación bibliográfica en torno a la metapoesía de Leopoldo Sánchez Torre, “Bibliografía sobre la metapoesía española contemporánea”, *Studi Ispanici* (2002), pp. 289-314.

³⁷⁰ Ignacio Javier López (ed.), *op.cit.*, pp. 44-45.

que está en juego en el signo metapoético es el desenmascaramiento de la representación. La coartada del referente ha sido abolida. Entre significado y significante ha habido una mutación, la del significante mismo como significado:

Cosa similar ocurre en otras artes, aunque a primera vista tal similitud queda muy disimulada. Tàpies o Vaquero Turcios, y muchos más, pueden pintar un retrato, más o menos realista, pero que aparece, por ejemplo tachado con unas gruesas aspás, o sobre el que se ha escrito una frase o unas cifras, o que ha sido “ensuciado” o “estropeado” (digámoslo así) de un modo cualquiera. Es evidente que hemos dado aquí con uno de los módulos expresivos que son característicos del presente instante pictórico. ¿Cuál será su sentido? ¿En qué coincide tal módulo con el descrito para la poesía juvenil? (...) Lo que se intenta expresar es ahora, paradójicamente, no la realidad, sino la ficción como tal del poema o el cuadro. Al tachar o escribir encima del retrato de alguien surge una obra que no representa ya la realidad (al ser ésta incognoscible, piensan, según vimos, característicos representantes de la cultura actual, por la razón y por el lenguaje en este caso por el lenguaje pictórico); o sea, surge una obra que no representa a Fulano de Tal, *sino que representa y desenmascara el acto mismo de representar*. La obra de que hablo representa, en tal caso, efectivamente, *a un cuadro*, en el que el autor ha pretendido pintar, eso sí, la realidad física de Fulano de Tal; cuadro que después de ser pintado ha sufrido, digamos, una agresión, tal vez por mano de un desalmado o por la del propio autor³⁷¹.

Lo que importa, pues, es que “la obra de arte ya no intenta reflejar lo que es real, sino reflejar, por el contrario, la representación misma como tal representación. Todo esto quiere decir que en este tiempo la ficción en cuanto ficción habrá de convertirse en tema del arte. El arte, aunque en definitiva siga, manteniendo una relación de cierto tipo con la vida, ya no pretenderá darnos —vuelve a insistir Bousoño— una ilusión de realidad, como hasta ese preciso instante ocurría, sino al revés, se hallará impulsado a demostrar su carácter precisamente imaginario, su índole no real”. Es precisamente en esta especial relación donde tiene lugar el relieve metapoético, en la ostentación de la especificidad lingüística, del tramado poético o, dicho de otro modo, en la muestra gozosa del artificio: “Las novelas y piezas teatrales, por ejemplo de este período se

³⁷¹ Carlos Bousoño (ed.), *op.cit.*, p. 54.

pondrán a narrar, en efecto, cosas manifiestamente imposibles (Italo Calvino, Günter Grass, García Márquez, Francisco Nieva, Gonzalo Torrente Ballester, etc.). Los escenógrafos acentuarán la visibilidad del artificio de que se sirven: no lo disimularán como antes, sino que, por el contrario, lo mostrarán a las claras e incluso lo subrayarán, haciendo que, por ejemplo, entre otras cosas, sean los propios actores los que, ostensiblemente, a la vista del público, quiten y pongan los decorados y objetos escénicos en el lugar que corresponda”³⁷². ¿Estamos, pues, en un centro endógeno de la poesía misma y de su propia especificidad? ¿Se convierte en centro poético el motivo especular de la propia escritura como autorreflexión? Nada más cierto: éste es el objeto central de contemplación. Escribir un poema es hablar del poema mismo, de su *topos* y de su tiempo interior y, también, de su tiempo histórico: “Por supuesto, cuando Carnero alude en el poema al poema mismo que en ese instante escribe, está siendo, del mismo modo y por los mismos motivos, (...) fiel a su momento histórico”³⁷³.

Si en la metapoésia, como escribiera Wallace Stevens y luego recreara Pere Gimferrer en *Els miralls* (1970), el poema se convierte en el mismo tema del poema, justo será reconocer que temáticamente *El sueño de Escipión* baraja también el *fait d’amour*. Carnero juega con la experiencia amorosa como motivación, como motor de la obra para rechazar posteriormente ese hecho amoroso por su elevada carga sentimental. El momento literario en el que está inmerso, su propia ética y el rechazo del social-realismo o de la poesía sentimental —de esa poesía “sentimental” cuya coartada emotiva se abandona al efectismo fácil y olvida en todo momento la realidad poética como lenguaje— haría impensable un poemario amoroso al uso. De este modo y como anotábamos al principio de nuestro apartado, los temas axiales de *El sueño de Escipión* serán el lenguaje, la comunicación de lo oculto, la denuncia, la mezquindad del hombre, la búsqueda de la belleza y el amor.

En dicho territorio, como habrá adivinado el lector, el juego intertextual percute de forma relevante. Para empezar aparece de nuevo en el propio título del poemario. Como es sabido, *El sueño de Escipión* es el título con que se conoce la conclusión del tratado *De Republica*, de Cicerón, obra cuya “estructura narrativa, de base fantástica,

³⁷² *Ibid.*, pp. 54-55.

³⁷³ *Ibid.*, p. 55.

sirve a Cicerón para introducir el tema principal: la inmortalidad es el galardón otorgado a los seres nobles y honorables que se han sacrificado en el servicio a la patria. Paralelamente, trata de 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 poética 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. En este libro de Carnero la intelectualización del tema poético es patente desde el principio, al darnos el autor cuenta de sus materiales de trabajo, lo que aporta a la obra un distanciamiento que impide la exagerada expresión sentimental, que el poeta rechaza como forma no adecuada para la expresión estética³⁷⁴. De este modo, el motivo sentimental se camufla tras la coartada metapoética.

Por otro lado, las citas de Maine de Biran, Boileau, Larbaud, y la de Roland Barthes, no incluida tras la primera edición y que rezaba: *¿Estará nuestra literatura condenada para siempre a esa agotadora oscilación entre el realismo político y el arte por el arte? ¿Es que no puede ocupar un lugar de equilibrio en este mundo?*, son absolutamente aclaratorias y proporcionan al lector una guía del lugar por el que va a avanzar la obra. La filosofía, el poder de la razón, la feria de la realidad, el pensamiento, etc., y los amplios aledaños que dichas nociones comportan, todo ello se acabará convirtiendo en el centro de poetización de *El sueño de Escipión*.

A su vez, las referencias a cualquiera de los terrenos del arte: música, pintura, literatura, o incluso de la ciencia (Linneo) o de la “aventura” (Teodoro Neuhof), de la historia (Mazzini) o de la política (Roberto Walpole), aparecen de forma arrolladora. Desde los títulos del libro y de los propios poemas (“El sueño de Escipión”) hasta la “apropiación” de versos (Jaime Gil de Biedma y *Moralidades* en “Elogio de Linneo”), (Luis Carrillo y Sotomayor y su *Libro de la Erudición poética* en “Chagrin d’amour, principe d’oeuvre d’art”), o la cita de obras pictóricas o pintores de distintos períodos —ya sea en el interior del discurso o ya referenciadas como título del poema—, son

³⁷⁴ Ignacio Javier López (ed.), *op. cit.*, pp. 175-176.

constantes. Señalemos, por su significación, las siguientes referencias: Palma el Viejo (*Dama con flauta*) en “Jardín inglés”, Piero della Francesca (*Sueño de Constantino*) en “Piero della Francesca”³⁷⁵, Marcel Duchamp (*Le roi et la reine entourés de nus vites*) en “Rodéanos de rápidos desnudos”, Salvador Dalí (*Nacimiento de los deseos líquidos*) en “Rodéanos de rápidos desnudos”, Giorgio de Chirico (*Piazza d'Italia*) en “Plaza de Italia”, Giovanni Bellini (*Las almas del Purgatorio*) en “Investigación de una doble metonimia” o incluso la aparición de saxofonistas del siglo XX como Julian Adderley, alias *Cannonball* en “Cannonball Adderley conquista el Polo Sur”. Todas ellas añaden a la representación una forma de lectura, de interpretación analógica o alegórica que enriquece el poema con complejas formas de figuración o de significación.

Ahora bien, en cuanto a las marcas metapoéticas explícitas (citas o referencias literarias), como ya anotábamos, es donde el goteo es incesante: Marsilio Ficino, Baudelaire, Mallarmé, Menéndez Pelayo, Algernon Charles Swinburne, Rimbaud, Laforgue, Shakespeare, Boris Vian, entre otros, aparecen recogidos de una u otra forma en la obra. Todas ellas remiten a una función primordial: trabar la referencialidad del pensamiento propio en el acervo artístico ajeno, descubriendo de este modo sus centros de interés y sus afinidades electivas. Las citas se convierten así en referentes de significación que ocupan intersticios del poema, abriendo éste a sugerencias intertextuales amplísimas. El poema, y con él el pensamiento del poeta, queda resituado en un contexto que abarca al propio autor, la tradición propia y la ajena, en un movimiento de universalidad consciente.

En otro orden, conviene subrayar algunos matices resultantes de la misma estructura, del tono y del discurso de la obra, como cierta voluntad de síntesis observable en la mayoría de los poemas. En *El sueño de Escipión* hay un predominio de los poemas breves sobre los extensos, contrariamente a lo que ocurría en *Dibujo de la muerte*. De esta forma, el “yo” poético parece replegarse en un lenguaje más esencial e intensivo. La concisión o intensión se imponen al lenguaje extensivo. En correspondencia con dicho planteamiento, concisión y cierta variación temática

³⁷⁵ En el poema se alude al autor pero no se hace referencia explícita a ninguno de sus cuadros.

aparecen sustentadas en una elegancia formal, en una dicción extremadamente rigurosa y en una búsqueda de exactitud casi horaciana.

Pero el principio que impulsa el espíritu del libro no es otro que la contradicción latente en el binomio mortalidad/inmortalidad de la obra de arte, presente también en *Dibujo de la muerte* y subrayado por la dualidad contrastiva: el ser humano muere, la obra de arte pervive; esta dualidad se modifica levemente en *El sueño de Escipión*: los polos de atracción y de contradicción serán ahora la naturaleza y la pervivencia de la obra.

Todos estos aspectos no deben hacernos olvidar un supuesto formal de no poca importancia. Técnicamente el poeta escoge como primer paso la noción de un desvío expresivo que desconcierte al lector. La selección temática no puede por menos que causar cierta extrañeza a quien se enfrenta con los versos del volumen. A ello contribuyen no pocos recursos figurativos, entre los que destaca la paradoja, utilizada con acierto y que acompaña a la ironía, a veces dolida, de quien también construye su denuncia a partir de la conciencia de fracaso.

En este sentido, la metáfora, el reguero de citas, los símbolos, la necesidad de conocimiento de la obra anterior del poeta —poemas hermanados con otros poemas, cruzados o reticulados en un espacio que teje, al fin, una poética integral— o las rupturas sintácticas consiguen que el poemario que abre el camino a la metapoesía no sea sencillo; pero es precisamente en esa complejidad, en esa dificultad tramada en la sugerencia, donde radica en este tipo de obras el incremento perceptivo del goce del lector. Una complejidad, no lo olvidemos, a la que se le suma el influjo que también ha ejercido sobre la obra de Guillermo Carnero la tendencia analítica de la filosofía última: Wittgenstein, Moore, Ryle, Carnap o Nietzsche son indiscutiblemente pensadores que el poeta ha tenido muy presentes.

VIII.3.2. “JARDÍN INGLÉS *VERSUS* JARDÍN FRANCÉS”

“Jardín inglés” es un poema de especial significación en el libro. En realidad abre el volumen, y con él se retoman temas y obsesiones que instigaban a Carnero en el título anterior: la muerte, la conciencia de vacío, el poema que nace como ente aparte con la voluntad de repoblar ese vacío o la idea de poesía como construcción arquitectónica aparecen, pues, dibujados en este su primer texto de *El sueño de Escipión*.

Temáticamente el poema abraza y recrea el tópico del *hortus conclusus*, como acertadamente matiza Ignacio Javier López³⁷⁶ y como ya anotara con anterioridad Prieto de Paula. A este respecto y como hemos comentado en repetidas ocasiones, diríamos que los autores del sesenta y ocho gustaban de los espacios culturales cerrados, como ya hicieran los autores barrocos y modernistas; así el *hortus conclusus* es entendido como concepción geométrica claustral frente a la amplitud grandiosa de la naturaleza³⁷⁷.

En diversas ocasiones, la crítica —López y Lanz entre otros— ha señalado como motivo de “Jardín inglés” la descripción ofrecida por Feijoo en el “Discurso XII” de su *Teatro Crítico Universal*. Al mismo tiempo, Carnero apuntaba contrariamente en uno de sus ensayos la imagen del jardín “como elemento sintomático del talante, la evolución y la diversidad de las culturas”; e, inmediatamente, añadía: “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 (...). La nueva idea de la jardinería que aporta la segunda mitad del siglo XVIII está muy bien reflejada (...) en la poesía de Jacques Delille, quien registra el cambio de gusto que la segunda mitad del XVIII ha introducido en jardinería: la superación del modelo versallesco. Es lugar de superficies planas, terreno irregular; bosquecillos de árboles (...) en vez de setos recortados; arroyos y lagos, caminillos tortuosos y oscuros entre la vegetación, y no estanques y avenidas rectilíneas. Y junto a todo ello, puentecillos rústicos, cenotafios, ruinas artificiales, kioskos góticos o chinescos. En resumen, el jardín inglés en lugar del jardín

³⁷⁶ Vid. Ignacio Javier López (ed.), *op.cit.*, p. 183.

³⁷⁷ Vid. Ángel L. Prieto de Paula, *Musa del 68*, *op.cit.*, p. 286.

francés”³⁷⁸. El concepto subyacente a dicho discurso va más allá de un mero subrayado poético. En realidad pone de manifiesto una visión del mundo decididamente ilustrada, adscrita al pulso de la razón y opuesta al impulso de la naturaleza salvaje del pensamiento romántico. A pesar de ello, como veremos, esa misma visión de la razón racionalista será puesta en la picota por Carnero en no pocas ocasiones, como prueba de esa crisis de la modernidad que tiene su órgano fuerte en el descreimiento del mundo y del lenguaje.

Como en otras ocasiones, también aquí, en “Jardín inglés”, se pone de manifiesto la interrelación entre textos poemáticos del autor. Reflejo de reflejos, el poema carneriano teje una tela de araña de calado poético y epistemológico. En este sentido, no le falta razón a Ignacio Javier López cuando apunta:

Concebido como emblema de la sensibilidad o del talante poético, este texto habría de relacionarse con el poema “Los motivos del jardín”, de *Divisibilidad indefinida*, inspirado en el de El Escorial. Sobre “Jardín inglés” Debicki indica: “Carnero invierte la relación entre tema y procedimiento, colocando éste por encima de aquél. La inversión se subraya mediante los contrastes entre el título realista del poema y la lenta meditación del hablante-poeta acerca del proceso de escribir, y entre la falta de detalles acerca del jardín y la profusión de imágenes que ilustran la obra del poeta. Todo esto nos hace sentir que el jardín no es más que un recurso para tratar otro tema. Pronto descubrimos que este jardín en efecto evoca en el hablante imágenes de un amor del pasado”³⁷⁹.

Pero en el extremo de su acto poetizante se yergue, una vez más, la que parece ser una de las perquisiciones máximas de Guillermo Carnero: el vacío como tejido metapoético. A ello sin duda se refiere José Carlos Mainer en su prólogo para *Antología consultada*, donde anota: “Con su humor un poco hispido, Carnero —que en el texto

³⁷⁸ Guillermo Carnero, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1983, pp. 98-100.

³⁷⁹ Ignacio Javier López (ed.), *op.cit.*, p. 183.

epónimo de su libro dice que ‘el poema procede de la realidad / por vía de violencia’— metaforiza en ‘Jardín inglés’ el tedio y la insuficiencia de la escritura (...)»³⁸⁰.

Una insuficiencia que no impedirá, sin embargo, el simulacro del acto poetizante. El autor ha tomado plena conciencia de que la experiencia sobrevive exclusivamente como hecho lingüístico; de este modo recupera el tema del amor en “Jardín inglés”.

VIII.3.3. “AIMEZ DONC LA RAISON”

El segundo poema de *El sueño de Escipión* nos aporta con tan sólo su título una información de especial significación. Carnero recurre al pintor Piero della Francesca (1416-1492) para anunciarnos un cambio: sus versos a partir de este momento van a dar muestras de una densidad seca y nada complaciente, austera y de aparente frialdad. Así como Piero della Francesca hacía gala de un lenguaje pictórico hierático y frío, el poeta recurrirá aquí a cierta abstracción o noción conceptual previa: “*No hay llaga, sangre, hiel: no son premisa*”³⁸¹ (“Piero della Francesca”, v. 7).

Con un breve poema y por simple analogía, el lector descubrirá cuál va a ser el modelo o canon expresivo que se va a seguir a lo largo y ancho de la obra:

*Con qué acuidad su gestuario
pone en fuga la luz, la verticalidad,
la insulación de las figuras vuelve dudoso el símbolo,
hace abstracción del aire, censura de la flora,
sucumben los jinetes
al vértigo del tacto con su brillo*³⁸².

En el “Elogio de Linneo” hallamos ese acento que algunos han tildado de insólito: esa inexistencia de sentimentalismo, una sensación de calma, una sensibilidad

³⁸⁰ José Carlos Mainer, *Antología consultada*, *op.cit.*, p. 26.

³⁸¹ Recúrrase a modo de ejemplificación y para una mejor comprensión de lo dicho a la lámina *Sueño de Constantino* que se adjunta en Anexo XIV.4. Lámina VIII.

³⁸² Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 185.

muy delicada y cierta voz cartesiana. Otras voces críticas, como Bousoño, han precisado que si se cambiase la palabra *ciencia* que aparece en el primer verso de este poema y se remplazase por *poema*, hallaríamos perfectamente definido el concepto de poesía que tiene el autor en esos momentos de su producción. Para Bousoño, además, el tema seleccionado: el elogio de un naturalista desde la palabra poética, ya es por sí misma una temática inesperada a la vez que ambigua. El tono, con un ligero toque de humor, adquiere al mismo tiempo un énfasis evidente en el texto y eso, a no dudar, contribuye a que aumente la complejidad. El elogio va de veras, apunta el crítico, y sin embargo hay chanza, ya que Linneo sirve para satirizar a la razón racionalista y su lógica, frecuentemente, valga la paradoja, delirante. Los desvaríos de tal discurso, viene a decir el poeta, se asemejan a los desvaríos de la propia Naturaleza que, a pesar de su supuesta racionalidad y sistematicidad, se ha complacido en crear esas criaturas disparatadas (como ya denominó a las cigüeñas Machado) que son, desde varios puntos de vista las “aves zancudas”. Carlos Bousoño argumenta la razón de dicho desvío:

Creemos entender ya: la sensación de rareza temática que hemos experimentado (Linneo, aves zancudas) se debe a la rareza misma del empeño de toda una zona de la poesía de Carnero: el ataque a la razón racionalista, ya que, al menos para el sentido común, no hay cosa más aparentemente inatacable que ésta. Ir contra ella es la primera gran “rareza” de las que las otras son mera derivación.

Y comprendemos asimismo otra cosa. Que lo poético de este poema aparentemente frío se debe a la gran condensación y carácter paradójico de su contenido. El lector recibe una carga de significación muchísimo mayor que la que ordinariamente reside en los significantes manejados, con lo que el poeta se aparta más poderosamente del estereotipo lingüístico: se cumple así la primera ley de la poesía tal como la he venido expresando desde 1952. Pero, sobre eso, tal exceso semántico se halla abultado e intensificado al ser contradictor de nuestros hábitos mentales: nueva desviación del estereotipo o norma y, por consiguiente, mayor efecto estético³⁸³.

Queda claro, pues, que en ese desvío de la razón racionalista se juega, en nombre del lenguaje, la razón misma del acto poético. De nuevo, en el poema en sí mismo y

³⁸³ Carlos Bousoño (ed.), *op.cit.*, p. 64.

observando su final, diríamos que éste constituye otra modificación lingüística: “las cosas no se dicen, se sugieren”, y de una forma característicamente remota:

La índole insensata de la racionalidad natural no se halla, en efecto, expresada en el poema. Es el lector el encargado de verbalizárselo.

Lo que acabamos de descubrir admite generalización. Esta poesía parece fría en el sentido de puramente conceptual, resulta, como era esperable (ya que de lo contrario dejaría de ser arte), tan modificadora de la “lengua” y, por lo tanto, en ese sentido, tan emocionante y poco conceptual como pueda serlo la más sentimental y romántica. Ahora bien: su carácter poético aparece justamente en contradicción al sentimentalismo. El sentimentalismo queda prohibido por el tema tratado; la misma época de algún modo lo rechaza, y probablemente la psicología del poeta se opone también a tal género de facilidades. “En este otro sentido” sí hay frialdad. Y no sólo eso: Carnero hace de esa especie de frialdad el nervio mismo de su escritura en esta etapa de su obra³⁸⁴.

No ha de extrañar, con estos supuestos, que para Ángel Prieto de Paula³⁸⁵ la libertad creativa de Carnero se vea claramente llevada al límite en “Elogio de Linneo”, entre otras composiciones, donde se hace visible cierto “simbolismo laberíntico cultural”. Carnero incide de este modo en la irracionalidad del discurso poético, pero siempre (como el hilo de Ariadna) tiende un cabo al lector para que éste pueda acceder a la clave interpretativa y así no perderse en el laberinto cultural que él mismo teje.

En términos muy parecidos se expresa José Carlos Mainer, para quien “Elogio de Linneo” es uno de los poemas más significativos del conjunto: “en él metaforiza [Carnero] la subterránea pasión científica que supone el ejercicio de la poesía. Ello consiste en no apropiarse de lo extraño, sino ilustrar el lenguaje y ordenar y reestructurar nuestra capacidad de percepción”³⁸⁶. Ese cabo tendido al lector o, si se quiere esa clave hermenéutica asida al poema como aviso para caminantes, lo expresa con nitidez el poeta en sus versos:

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 65.

³⁸⁵ Ángel L. Prieto de Paula, *Musa del 68*, *op.cit.*, pp. 60-61.

³⁸⁶ José Carlos Mainer, “El poeta de las aves zancudas”, *Poesía en el Campus*, 47, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (2000), pp. 3-8.

*Porque en cada milímetro
de piel una memoria
maquilla su ficción y en ella vive,
repinta su cadáver, atesora la inercia
de los fantasmas cotidianos,
convierte los recuerdos
en estampas piadosas, adecuadas
para dar nacimiento
a la ficción poética (...)*³⁸⁷.

VIII.3.4. “ERÓTICA DEL MARABÚ”³⁸⁸

Las contradicciones subyacentes en el acto de la creación poética y en la aspiración de lo bello son el centro de contemplación de “Erótica del marabú”, poema del que cabe apuntar, como ya anotábamos en las “Nociones propedéuticas” previas, que sintetiza de forma relevante una de las claves temáticas del libro. El bello y extraño marabú se convierte en metáfora de esa transformación de la experiencia negativa del poeta en un discurso marcado por el exceso de lo bello. Pero el marabú, de inigual belleza, se alimenta de carroña, de cadáveres y, al igual que el discurso poético, destila externamente belleza, color. En razón de esta paradoja y en respuesta a las preguntas de Jover, Guillermo Carnero era suficientemente explícito al respecto:

El 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. Y ése es el tema de (...) “Erótica del marabú”, donde utilizo al marabú pájaro, que se alimenta de cadáveres y lleva en su cuerpo la pluma más preciada en alta costura, como símbolo de lo que hace el escritor al convertir su experiencia en lenguaje estéticamente bello³⁸⁹.

Así pues, el poema estiliza a través de su lenguaje la conciencia del dolor, neutralizándolo y alejándolo en el simulacro del poema. La escritura, el arte y la poesía

³⁸⁷ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 182.

³⁸⁸ *Vid.* Anexo XIV.1.3. “Poemas-programa”.

³⁸⁹ Guillermo Carnero en José Luis Jover, *op.cit.*, p. 148.

se argumentan a semejanza de una paradoja que transforma la materia escatológica (la muerte) en un ser de rara y misteriosa belleza: Circe y el pavo real se asienten mutuamente, sin solución de continuidad.

Llegados hasta aquí, observamos que con tan sólo cuatro poemas el autor ha logrado formular toda su concepción del hecho poético, abriendo un espacio escénico con “Jardín inglés” y apuntando cómo va a ser su nueva *maniera* de aproximarse a la palabra poética: un *modus operandi* en el que se pone de manifiesto la supresión de la carga sentimental (“Piero della Francesca”) y la paradoja latente del lenguaje poético en la metáfora de “Erótica del marabú”.

VIII.3.5. “*ANHELAR EL HALLAZGO DE LA PALABRA ESCRITA / DESDE UN CUERPO*”

En “Ineptitud de Orfeo y alabanza de Alceste”, al igual que en “Piero della Francesca” o en “Cannonball Adderley conquista el Polo Sur”, Guillermo Carnero desarrolla un motivo temático de honda vinculación en su poética. Nos referimos al tema de la frialdad intelectual en el trato de las emociones. En el primero de los poemas citados, además, como ya hiciera en otros poemas de *Dibujo de la muerte*, recurre a la tradición fabulada o al mito, aunque jugando con la mezclanza de historias, siempre, eso sí, que compartan una temática similar. Es el caso del mito de Orfeo y Eurídice, que como es sabido ha servido para representar “la relación del poeta con su inspiración y, en concreto, la inhabilidad del poeta para aprehender el contenido de su inspiración en una forma adecuada”³⁹⁰. Sobre este tema, Marta Beatriz Ferrari ha precisado: “la elección de Orfeo, encarnación mitológica de la figura del poeta, responde a la voluntad de postular una concepción del poeta (...) según la cual éste emerge como un fabulador de segundo grado (...) cuyo oficio consiste en paralizar y clasificar a través del discurso poético la dinámica variedad de lo real”³⁹¹.

³⁹⁰ Ignacio Javier López (ed.), *op.cit.*, p. 189.

³⁹¹ Marta Beatriz Ferrari, *op.cit.*, p. 143.

El poeta, a la antigua usanza —recordemos la importancia de la mitología y de las metáforas fosilizadas en la poesía barroca—, se servirá de la continuación de ambos mitos para exponer su idea:

*Nunca cupo virtud al traficante
que traslada sus males al espejo,
admira la pureza de esos seres segundos
y su diversidad taxonomiza.
Clame la beatitud de la matrona
que amó en silencio, no temió morir
y por Apolo resurrecta
volvió en carne mortal al viejo tálamo:
su inocencia rindió como un hábil negocio.
No así el poeta que sus versos ama,
aunque consiga en lo retrospectivo
posesión de su amada por el canto;
al no mirar atrás, cuanto en arte edifica
goza sólo dibujo de la muerta³⁹².*

“Chagrin d’amour” se inicia citando a Baudelaire: “*Le plus triste des alchimistes*”, del soneto “Alquimia del dolor” de *Las flores del mal*. De nuevo se sitúa en un primer plano la noción del dolor como objeto de destilación alquímica o, si se quiere, como sedación a través del lenguaje. Por otra parte, emerge también, una vez más, la innegable afección de Carnero por los poetas simbolistas franceses. A lo largo de todos sus libros de poemas la reivindicación de los maestros franceses, con especial fuerza Baudelaire y Mallarmé, se convierte en un rasgo identificador. Paul Verlaine, Jules Laforgue, Paul Valéry se van dando cita en sus versos, ya sea en *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, ya en *Ensayo de una teoría de la visión* o en *El azar objetivo*.

Para “dar nacimiento a la ficción poética”, nuestro poeta se plantea y nos propone a lo largo de *El sueño de Escipión* la creación poética como construcción

³⁹² Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 189.

artificial; dicha idea convierte o llega a equiparar al poeta como alquimista, como el esforzado mutador de la más prosaica piedra en oro, y lógicamente como el más triste o apesadumbrado de ellos al ser sabedor de su fracaso:

La poesía es entendida como un producto artificialmente constituido; el poeta será el “constructor de frases”. Esta noción del poeta y del poema se vincula directamente con la idea del poeta como “alquimista” y de la poesía como alquimia. Si la poesía es entendida como el arte de transmutar lo vivo en otra cosa, de convertir lo real en materia poética, el poema será el producto resultante de múltiples operaciones combinatorias. Se trataría a la vez, de una concepción metonímica del arte poética, entendida la “metonimia” en el sentido tradicional de “sustitución”³⁹³.

En “Chagrin d’amour” se desarrolla, pues, uno de los nudos temáticos del poemario, a la sazón una de las grandes obsesiones del escritor que a lo largo de los años aún pervive en *Espejo de gran niebla* (2002): la realidad poética como arte combinatoria, como gesto transformador que construye una realidad, la “realidad poética”, a partir de materiales de derribo, guijarros esparcidos a lo largo del camino de la vida.

En este poema de carácter amoroso, las citas y la inclusión de versos de otros autores o la repetición de versos de poemas propios (v. 33 de “Jardín inglés”) vuelven a ser intensas. Desde el inicio con la huella de Baudelaire, pasando por una posible cita de Villiers de l’Isle-Adam³⁹⁴ y otra posible de Jaime Gil de Biedma en la que se hace referencia a la “*servidumbre de amar seres humanos*”, o bien, en fin, varias incursiones referenciales en las obras de Giorgio de Chirico y Luis Carrillo y Sotomayor, se hace inevitable navegar en el terreno de la intertextualidad.

Salvando las distancias, algunos versos de “Chagrin d’amour” bien pudieran aparecer en el poemario *Verano inglés*. La temática amorosa como trasfondo y como principio nos lleva inevitablemente a este último libro, publicado veintiocho años

³⁹³ Ignacio Javier López (ed.), *op.cit.*, pp. 196-197.

³⁹⁴ *Vid.* Ignacio Javier López (ed.), *op.cit.*, p. 197.

después de *El sueño de Escipión*. La intensidad conceptual del poema es innegable, y la idea de metapoema, sin ser llevado a la extrema frialdad, convierte, a nuestro juicio, casi en símbolo este texto que hermana sentimiento, experiencia, dicción, ensayo, construcción y alquimia:

*Hay colores o músicas
que llevan hacia noches en que el calor de un cuerpo
era toda razón; motivo ahora
de construcción poética, entonces estaciones
de una cierta ignorancia convenida
para mejor fingir que sólo cuerpos
tuvieran realidad: en resumidas cuentas
para mejor vivir,
pero no sin ficción³⁹⁵.*

En continuidad con nuestra lectura crítica, resulta especialmente significativo el poema “Investigación de una doble metonimia”³⁹⁶, del que el mismo poeta afirma que remite a una concreta obra de arte: “(...) la llamada impropriamente *Las almas del Purgatorio*, de Giovanni Bellini, cuadro cuyo verdadero asunto —precisa el poeta— es la pluralidad de caminos para acceder al conocimiento: la inocencia, la piedad, el martirio por la fe, la ciencia y la filosofía, y las artes mágicas. Ahí están, pues, el nigromante, el eremita y el sabio y preceptor centauro Quirón”³⁹⁷. Observará el lector que el poeta es consciente que usa el término “metonimia” en el sentido más clásico de sustitución, y de las posibles acepciones —matiza— “me interesa ésta para ejemplificar el sentido del poema, desde el cual las metonimias son dos: una la sustitución de la vida real por la *consideración* de la misma; otra, la de la experiencia de esa consideración por la experiencia literaria, que se vuelve así una metalectura de la vida real; en el conocimiento está implícita la interposición de barreras entre el escritor y la realidad, y por eso empieza el poema con la exposición de la gama de formas de conocer que

³⁹⁵ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 193.

³⁹⁶ El lector puede consultar, en este sentido, el comentario del poema por Joaquín González en Willard F. King (ed.), *Poemas y ensayos para un homenaje*, Madrid, Tecnos, 1976, pp. 85-87.

³⁹⁷ *Vid.* el apartado XIV.4. Lámina IX: Giovanni Bellini, *La alegoría del purgatorio o Las almas del purgatorio*.

establecía la filosofía del Renacimiento. De ahí que no haga falta referirse al cuadro de Bellini, ya que con el eremita, Quirón y el nigromante se alude a ello³⁹⁸.

En este ámbito, todo late al unísono con esa “experiencia literaria” que acaba siendo “metalectura de la vida real”. Así, por ejemplo, el mundo pictórico y el literario se hermanan en “Rodéanos de rápidos desnudos”, cuyo título, como hemos anotado con anterioridad, remite al cuadro del vanguardista Marcel Duchamp *Le roi et la reine entourés de nus vites*³⁹⁹. A su vez la referencia directa a un cuadro de Salvador Dalí en el último verso del poema “*aimons-y la naissance des désirs liquides*”⁴⁰⁰ (v. 23), nos reafirma en ese juego y en ese pulso que el poeta sostiene con el lector, en ese coqueteo con la tradición y con lo cultural. No es fruto de la casualidad, pues, que Carnero abra y cierre su texto poemático con sendas referencias pictóricas, referencias además de pintores íntimamente relacionados con el Surrealismo.

De igual forma, versos como “*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*” (“Rodéanos de rápidos desnudos”, vv. 1-6), son también suficientemente elocuentes: Carnero alude a la representación del movimiento llevada a cabo por Duchamp y por los pintores futuristas mediante la superposición de perfiles en la dirección de avance, según la técnica cronofotográfica de Étienne-Jules Marey⁴⁰¹.

La mención de Dalí ocupa un lugar no menos relevante. El marco en la que se inscribe es sin duda histórico y cultural, y no tanto, como veremos, de orden estético, pues es bien sabida la refracción carneriana respecto a la estética surrealista. Téngase en cuenta que el pintor catalán fue un genial provocador con sus incursiones en el automatismo irracional y el método del análisis paranoicocrítico. Como es sabido, antes de la Segunda Guerra Mundial la prensa arremetió contra el nihilismo de los surrealistas, pero en los años cuarenta, y sobre todo tras el término de la contienda, a

³⁹⁸ Joaquín González Muela, “Dos poemas de Guillermo Carnero” en Willard F. King (ed.), *op.cit.*, p. 87.

³⁹⁹ Vid. lámina de 1912 del mismo título recogida en Anexo XIV.4. Lámina X.

⁴⁰⁰ Vid. lámina de 1932, *Nacimiento de los deseos líquidos* en Anexo XIV.4. Lámina XI.

⁴⁰¹ Vid. nota 239 en el estudio de Ignacio Javier López (ed.), *op.cit.*, p. 202; y consúltese Guillermo Carnero, *Las armas abisinias*, *op. cit.*, pp. 84-111, tal y como también propone el crítico.

partir de 1945, la sensibilidad se encontraba mejor dispuesta para aceptar un arte que repudiaba la omnipotencia de la razón. Pues bien, desde una deriva expresiva distinta, también Carnero en *El sueño de Escipión* oficia como otro gran provocador; su repudio de la omnipotencia de la Razón y su burla desgarrada, a través, eso sí, de un código razonado hasta la desmesura —concepto que constituye un subrayado constante en nuestra tesis—, nos dan constancia de ello. Ahora bien, como hemos dejado ya sentado, la influencia surrealista no es algo palpable en su obra. La provocación carneriana se fundamenta contrariamente en su relectura del movimiento simbolista, en algunos referentes modernistas, en el Neoclasicismo, en el Barroco, e incluso, aunque en nociones mínimas, en lo *camp* o la estética iniciada por “Cántico” antes que por el Surrealismo. Si bien dicha concepción surrealista sí tentó a la “generación novísima”, aproximadamente hasta 1974, Carnero muestra una vez más su individualidad al rechazarla, aunque no niega su admiración en lo que fuera su propuesta histórica.

Por otra parte, “Oda a Teodoro, barón Neuhof (1694-1757), rey de Córcega” introduce una vez más un intertexto, en el que su función polifónica es indudable. En esta ocasión⁴⁰² el autor reproduce algunos dictados de Edmund Burke vertidos en su libro publicado en 1757 *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, en el que siguiendo las ideas del sensualismo inglés muestra su defensa del sentimiento y del instinto frente a la razón. En la historia de la estética, se señala este libro como obra clave de la evolución del clasicismo de comienzos del XVIII al gusto romántico de los últimos años del siglo, pues en él Burke defiende la tesis de que las emociones dolorosas y terroríficas son superiores a las placenteras, y más intensas que ellas⁴⁰³. Así pues, y en razón de lo apuntado, resulta lógico que Carnero incluya en su oda a un aventurero encarcelado en el fin de sus días.

En la misma línea apuntada, diremos que asistimos en los poemas que cierran el volumen a una parodia de la obra clave del dogmatismo reaccionario del siglo XIX, *Historia de los heterodoxos españoles* de Menéndez Pelayo, en “Historia de los estereodoxos españoles”; a su vez, con “Las ruinas de Disneylandia” el poeta rememora el juego dadaísta y surrealista, y simultáneamente se cuestiona el papel de la creación

⁴⁰² Vid. Ignacio Javier López (ed.), *op.cit.*, p. 204.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 204.

literaria al igual que lo hicieran las escuelas citadas (Dalí es recordado de nuevo con la mención de su obra *El juego lúgubre*⁴⁰⁴); y en “Cenicenta” reconocemos de nuevo el gusto de Guillermo Carnero por la “mezcolanza” de historias, en este caso fijada en tres cuentos infantiles que una vez más desarrollan una temática similar. Finalmente, “Oda a Algernon Charles Swinburne” se dedica a dicho poeta inglés que escandalizó al mundo victoriano por su republicanismo y por su defensa de una sexualidad no conformista⁴⁰⁵. Como puede apreciarse se trata desde la perspectiva del autor, de reconvenciones que suponen una nueva lectura del canon. En ellas la resemantización de los temas es, sin duda, un aporte substancial en la construcción de la poética carneriana.

Como se ha podido comprobar, el tejido intertextual se proyecta de principio a fin en *El sueño de Escipión*. Cabe añadir, en este sentido, que el libro concluye, curiosamente, con un poema de igual título publicado ya en la revista “Trece de Nieve” en la temprana fecha de 1971. En el poema la intertextualidad está presente con la reescritura del verso de Laforgue “*Ni vous, ni votre art, Monsieur*”, con que el poeta indica —como anota Ignacio Javier López—⁴⁰⁶ que el poema no resulta tan sólo de la inspiración o la experiencia, ni de la técnica; esto es: ni yo solo, ni mi arte solo. Hay también en el texto poemático una referencia a la locura, grado máximo de la inspiración, aunque se trata de una locura con método o conciencia —aspecto también subrayado por Carnero a propósito de la escritura automática surrealista—, según se indica en la cita de *Hamlet* que aparece también en el poema: “*Though this be madness / there is method in it*” (“El sueño de Escipión”, vv. 6-7).

La reescritura de versos o la mención de referentes autoriales diversos es constante en este poema extenso estructurado en tres partes bien delimitadas. Boris Vian, novelista y poeta francés de ideología próxima al existencialismo, perteneciente también al movimiento post-surrealista y cultivador de una irracionalidad humorística “patafísica” cercana al absurdo, en la línea de la que contemporáneamente llevaran a cabo en España Carlos Edmundo de Ory y los postistas, aparece también en los versos

⁴⁰⁴ Vid. lámina Anexo XIV.IV. Lámina XII.

⁴⁰⁵ Vid. Ignacio Javier López (ed.), *op. cit.*, pp. 208-210.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 210.

carnerianos junto a la repetida sentencia del autor francés: “*À mort le pléonasmе*”⁴⁰⁷. De nuevo, nuestro poeta pone de manifiesto su admiración por la gestualidad histórica y cultural de figuras periféricas del canon poético, más allá de la indiscutible distancia estética que le separa del objeto aludido.

Otro es el caso del ensayo *L'Art pour tous* (1862), de Mallarmé, que aparece también mencionado en la segunda parte del poema carneriano, plasmando una vez más la concepción, central en nuestro autor, de la obra de arte como observación fría y calculada. Si la palabra poética era en “Chagrin d’amour” “*un don para quien nada siente*”, una opción que le asegura al hombre y al poeta “*la existencia de un orden, / el derecho de asilo*”, ahora:

*Poema es una hipótesis sobre el amor escrito
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,
y sin embargo evítese
tal conclusión en práctica:
la palabra en perjuicio de la tragedia íntima
lo mismo que su opuesto;
qu’advientrait-il alors
de cette absence de mystère?*⁴⁰⁸.

En el poema “El sueño de Escipión” Carnero sintetiza de manera precisa su forma de entender la metaliteratura: el poema habla del poema. De igual modo, la templanza se erige como máxima y la analogía como proceder. En este sentido, parte de la grandeza del poema reside, tal como sus versos anotan, en “*atentar contra el método empírico*” desde la práctica del mismo:

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 212.

⁴⁰⁸ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte, op.cit.*, p. 211.

*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.
Grandeza del poema, la del héroe trágico;
un modo de atentar contra el método empírico
desde su misma entraña, como aquel poseído
ofendía la ley desde el sometimiento⁴⁰⁹.*

VIII.4. VARIACIONES Y FIGURAS SOBRE UN TEMA DE LA BRUYÈRE (1974). *Dignificación del signo lingüístico.*

VIII.4.1. NOCIONES PROPEDÉUTICAS

Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère es un poemario lingüísticamente impecable que plantea su continuidad respecto a las novedosas formas metapoéticas instauradas por Carnero en *El sueño de Escipión*. En rigor se convierte en la obra central, desde un punto de vista temporal, en el cultivo metapoético, sin olvidar que los tres poemas incluidos en *Ensayo de una teoría de la visión* cierran dicho camino.

Tres años tan sólo separan *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* de *El sueño de Escipión*, pero los cambios entre ambos poemarios no son bajo ningún concepto desdeñables. A pesar de ello, la crítica del lenguaje como medio adecuado para aprehender la realidad vuelve a ser uno de los temas sobresalientes del volumen, como ya lo fuera en *El sueño de Escipión*.

Carnero en *El sueño de Escipión* parece realizar algunas probaturas con un nuevo manejo de la palabra y en *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 211.

procura objetivar⁴¹⁰ esos resultados llevándolos a análisis con un método ensayístico. Los metapoemas se someten una vez más a un proceso autorreflexivo; de nuevo aparece el poeta apremiado por una circularidad obsesiva. La espiral se va encerrando en sí misma, para llegar a un punto central-medio o interior del que ya no podrá salir si no renuncia al proceder metapoético. Su andadura se verá, pues, truncada, ahogada y en 1977 aproximadamente abandonará el cultivo de ese exigente y demoledor camino, esto es: el poema que se autoanaliza en el propio texto.

Como hemos ido observando, el cultivo del metapoema en Carnero parte del ejercicio clarividente de una insuficiencia: la insuficiencia del lenguaje para nombrar y hacer suyo el mundo. Esta situación acabará siendo, como hemos apuntado insistentemente a lo largo de nuestro estudio, aniquiladora o autoaniquiladora.

No se nos escapa que en más de una oportunidad, la metapoésia —como señala Ignacio Javier López—⁴¹¹ tiene su origen en la conciencia, por parte del autor, de la “inversión de la vida en las imágenes literarias”, y que esta inversión, manifiesta ya en *Dibujo de la muerte*, es una de las bases de toda la producción carneriana. Así pues, el punto de partida de la metapoésia resulta de la consideración del reemplazo o simulacro de la experiencia que supone el poema.

El poema en la trayectoria metapoética se convertirá en un mecanismo de precisión, y aunque la experiencia vital que lo gestará estará ausente explícitamente, sin

⁴¹⁰ “*Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* no pretende desmontar el libro anterior, sino objetivar sus resultados. De ahí que la meditación se centre sobre las representaciones mismas que desencadenan el recuerdo y que, en definitiva, originan el texto poético. El volumen está encabezado por otras citas, pero a mí me recordó una sentencia de Heráclito que siempre encuentro trabajosamente traducida: *El Señor del Oráculo de Delfos ni dice ni oculta, sino muestra por signos*.”

La representación, el signo por excelencia, es la palabra. Y el lenguaje como medio de inserción del poeta en la realidad y en el tiempo a través del poema, constituye el tema principal de *Variaciones: ‘Odio, carne, poema: palabras como velos’*.

La conciencia lúcida de *El sueño...*, se ha encarnado en *Variaciones...* Pero con todo persiste el enigma fundamental: palabras como velos” (Juan Antonio Icardo, “Guillermo Carnero, del *trobar ric al trobar clus*”, *Ínsula*, 341 (abril de 1975), p. 3).

A su vez, conviene añadir tal como anota Ignacio Javier López que “*El sueño* y *Variaciones* forman una unidad de propósito, y ha habido críticos que han entendido estos dos títulos como distintas partes de un solo libro en el que se plantea el hecho de que la realidad se integra en el poema y éste a su vez configura la realidad insertándose en ella, pero todo ello con un resultado negativo”. (Ignacio Javier López, ed., *op.cit.*, p. 50).

⁴¹¹ Vid. Ignacio Javier López, “Metapoésia en Guillermo Carnero”, *Zarza Rosa*, 5 (octubre-noviembre de 1985), pp. 37-52.

embargo el texto poemático en su autonomía se erigirá como cierta forma de saber: un texto que se explica a sí mismo y en el que se da un alejamiento de la vida o se produce una metalectura de la vida real.

El nuevo poema o metatexto ocupará en cierta forma el vacío dejado por el poema real. Este reemplazo es el que va a convertirse, según ha observado certeramente Ignacio Javier López, en manifestación de la imposibilidad de decir. El nuevo poema deviene así una constante anulación de la comunicación, un permanente esfuerzo por hacer patente el fracaso del lenguaje poético.

Ni hay que decir que en este proceso metapoético juega un papel decisivo la autorreflexión; de ahí que la estructura o disposición estructural del poemario sorprenda en todo momento por sus modos ensayísticos. No en vano, la construcción ensayística, así como la filosófica, son compartimentos conectados a perpetuidad con la poesía. Avalan esos modos ensayísticos los diferentes estratos de lectura que se observan en la obra: la introducción, que incluye tres poemas (“Discurso del Método”, “Giovanni Battista Piranesi” y “Paestum”); un bloque dedicado a las “Variaciones”, integradas por cuatro variaciones cada una de ellas, numeradas y con un “subtítulo” añadido (“Variación I. Domus Aurea”, “Variación II. Queluz”, “Variación III. Sotheby’s” y “Variación IV. Dad limosna a Belisario”); un tercer bloque concebido para las “Figuras” e integrado en esta ocasión por cinco composiciones (“Décimo Magno Ausonio, poeta de la decadencia latina”, “Palabras de Tersites”, “Puisque réalisme il y a”, “Santa María della Salute” y “Mira el breve minuto de la rosa”); y un “Epílogo”, en fin, que cierra el poemario con un nuevo poema, “L’Enigme de l’heure”. Cuatro partes, pues, bien diferenciadas con su introducción y su epílogo final. Pero si con ello no fuera suficiente, el poeta plantea en su primer poema introductorio, a modo de poética, una nueva forma de “abordar el problema del mensaje poético” y explicita el porqué de su distinción entre “Variaciones” (poemas sintéticos) y “Figuras” (poemas analíticos)⁴¹².

⁴¹² “Discurso del Método”: “Y así concebiremos 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’. / Esta doble articulación de la expresión poética / es la llamada ‘Escala de Osiris’ por el Neoplatonismo florentino” (Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 222).

Carnero, una vez más, opera analizando sobre el propio análisis y objetivando sobre el montaje de su poemario: ensayo, distanciamiento y autocrítica.

Resulta curioso, además, el aporte de dicha estructura, por ser la primera y casi única ocasión en que el poeta “subdivide” u organiza mediante epígrafes la disposición de sus versos. Con anterioridad a *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* no lo había hecho, y después tan sólo lo hará en *Espejo de gran niebla* (2002) y de un modo distinto, puesto que subdivide el poemario en cinco apartados temáticos cuyo título es a su vez émulo del extenso poema que desarrolla.

Por otro lado, el tono absolutamente didáctico del volumen se deja ver desde el planteamiento mismo de la obra: un tratado ensayístico con su prólogo metodológico y su organigrama estructural establecido; sumado a ello las citas desde el propio título, con La Bruyère, y más tarde Berkeley y Kandinsky. Dicho planteamiento didáctico (no hay que olvidar tampoco la cita de Dryden que abre “Discurso del Método”) ha propiciado también que algunos sectores de la crítica acusen al poeta de cientifismo o extrema frialdad. Pero sobre este aspecto caben muchos matices. Así lo hace Ignacio Javier López en su artículo “Ironía, distancia y evolución en Guillermo Carnero”⁴¹³, donde emite un juicio muy acertado del proceso seguido por el poeta y da las claves de lectura para el poemario: no se trata tanto de un discurso científico, entendido éste a modo de connotación negativa, sino de un discurso que extrema lo ya inextremable para mostrar su ineficacia. La ironía es la primera de las claves, junto al método del distanciamiento u objetividad, que plantea Carnero desde el primero de sus poemarios, mientras la sentimentalidad, como ha quedado dicho —en este punto la filiación mallarmeana es más que notoria—, no ha lugar en su discurso poético. Sí lo tiene la conciencia de crisis, la huida del social-realismo y de los mecanismos totalizadores o represores infringidos a la sociedad. Véase cómo lo plantea López y cómo nos acerca los conceptos de “Variación” y “Figura”:

La distancia del poeta respecto del poema produce el tono expositivo y el carácter didáctico del volumen; el poeta nos enseña a leerlo. Los mecanismos

⁴¹³Vid. Ignacio Javier López, “Ironía, distancia y evolución en Guillermo Carnero”, *Ínsula*, 408 (noviembre de 1980), pp. 1 y 10.

que exigen del lector la atención en la lectura producen el aspecto metapoético y han originado la acusación de cientifismo que se ha hecho a Carnero y que él elude en el prólogo (...).

El didactismo del volumen viene caracterizado por las nuevas articulaciones formales: la variación y la figura. Ambas sirven como introducción a la lectura. La primera tiene propósito relacional, organizando los distintos elementos que atañen a la univocidad del significado: es *sintética* . La figura se caracteriza por el carácter disciplinario del método de la exposición: es *analítica* . En las figuras reaparecen elementos de los poemas previos, como las citas textuales y el imperativo fático, si bien operan de modo diferente, dado que ya no hay ningún lazo que sea ajeno a la única realidad interior del poema, lo que produce el objetivismo mural⁴¹⁴.

Todo ello no es ajeno a la factura estilística del libro, que parece acercarse a las maneras neoclásicas; pero a los modos del Neoclasicismo que rehúyen el artificio, los modos cercanos a una escritura criptodidáctica. En este sentido, la ausencia de *topoi* y de tropos es suficientemente significativa.

Es conveniente añadir, retomando el hilo de la organización o estructura del volumen, que muchos de los procedimientos metodológicos llevados a cabo por el poeta, el filosófico y el científico sobre todo, son de corte dieciochesco. Dichos procedimientos, cuya formulación se la debemos a Kant en su *Crítica de la razón pura* , son recuperados por el poeta (conocemos su admiración por los siglos XVII y XVIII) y trasladados con ciertas modificaciones respecto a *Dibujo de la muerte* en este libro⁴¹⁵.

El referente kantiano nos acerca a un supuesto fundamental de la poética carneriana: la influencia de la filosofía en la obra del poeta, cuestión que muy

⁴¹⁴ Ignacio Javier López, “Ironía, distancia y evolución en Guillermo Carnero”, *op.cit.* , pp. 1 y 10.

⁴¹⁵ “Notamos así —anota López— un cambio respecto al uso de correlatos objetivos en *Dibujo de la muerte* : en el primer libro de Carnero los personajes del Renacimiento y los estetas decadentes de finales del XIX aparecen para sugerir la emoción que el poeta quiere transmitir; en *Variaciones* , en cambio, las formas del discurso científico y filosófico de los siglos XVII y XVIII (Descartes, Kant) proporcionan al autor una posibilidad similar a dichos correlatos objetivos: el *yo* queda refractado en formas discursivas que tienen la función de explorar las posibilidades del lenguaje, y que, como indica el motivo inicial del libro anterior, se benefician precisamente de la imperfección del lenguaje” (Ignacio Javier López ed., *op.cit.* , pp. 48-49).

acertadamente ha estudiado Carlos Bousoño. Resulta especialmente significativa la relación entre la poesía del autor y la tendencia analítica de la filosofía de los últimos años, tal y como reza en uno de los epígrafes que el crítico añade en su prólogo:

Lo mismo que las dos primeras generaciones de posguerra tenían detrás y se relacionaban (sin ser influidas propiamente por ella) con la filosofía de la Vida y concretamente con la filosofía existencialista y paraexistencialista de Heidegger, Sartre y Ortega, el estilo de Carnero y el de cuantos profesan un temple poemático similar se halla en relación, del mismo modo no buscado y sólo coincidente, con el llamado “análisis” filosófico que tan en boga ha estado, y no por casualidad, en estos últimos años, aunque algunos de sus representantes hayan nacido mucho antes (Wittgenstein en 1889; Moore en 1873; Ryle en 1900; Carnap en 1891, etc.). Lo que importa es el prestigio, excluyente de algún modo, que ahora alcanzan tales pensadores, o, en otro sentido, Nietzsche, y cómo, en cambio, se arrinconan o desdeñan los filósofos “especulativos” (no creo coincidencia a este respecto que el libro de Carnero publicado en 1975, *El azar objetivo*, se abra con sendas citas de Nietzsche y Wittgenstein)⁴¹⁶.

Para Bousoño, juicio que compartimos, el influjo de Nietzsche es perfectamente comprensible, ya que el contexto socio-cultural en el que surge la obra carneriana está imantado por una elevada carga de protesta y rebeldía contra los convencionalismos, “mitos” e “hipocresías” de la sociedad del momento, hipótesis que ya barajábamos en el apartado III. “Contextualización” de nuestro estudio. El pensador alemán se muestra hostil ante una sociedad que enmascara sus males intrínsecos y que oculta dichos males con un tupido velo de hipocresía.

Desde la misma perspectiva, el método analítico se convierte en algo consustancial al momento en el que se desarrolla la obra de nuestro poeta, surgiendo en palabras del crítico de una grave desconfianza frente a las posibilidades de la palabra humana: “Los analíticos hablan, en efecto, de ‘los embrollos causados por las complejidades del lenguaje ordinario’. La filosofía para ellos ha de limitarse,

⁴¹⁶ Carlos Bousoño (ed.), *op.cit.*, p. 62.

consecuentemente, al examen de las proposiciones, para descubrir si éstas cumplen o no las condiciones indispensables que la veracidad precisa. Lo mismo que Carnero convierte el poema en una meditación sobre el lenguaje poético, sobre las *deformaciones* que el lenguaje introduce en nuestra aprehensión de la realidad, los analíticos convierten la filosofía en una meditación sobre las deformaciones equivalentes en el área del pensamiento introducidas por el lenguaje filosófico. Me parece difícil hallar una semejanza más evidente entre dos esferas tan distintas de la actividad humana”⁴¹⁷.

La influencia de los formalistas rusos también se deja sentir en este poemario. Una cita de Kandinsky (“*El signo externo se vuelve costumbre, cubriendo con un velo el sonido interior del símbolo*”) extraída de su tratado *El punto y la línea sobre el plano*, de 1926, deja al descubierto que el poeta se va a aproximar en cierta forma a los formalistas —Sklovsky, Jakobson o Tinianov—, quienes plantean que el tropo o la imagen ayudan a descubrir de nuevo el objeto, pero que éste, en contrapartida, acaba automatizándose y convirtiéndose en costumbre.

Por otra parte, y como apuntábamos más arriba, *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* plantea uno de los grandes motivos de la postmodernidad: la recuperación de los significantes, una vez agotados los grandes significados o, si se quiere, los grandes discursos de la modernidad. Las reformulaciones del cuadro epistemológico y su sentido revisionista sustituyen a las novedades. No se trata ya de leer “en novedad”, sino de releer constructivamente la tradición. ¿Qué queda tras esa melancolía postmoderna, de la que *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* sería un ejemplo señero?:

(...) la sensación de que el poeta se encuentra en un momento de crisis al vivir en una época de agotamiento cultural en la que todo ya ha sido dicho, y nada nuevo queda por decir (La Bruyère) o nombrar (“Mira el breve minuto de la rosa”). Los vanguardistas habían confiado en el amanecer de una nueva cultura, lo que los llevó a adoptar una actitud rupturista con el pasado y la tradición. El poeta contemporáneo, sin embargo, entiende que el momento presente

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 62.

corresponde al cierre de una época cultural en la que es imposible introducir novedades. Puesto que todo está ya dicho y hemos llegado demasiado tarde, el autor postmoderno se ve obligado a introducir “variaciones” o a formular precisiones o “figuras” en la herencia cultural; esto es, se ve reducido a participar en un diálogo constructivo con la tradición (...). Describiendo esta situación en la literatura occidental, Matei Calinescu ha indicado que este diálogo adopta la forma de alusiones, comentarios críticos, citas, referencias inventadas o lúcidamente distorsionadas, recolecciones, trasposiciones, anacronismos deliberados, mezcla de dos o más modos históricos y, en suma, todo aquello que convierte la literatura del presente en una forma de arqueología (según las acertadas precisiones de Foucault o John Barth), arqueología que parece ser el destino del poeta según se indica en “Giovanni Battista Piranesi”⁴¹⁸.

No cabe duda que con *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* nos hallamos ante “una ontología mediativa entre el ser y el no ser del poema” o ante un “libro lapidario”, tal como recogía Miguel Romero Esteo en una breve, pero enjundiosa, reseña publicada en *Nuevo Diario*⁴¹⁹. Una obra donde la sensibilidad poética habrá que hallarla en la racionalidad discursiva, en la meditación sobre el propio discurso poético. Lenguaje y metalenguaje, filosofía y poesía, como postulábamos en páginas anteriores, ejercen como operaciones de vasos comunicantes.

VIII.4.2. “DISCURSO DEL MÉTODO”⁴²⁰

Tres son los poemas que encabezan la “Introducción” al poemario: “Discurso del Método”, poema narrativo, “Giovanni Battista Piranesi”, discurso poético que matiza la idea del poeta como arqueólogo, y “Paestum” poema que presenta una vez más (ya lo habíamos visto en *El sueño de Escipión* y más tarde aparecerá de nuevo en *El azar objetivo*) la inteligencia como placer. En el primero de los poemas emerge el filósofo y

⁴¹⁸ Ignacio Javier López (ed.), *op.cit.*, p. 49.

⁴¹⁹ Miguel Romero Esteo, “Guillermo Carnero, donde la sabiduría poética se acoge a la racionalidad melancólicamente”, *Nuevo Diario* (12-I-1975), suplemento *Libros*, p. 4.

⁴²⁰ *Vid.* Anexo XIV.1.3. “Poemas-programa”.

racionalista Descartes; en el segundo nos acercamos al artista Piranesi⁴²¹, que hermana el arte con la tradición, y en el tercero, descubrimos la obra: la ciudad de Paestum, antigua Poseidonia griega, síntesis de simplicidad y geometría. Tres poemas, en suma, que sustentan los pilares sobre los que se va a edificar el poemario: la objetivación del material poético, el diálogo con la tradición o arqueología y la inteligencia como goce estético.

“Discurso del Método” se erige indudablemente como otro de los poemas más representativos de Guillermo Carnero; no en vano hemos tenido a bien incluirlo en el anexo XIV.1.3. de nuestro estudio como “Poema-programa”. En un tono discursivo y con un propósito objetivador, el poeta hará en él una declaración de intenciones y describirá analítica y pormenorizadamente las claves genéricas del libro. El texto, cuyo título es una réplica del texto de Descartes donde se sientan las bases del racionalismo, establece la pauta para el acercamiento y comprensión del volumen. El poema actúa como *introito*, como prólogo en el que el estudioso desnuda su intencionalidad y explicita las claves de una poética que despunta por sus maneras ensayísticas. La cita de John Dryden de su *Religio laici or A Layman's Faith* (1682), que encabeza el texto poemático, es a su vez sobradamente elocuente: “*Thus have I made my own opinions clear, / yet neither praise expect, not censure fear; / and this unpolish'd, rugged verse I chose / as fittest for discourse, and nearest prose*”.

A esta motivación, se añaden otras de no menor interés que hacen de “Discurso del Método” uno de los poemas de la obra carneriana donde con más claridad se rechazan el Surrealismo y el Realismo, ya que en sus versos se observa directamente la concepción del poema como “mensaje polisémico finito”. Frente a la temática colectivista y contenidista, cargada con la referencialidad realista de significados previsibles, o frente a “la completa incertidumbre del caos” de la formulación surrealista, el poeta escoge —como ya anotara el mismo Carnero en su poética elaborada para la edición de José Batlló de 1974⁴²²— como única función social del poema la expresión de la propia individualidad de autor. Por supuesto, todo ello en

⁴²¹ Vid. Anexo XIV.4. Lámina XIII, *Vistas y Antigüedades de Roma*, en la que observamos uno de sus grabados fechado en 1756.

⁴²² “Poética”, en José Batlló, *Poetas españoles postcontemporáneos*, Barcelona, El Bardo, 1974, pp. 179-182.

correspondencia con la idea de que el poema como construcción arquitectónica que plantea “Discurso” comienza a aparecer en el poeta, como apunta Juan José Lanz y hemos manifestado en más de una ocasión, a partir de *El sueño de Escipión*.

Avanzando paso a paso y siguiendo el caudal crítico suscitado por “Discurso del Método”, la crítica ha señalado los objetivos del poeta en éste su primer texto introductorio, en términos que subrayan el fundamental ascendente del teórico sobre el poeta: el signo del teórico no sólo se ha permitido la licencia de escoger un discurso al límite del verso y la prosa, sino que ha descrito a su lector ideal y ha ideado unas “estructuras” de variación y figura, como mínimo curiosas para desarrollar su teoría. En el citado texto, “marcadamente prosaico”, el autor define a un lector especializado capaz de reconocer como pertenecientes a un saber restringido aquellos elementos lingüísticos que, de manera asistemática, son usados en el texto. En segundo lugar, el autor —según el criterio apuntado por Juan José Lanz— elimina la posibilidad de usar elementos lingüísticos de una manera sistemática. Dicha eliminación debe ser entendida en dos dimensiones, de las cuales la primera hace referencia a la eliminación obvia de aquellos registros que en su forma codificada sirven como vehículo del mensaje poético y lo hacen patente. Así, por ejemplo, se prescinde de aquellas formas poéticas tradicionales (por ejemplo, un soneto, una décima, etc.) que permiten canalizar el mensaje poético, sirviendo a la vez como indicios del mismo. En una segunda dimensión y desechadas previamente las formas codificadas, el poeta se pronuncia después en contra tanto de la poesía que privilegia el contenido sobre la forma, como de aquella otra que queda reducida exclusivamente a forma. Finalmente, establecido por el poeta aquello de lo que el poema prescinde, pasa a definir las formas de articulación: la “variación” y la “figura”.

Queda claro que para Carnero, como precisa Lanz y hemos ya comentado más arriba, la extensión del poema es fundamental para la caracterización de la “variación” y la “figura”. Así, para su síntesis la “variación” es un poema de largas dimensiones, por lo general dividido en partes, mientras que la “figura” es un poema breve, cuya extensión no llega a ser siquiera aproximada a la de cada una de las partes de la “variación”. Este detalle parece contradecir la definición que el poeta da de estas dos

formas, pero de hecho, como anota Lanz, el término “sintético”, cuando se usa en un sentido relacionado con la exposición, tiene un significado cercano al de los términos “sumario”, “resumen”, mientras que, por el contrario, el desmenuzamiento propio del análisis parece necesitar de grandes dimensiones. En consecuencia, esta contradicción es tan sólo aparente: el término “variación” es usado por Carnero con un valor musical, relacionado con las variaciones sobre un tema de las composiciones musicales o, en otras palabras, sobre lo que el *Diccionario* de la Real Academia define como imitación melódica de un mismo tema; la “figura”, en cambio, entendida en tanto que ilustración, tiene un valor relacionable con su uso en las artes plásticas. Dicho lo anterior, entendemos que el carácter sintético de la “variación” viene dado porque establece la familiaridad de los elementos que entran en relación en el poema. Por su parte, el carácter analítico de la “figura” queda argumentado expresamente por un cambio de perspectiva en el objeto del poema: no se trata ya de los elementos que entran en relación, sino que el poeta se detiene a ilustrar uno de dichos elementos con afán y minuciosidad de pintor holandés; de ahí, en fin, que se considere que la “figura” arroja luz sobre la “variación”⁴²³.

En síntesis, y como enunciábamos al comienzo de este apartado, “Discurso del Método” nos propone las claves de lectura para adentrarnos en el libro.

VIII.4.3. VARIACIONES. POEMAS “SINTÉTICOS”

Si aceptamos como válidos los fundamentos críticos de Ignacio Javier López y Juan José Lanz recogidos a propósito del término “variación”, en un sentido musical o como imitación melódica de un mismo tema, no cabe duda que el carácter sintético que Carnero atribuye a la variación vendría dado por la relación de familiaridad de los elementos que entran en comunicación en el texto poemático. Los poemas agrupados con el epígrafe de “variaciones” serían a su vez textos extensos que chocarían con la brevedad de los poemas denominados “figuras”.

⁴²³ *Vid.* Juan José Lanz, “Rechazo del realismo y del surrealismo: por una concepción barroca y simbolista de la poesía de Guillermo Carnero”, en *La llama en el laberinto*, *op.cit.*, pp. 105-122.

La primera de las variaciones, “Domus Aurea”, servirá —si atendemos al discurso crítico de Juan Antonio Icardo—⁴²⁴ como ilustración de las intenciones de Carnero y nos mostrará su voluntad de objetivación del poemario. Más adelante recurriremos al minucioso estudio que López realiza sobre éste y otros textos agrupados en “Variaciones”. El detallado trabajo crítico de Juan Antonio Icardo sobre “Domus Aurea” observa que el poema plantea de nuevo las obsesiones características y recursivas del poeta; así pues, la decepción, el lenguaje maniatado y el fracaso planean por todo el texto. La adjetivación al servicio de la “sordidez”, la búsqueda de la depuración del lenguaje o la pretendida búsqueda de la lógica de un discurso que a lo único que conduce es a un túnel cuyo final no se vislumbra, son aspectos que se dejan ver en “Domus Aurea”:

En “Domus Aurea” los adjetivos cumplen también una función esencial: denotan la existencia de materia en el sustantivo al que acompañan, inaugurando para él el ciclo de la sordidez. En “Ávila” significaban la parte positiva del proceso vital, en “Domus aurea” el aspecto negativo. De ahí que en el primer texto citado se recurra a su acumulación para ir dando progresivamente vida a la materia inerte, mientras que en “Domus aurea” basta con su sola aparición para que el término conceptual “aire” se desmorone. Ello supone al propio tiempo la depuración morfológica del texto, que en los primeros poemas se construía con la técnica barroca del brocado y paulatinamente va dejando al aire el haz.

La lógica del discurso conduce a su autor a un callejón sin salida. O con una salida que significa la negación del propio discurso, aunque ello entrañe la adopción de una actitud irracionalista⁴²⁵.

Ese “callejón sin salida” no es otro que el que nosotros hemos ido señalando a lo largo de nuestro trabajo: la consecuencia, en suma, del final del discurso moderno. En connivencia con esa sensación de vacío opera el mismo concepto de “variación”. El valor musical de repetición vendría a percutir en “Domus Aurea” sobre ese mismo exceso de negación del propio discurso poético:

⁴²⁴ Juan Antonio Icardo, *op.cit.*, p. 3.

⁴²⁵ *Vid.* Juan Antonio Icardo, *op. cit.*, p. 3 e Ignacio Javier López, *op.cit.*, p. 231.

el uso recurrente de una frase, la derivación de oraciones con similar estructura rítmica y sintáctica, y la repetición de partículas permiten comprobar que el autor elabora el poema de modo similar a lo que ocurre con las variaciones melódicas. Notéense, a este respecto, las recurrencias de diverso tipo en el poema: *La sordidez es nuestro pan, / se inserta entre los cuerpos como un huésped incómodo / (...) inquiera nuestro rostro, usurpa nuestro nombre / (...) Parodia nuestros gestos a los pies de la cama, / (...) La sordidez es nuestro pan, / nos provee de odio y en él somos lenguaje.*

Conviene clasificar estas repeticiones en diversos grupos, en función de los diferentes niveles o jerarquías a que pertenecen. En principio, es notable la recurrencia rítmica, particularmente por la combinación eneasílabo + alejandrino, que no es común en español (...). Esta combinación, empero, sí es común en francés y, además, de la lírica francesa, particularmente de Verlaine (vía Cernuda/Gil de Biedma/Brines), procede la disminución o descabalamiento del alejandrino que, de 7+7, se convierte en 7+6 ó 6+7 (...). Así, frente a la combinación eneasílabo + alejandrino (7+7) de los dos primeros versos, aparece el descabalamiento del alejandrino en los versos siguientes en que se repite el verso primero: “*La sordidez es nuestro pan / nos provee de odio y en él somos lenguaje*” (i.e., 9 / 6+7). Nótese, en fin, que aunque parezca que se ha roto con la recurrencia de la combinación eneasílabo + alejandrino, esta estructura se repite, disminuida a la francesa, en la siguiente repetición del primer verso⁴²⁶.

Aparte las recurrencias rítmicas y las combinaciones métricas apuntadas, conviene además señalar que las repeticiones en el nivel léxico y sintáctico son, si cabe, tanto o más elocuentes que las anteriores.

Por otro lado, la intencionalidad de nuestro poeta difiere de la de poetas predecesores; así, Carnero no se sirve de los sistemas de recurrencia con el fin de transmitirlos al lector, sino que su propósito es simplemente revelar el funcionamiento del propio lenguaje poético. En “*Domus Aurea*”, pongamos por caso —lo ha visto con acierto Juan José Lanz—, nace como proyecto intelectual, aspecto éste subrayado por el

⁴²⁶ Ignacio Javier López, “Metonimia y negación”, *op.cit.*, pp. 260-261.

autor en el poema “Paestum”, cuando enuncia el “placer” del texto: “(...) *la inteligencia, / con su progenie de fantasmas lúcidos*” (“Paestum”, vv. 14-15)⁴²⁷.

Como venimos señalando, el carácter autorreflexivo del libro pone de relieve una y otra vez las carencias y limitaciones del lenguaje. De modo específico —según apunta la lectura crítica de Ignacio Javier López— el poema nos conduce a la denuncia de la falsedad o del engaño que supone que el propio texto poético sea el medio de rescatar la realidad. Todos los poemas enmarcados bajo el epígrafe de “variaciones”, tienen como finalidad, al igual que las “figuras”, mostrar la insuficiencia del lenguaje del poema. En “Sotheby’s” o “Variación III” hallamos ejemplos suficientes de ello. En este sentido, la argumentación del crítico admite pocas dudas:

Dado el interés que el poeta manifiesta por mostrar la insuficiencia del lenguaje del poema, no extraña la reacción contra los poetas anteriores; a ello alude el poeta al hablar de las “pertenencias de otros”, de sus “sudarios”. Particularmente notable es la reacción contra los poetas que habían confiado en el lenguaje como un medio de rescatar la realidad. Esta reacción toma la forma de una reflexión irónica y, en función de ella, estos poemas alcanzan su más patente originalidad. A este respecto, importa destacar la alusión a la poesía de Jorge Guillén, y específicamente a los versos “*Los ojos no ven, / saben*” de su afamada décima “Beato sillón”, en los siguientes versos de la “Variación IV. Dad limosna a Belisario”: “*La casa permanece lejos, los ojos no la saben / y la memoria y la piel interrogadas / responden a su idea con un vasto silencio, (...)*”. (...) Reactivados los elementos del poema guilleniano, que son aludidos en “Variación IV”, el poeta continúa poniendo en duda, negando el carácter salvador del lenguaje poético. Así, inmediatamente añade: “*Y por qué pueda ser el poema lugar de una epifanía / que la piel y los ojos ignoran, salvación de la muerte / que proclaman la piel y los ojos con su silencio oscuro, / dejando a las palabras su miserable tráfico (...)*”.

Otro importante poeta aludido es Juan Ramón Jiménez. Éste, en su *Animal de fondo*, había escrito: “*En el fondo de aire*” (dije) “*estoy*”, / (dije) “*soy animal de fondo de aire*” (sobre tierra), / *ahora sobre mar; pasado, como*

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 262.

*el aire, por un sol / que es carbón allá arriba, mi fuera, y me ilumina / con su carbón el ámbito segundo destinado (...)*⁴²⁸.

El poeta formula un intento de definición de lo “real” —la segunda variación, “Queluz”, es un buen ejemplo de ello— prescindiendo del lenguaje que lo nombra⁴²⁹. La propuesta del sujeto es, entonces, expresar la cosa a partir de la enunciación de elementos atribuibles al sistema plástico-perceptivo: volumen, distancia o color. Una cuestión, a decir verdad, que nada sorprende en dicho poemario.

La tesis que defiende el poema⁴³⁰ es que el deslumbramiento ante la realidad y la vida inducen a recrearlas y conocerlas nombrándolas; acto que fracasa, ya que el lenguaje es incapaz de contener la vitalidad del conocimiento sensorial, de nombrar en toda su complejidad dicho deslumbramiento. De ahí que esa nostalgia, como subraya Ignacio Javier López, se signifique en el discurso musical —emocional y no conceptual— que ocupa la primera parte de “Domus Aurea”.

VIII.4.4. FIGURAS. POEMAS “ANALÍTICOS”

Como hemos señalado anteriormente, la “figura” se va a erigir en una aclaración de la variación y, como tal, la descripción, la minuciosidad y curiosamente la brevedad acabarán convirtiéndose en elementos clave de los cinco poemas agrupados bajo este epígrafe: “Décimo Magno Ausonio, poeta de la decadencia latina”, “Palabras de Tersites”, “Puisque réalisme il y a”, “Santa María della Salute” y “Mira el breve minuto de la rosa”.

El uso del correlato objetivo se hace evidente en el primer poema de “Figuras”, donde el poeta Ausonio se convertirá en la voz y el emblema de un momento histórico, la postmodernidad, paralelo al ocaso de la cultura latina. El poema parece poetizar

⁴²⁸ *Ibid.*, pp. 262-263.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 266.

⁴³⁰ *Vid.* Ignacio Javier López, “Metonimia y negación”, *op.cit.*, pp. 257-277.

sobre la misma consciencia de la nada⁴³¹. Las palabras de Carnero respecto a este texto vertidas en la entrevista realizada por Jover⁴³² son definitivas. El poeta equipara los dos momentos históricos: ambos son entendidos como “un callejón sin salida”, como “una estación de fin de trayecto”. El diálogo con la tradición es patente en el poema, pero intensificado en esta ocasión por el halo de falsedad. Es tanta la certidumbre de dicha falacia que el poeta recoge citas inventadas para poner de relieve lo equívoco, la falsedad de la postmodernidad⁴³³.

En idéntica tesitura se construye el correlato objetivo en torno a Tersites —el griego más feo de cuantos acudieran a la guerra de Troya, el pendenciero ruin y delator de Aquiles, el asesino de Penteseilea— en la segunda “figura” “Palabras de Tersites”, texto breve cuyo verso final sintetiza magistralmente la lucha interna del poeta con el poema y la plasmación del período de agotamiento que supone la postmodernidad: “*Es la decrepitud lo que enciende esta guerra*” (“Palabras de Tersites”, v. 12).

Esa decrepitud, engastada en la imposibilidad del lenguaje para dar réplica a la realidad de su tiempo tiene otro de sus reflejos más fehacientes en el poema “Puisque réalisme il y a”, cuyo título proviene de un ensayo de Baudelaire. A este propósito, Pedro Provencio anota —afirmación que compartimos—, que en realidad se debería leer todo el libro con el fin de observar cómo se instaura una lucha interna entre la suntuosidad de los recursos utilizados y la desolación constitutiva de la obra de arte. De dicha desolación, el citado poema es uno de los ejemplos más claros del libro. Con él se nos muestra “una poética incorporada a un poema pero con una carga emotiva más elevada que su discurso teórico: ‘Oímos en estos versos a alguien convencido de que las posibilidades expresivas de la palabra poética son una alucinación. La experiencia que se quiere rescatar en el poema está irremediabilmente perdida, y lo que queda en las palabras no es la imagen de la experiencia sino la de su pérdida. La sensación de inutilidad, de juego mental sofisticado pero sin objeto, que producen estos poemas, remite a la función marginal de la poesía que hemos comentado a propósito de otros

⁴³¹ “Con ‘Décimo Magno Ausonio’ caemos en otra decadencia; latina y rotativa en alto grado. Consciencia del escrutinio de la nada, pues de la nada es de lo único que se puede hablar” (Milagros Polo López, *Cuarteto y fuga para un espacio desierto*, Libertarias/Prodhufi, Madrid, 1995, p. 84.

⁴³² José Luis Jover, “Nueve preguntas a Guillermo Carnero”, *op.cit.*, pp. 148-153.

⁴³³ *Vid.* Ignacio Javier López (ed.), *op.cit.*, p. 244.

textos. Carnero escribe, como aconsejaba Verlaine —autoridad que él invoca— *versos apasionados con la cabeza fría*”⁴³⁴.

“Puisque réalisme il y a” es tal vez uno de los poemas que con mayor carga emotiva, tal y como recogía Provencio, nos transmite la “realidad” de la desolación: “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” (“Puisque réalisme il y a”, vv. 10-14). El poeta deja entrever así la contradicción misma del simulacro poético: por un lado permanecemos asidos a las palabras, esas palabras que parecen crear el mundo; por otro el reino de la palabra no hace otra cosa que abismarse en su propia insuficiencia.

En todos estos poemas, el emborronamiento conceptual de los referentes tiende a una suerte de extrañamiento o suspensión del decir poético. Se trata de una estrategia formal nada aleatoria. En la cuarta figura, “Santa María della Salute”⁴³⁵, ese concepto de “extrañamiento” de la lengua poética nos acerca a la noción axial del formalista ruso Víctor Sklovsky:

[Éste] entiende que la literariedad poética debe desplazar la atención del lector hacia el lenguaje mismo, sustituyendo el tradicional reconocimiento del objeto que el lenguaje nombra por una visión singular, convirtiendo de este modo el acceso a cada texto en una experiencia única (...). Esta idea ya había sido sugerida por Carnero, al comienzo del libro, en la cita de Kandinsky (...) aunque allí fuera formulado el problema de manera negativa, esto es, mencionando la reiteración que llega a esconder y aniquilar la novedad. El concepto de Sklovsky se acerca, aunque no lleguen a coincidir del todo, al de “desautomatización” formulado por Jakobson, que niega el carácter de la lengua como vehículo que lleve al referente o, dicho de otro modo, no acepta que el significante sirva como sustituto del significado sin más; (...)⁴³⁶.

⁴³⁴ Ya habíamos hecho referencia al “lema” de Verlaine con anterioridad. Vid. Pedro Provencio, *op.cit.*, p. 175.

⁴³⁵ Vid. Anexo XIV.4. Lámina XVI.

⁴³⁶ Ignacio Javier López (ed.), *op.cit.*, p. 248.

La voz del sujeto poético se expande en el poema con la repetición de las imágenes-emblema carnerianas; de nuevo nos hallamos frente a espejos, reflejos inexactos, agua y muerte: “*Lo reflejado traiciona con su imagen, / las palabras reniegan de la carne y la piel / de las que son reflejo, con sus signos inertes* (“Santa María della Salute”, vv. 2-4); o bien: “... *atributos de muerte / en esa mansedumbre de la línea / si no fuera a la vez, al copiarse en el agua, / una violencia inesperada al ojo: / que reclamen las formas, por temblar invertidas, / una actual presencia que no cumplen los signos / de su nombre, ni nubla su perfil levantado / en el aire, prevista muerte: aquí vida es el agua*” (*ibíd.*, vv. 8-15).

El peso de la tradición, así como el diálogo y los guiños cómplices con ésta, constituyen un marco de poetización constante en los poemas del libro, como suele ser común en toda la obra carneriana. Se observa con claridad en “Mira el breve minuto de la rosa”, título que el poeta “extrae” del soneto “A una hermosa, que lo mereció por sus virtudes” del bachiller Francisco López de Zárate. Temáticamente el poema encarna con fidelidad, tal como ha subrayado la crítica, lo que en los años setenta se entendió por metapoema. A su vez, la alusión a un tema tradicional de la lírica como la “rosa” aparece en el texto poemático como vehículo para tratar el proceso de la creación poética y para entender —tanto Ignacio Javier López como Marta Beatriz Ferrari coinciden en este aspecto— el lenguaje en su relación con el proceso de conocimiento: “El título 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 nos ofrece Carnero es un texto que ha de ser decodificado 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”⁴³⁷.

VIII.4.5. “L’ENIGME DE L’HEURE”

Finalmente, el poema “L’Enigme de l’heure” matiza, precisa y define, a modo de síntesis, cómo deben ser los textos poemáticos de esta hora carneriana. Si en la

⁴³⁷ Marta Beatriz Ferrari, “Un espejo fragmentado”, *op.cit.*, p. 146.

apertura del volumen Carnero se explaya en una exposición ensayística del hecho poemático, para el cierre escoge la brevedad. Dicho laconismo expresivo quizá responda a su modalidad de la “figura” y para dejar si cabe todavía más clara su visión del poema como artesinado complejo y, a su vez, presentarlo como enigma. El propio título recogido de un cuadro de Giorgio de Chirico⁴³⁸, pintor surrealista y metafísico al que ya recurrió con anterioridad, concretamente en el poema “Plaza de Italia” de *Dibujo de la muerte*, acentúa con su carga analógica el gran desconcierto o el verdadero enigma que constituye el engranaje del hecho poético. De este modo, el autor concluye el volumen *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* con un epílogo poemático que se erige en síntesis de su manera de entender el acto de la escritura.

VIII.5. *EL AZAR OBJETIVO* (1975). “*Burla de la razón e hipertrofia del lenguaje frío*”⁴³⁹.

VIII.5.1. NOCIONES PROPEDÉUTICAS

Siete son los poemas que Carnero agrupa en *El azar objetivo*, libro breve, reflexivo, crítico e indiscutiblemente nada azaroso, que de nuevo profundiza en los enigmas del lenguaje poético y su estrecha relación con los límites de la razón. El autor tensa la cuerda de su arco poético, con una obra donde el poeta, el hombre y el teórico concluyen en este libro y los tres textos inéditos que añadirá a *Ensayo de una teoría de la visión* su periplo por el camino de la metapoesía.

La intencionalidad del poemario carneriano, en su voluntad de exactitud o nitidez de los núcleos de significación fundamentales, se pone de manifiesto ora en las citas introductorias que acompañan al volumen ora en los títulos de los poemas. Si bien

⁴³⁸ Vid. el apartado XIV. 4. Lámina XVII.

⁴³⁹ El rótulo se nutre de dos conceptos acuñados por Bousoño en su prólogo a *Ensayo de una teoría de la visión*, donde hace uso del epígrafe “Burla de la razón” al abordar el análisis de *El azar objetivo* y ahonda asimismo en el concepto de “hipertrofia del lenguaje frío” (Carlos Bousoño ed., *op.cit.*, pp. 66-67). Guillermo Carnero utiliza estos términos al emitir un juicio crítico sobre *El azar objetivo* (vid. José Luis Jover, *op.cit.*, p. 153).

es cierto que este rasgo es constitutivo de los perfiles estructurales que rigen las obras carnerianas, en *El azar objetivo*, dicha precisión, si cabe, todavía es más ostentosa.

El rigor, la forma ensayística y cierto tono filosófico son acuñados por el teórico que hay en Guillermo Carnero, quien tiene a bien abrir su alma y su voz lírica acompañado en algunos momentos por Wittgenstein: “*Mis dudas constituyen un sistema*”, en *Sobre la certidumbre*; acompañado también por Protágoras y en otros por Platón: “*¿Queréis que os lo ofrezca de la manera en que los ancianos se dirigen a los niños, es decir empleando una fábula, o bien valiéndome de un discurso razonado?*”; o haciendo uso, finalmente, de las palabras de Nietzsche en su *Libro del Filósofo*: “*... con el uso de palabras y expresiones anticuadas y con el empleo de ‘termini technici raros’, con la longitud confusa de la frase, con las construcciones cruzadas, con las interpolaciones y paréntesis...*”. La elección de los tres pensadores y los fragmentos seleccionados no pueden dejar indiferente al lector. La cita de Wittgenstein constituye un programa o una constante en el momento poético que Carnero escribe *El azar objetivo*; asimismo el empuje teórico y los contenidos sobre los que versará el volumen se plantean desde la primera de las citas. Con la cita platónica justifica la formulación de su discurso, la fábula, puesto que el cuento sencillo propio de la ingenuidad del niño se va a alternar en *El azar objetivo* con el texto “excesivamente razonado” que, en su propia contradicción, también se verá fragmentado; a su vez Friedrich Nietzsche responderá a la pregunta aventada al porvenir por Platón. Sobre esta base filosófica y otras nociones que se irán desgranando a continuación, Carnero confesará su *modus operandi* en los siete poemas venideros.

Nada arbitrario resulta el planteamiento de Carnero: tanto el *Libro del Filósofo* nietzschiano, cuya recopilación de fragmentos versa en torno a las trampas e insuficiencias del lenguaje, como el título elegido para su obra, contienen en sí mismos una valiosa información⁴⁴⁰. Además de este aspecto, el poeta se refugiará en los modos

⁴⁴⁰ Guillermo Carnero, en su estudio sobre Dalí recogido en *Las armas abisinias*, apuntaba que el azar objetivo es, junto con la alucinación voluntaria y el humor objetivo, uno de los pilares fundamentales de la filosofía surrealista, según el cual: “quien sea capaz de alucinación, y de conservarla gracias al Humor Objetivo, verá caer el telón de 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”. (Guillermo Carnero, *Las armas abisinias*, *op.cit.*, pp. 141-142).

neoclásicos y desarrollará dos de los modelos formales a los que ya nos tuvieron habituados los ilustrados: la fábula y el discurso razonado. Desde este supuesto, y quizá encorsetada por el proceder ensayístico, la poesía postulada por el poeta consigue cierto extrañamiento en el lector: un extrañamiento meditado, cuyo objetivo es plasmar la incertidumbre que el propio lenguaje provoca.

Surrealismo y Romanticismo pierden por enésima vez su batalla —nunca la habían ganado en el discurso carneriano— e irrumpe, como ya lo había hecho en otros volúmenes, la razón. El “lenguaje frío”, concepto ya comentado en nuestro estudio, esconde bajo su capa el repudiado “lenguaje caliente” y ofrece una nueva “calentura”. En paralelo y de igual forma, el discurso irónico atraviesa todo el poemario desde el propio título hasta el mismo desarrollo poemático. La ironía se lee entre líneas con el fin de demostrar —como apunta Bousoño en su introducción a *Ensayo de una teoría de la visión*— el fracaso del método dialéctico.

Temáticamente el poemario ahonda en la extrañeza. Siguiendo el curso metapoético, el libro entreteje el tortuoso camino de la meditación sobre lo imposible. Como ha precisado Antonio Colinas⁴⁴¹, observamos en este sentido cómo el poeta se debate en un “monólogo que va desde lo oscuro a la luz”; un monólogo “provisto de una ansiedad fría que nace de lo hermético, del vacío”, y que indefectiblemente regresa a él.

Carnero concibe en estos momentos su poesía —lo apuntábamos en el apartado V.2. “Producción poética: obras y etapas” de nuestro estudio— en términos similares a como lo hiciera el Valente posterior a *Interior con figuras* (1976): es decir, como una “revelación de lo oculto” y probablemente como “sucesión de interrogaciones”. De esta forma y en un sentido metafórico, podríamos equiparar estos modos con los del místico que se cuestiona la eternidad mientras su vida está atrapada en el tiempo y la conciencia de lo efímero.

⁴⁴¹ Vid. Antonio Colinas, “El método y el azar”, *Camp de l’arpa*, 23-24 (agosto-septiembre de 1975), p. 41.

La intención del poeta, manifiesta en el desarrollo temático que nos ofrece en su poemario, no es otra que la búsqueda de la ontogenia dictiva y la consiguiente frustración, sabedor de la imposibilidad de hallarla. Carnero actúa, pues, como el místico, pero arrastra un lastre mayor, ya que el primero puede hallar consuelo en la fe. La indagación de Carnero acaba, finalmente, en una derrota que ahoga de manera indefectible al hombre “laico”.

Ese proceso indagatorio, y su consiguiente sensación de derrota, se traslada a la figuralidad del discurso expresivo. Desde el punto de vista del estilo, el uso y abuso de enlaces lógicos, el exceso retórico, los incisos, las precisiones, los anacolutos voluntarios o la subordinación desmedida provocan el desasosiego del lector y la prueba una vez más del fracaso de la dialéctica. En poemas como “Meditación de la pecera” o “Elogio de la dialéctica a la manera de Magritte” se observa con claridad que tras el despliegue de recursos y artificios lingüísticos y sintácticos el único resultado es la decepción.

El corpus estructural o “escaletta” de guionista que escoge el autor para su volumen altamente hermético parte contrariamente de una primera aclaración. Nos la ofrece en el poema “Museo de historia natural” y actúa de manera introductoria *versus* los poemas siguientes:

La perfilada exposición no se repite en los dos poemas siguientes en los que Carnero parece llegar a preguntas primeras, a un planteamiento metafísico, a través de un paralelismo muy concreto: el existente entre la realidad humana, personal, y una serie de postulados físicos y químicos —decantación, resistencia, tensión— (...)⁴⁴².

El resto de poemas va siguiendo el hilo temático y estructural de esa oscuridad metafísica, para desembocar en un último texto: “El azar objetivo”, principio y fin, encabezamiento y cierre de un asunto por principio acabado en su propia contradicción.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 41.

VIII.5.2. “MIS DUDAS CONSTITUYEN UN SISTEMA”

Quizá sea éste el epígrafe sobre el que se sustentan todos los textos que integran el libro. Un libro, a juicio de Antonio Tovar⁴⁴³, que tiene “la calidad del diamante, tallado cuidadosamente, sin colores, sin abandono, con reflejos simétricos y sonido regular, en el que el endecasílabo y el alejandrino son la base de versos reflexivos, con descripciones y observaciones, iniciados bajo los nombres de Wittgenstein, Platón y Nietzsche”.

Ya desde el primer poema “Museo de historia natural”⁴⁴⁴ podemos observar tales argumentaciones y comprobar, además, cómo cierto halo neosimbólico invade los versos de “Museo”. En “Meditación de la pecera” ocurre algo similar, y tal y como anota, entre otros, César Simón⁴⁴⁵, ambos poemas deberían leerse como fábulas-símbolo que se encargan de demostrar la insuficiencia del lenguaje conceptual y la esquivez de la realidad misma. En este sentido, “Museo de historia natural” vuelve a jugar con la ya tan característica imagen del museo en la arquitectura simbólica del poeta. A su vez, se inicia con unos versos que parecen trasladarnos al primer poema que abría *Dibujo de la muerte*, “Ávila”, o a otros del mismo poemario, como “Amanecer en Burgos” o “Atardecer en la pinacoteca”, una arquitectura muerta que pervive a lo largo de los siglos y por la que el hombre deambula sin fin:

*Encerrados en un espacio distante
perfeccionan allí la estabilidad de no ser
más que inmovilidad de animales simbólicos
la escorzada pantera, el mono encadenado
y la fidelidad que representa el perro
echado ante los pies de la estatua yacente;
adquieren aridez en la luz incisiva
bajo las losas de cristal del domo,*

⁴⁴³ Remitimos al artículo de Antonio Tovar “Extremos de la poesía”, *Gaceta Ilustrada*, 1.084 (17-VII-1977), p. 58.

⁴⁴⁴ *Vid.* Anexo XIV.1.3. “Poemas-programa”.

⁴⁴⁵ *Vid.* César Simón, “Fracaso y triunfo del lenguaje en Guillermo Carnero”, *op. cit.*, pp. 249-263.

*traslúcido animal que no perece*⁴⁴⁶.

El azar, pues, es racionalizado. Hay ahí una paradoja, emergente desde el mismo título del libro con su inversión de la prédica surrealista: la paradoja del museo, de la obra de arte y el espacio que en su inmovilización ajena a la vida misma crean, en contrapartida, otra vida, artificial, alienada o codificada en la frialdad aparente del museo, pero al mismo tiempo (*“traslúcido animal que no perece”*) salvada de la naturaleza perentoria de lo vivo.

El espacio de poetización interserval, interestrófico o interpoemático es esférico, circular, asfixiante, como el tan claramente mostrado en “El movimiento continuo”. Las relaciones cruzadas entre los poemas son constantes. Así, como apunta César Simón, en el poema “Elogio de la dialéctica a la manera de Magritte”⁴⁴⁷ ocurre algo semejante a “Meditación de la pecera”, de tal modo que los nueve primeros versos se reducen a nada, a una neutralización del contenido, como si varias fuerzas se hubieran anulado entre sí, como el carbón de piedra ya quemado, desprovisto de potencialidad, pura escoria. De igual forma, en “Meditación de la pecera”, los recursos morfosintácticos crean una voluntaria red de artificios que fomentan la dificultad en el camino:

[Paradigmáticamente, el régimen morfosintáctico de los poemas] se resuelve en un párrafo complicado por su estructura gramatical: el sujeto se halla traspuesto violentamente al final, y entre el predicado y el sujeto encontramos una larga proposición adjetiva que lleva subordinada a su vez una modal. El resultado gramatical parece algo abstruso, muy en consonancia con su contenido. Y, sin embargo, se presenta con pretensiones de precisión, de cartesiana limpieza. Es el mismo artificio, en el fondo, de muchos pasajes del libro; para mayor homogeneidad aparecen también aquí enlaces como “cuanto”... burla de la dialéctica⁴⁴⁸.

Pero dicha perquisición es sólo una estrategia que desvela la desazón del poeta por el lenguaje y el mundo que éste pretende nombrar. El exceso objetual de las

⁴⁴⁶ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 259.

⁴⁴⁷ *Vid.* Anexos XIV.4. Lámina XVIII, *Elogio de la dialéctica*.

⁴⁴⁸ César Simón, *op.cit.*, p. 255.

descripciones muestra su innecesaria cuantificación; el orden es pura mueca de un imposible y, en un extremo, el teatrillo del poema como artefacto autoburlesco emerge implacable:

Se afirma como segura la obsesión clasificatoria, a pesar de sentar la ignorancia de las posibles leyes por las que los objetos pudieran *anudarse*. ¿Cuáles son estos objetos? Escoria: cintas ajadas, fragmentos de porcelana, relojes parados o que no tienen saetas, se está dentro de un orden de inutilidades; por un lado, impotencia y torpeza del afán clasificatorio; por otro, degradación e insignificancia de la realidad a que se aplica. ¿Qué sentido tiene una búsqueda infundada en la improvisación de categorías distintivas (a base de rasgos presentes) de lo que no es presente? No se concluye en nada. Los objetos siguen, sólo, ahí delante. Todo este enredo nos ha ido mostrando su verdadero fin: la burla de sí mismo. El discurso puntualiza y expone su propia ridiculez⁴⁴⁹.

La perspicaz palabra de César Simón⁴⁵⁰ pone de manifiesto la multiplicidad de “impotencias” que plantea Carnero en *El azar objetivo*. Desde el propio texto las cosas nos van haciendo guiños y van emitiendo destellos, luces equívocas que se ponen en evidencia y se escurren súbitamente: “Es un juego de obstrucciones y de eclipses. Ello contribuye a que a veces sea difícil averiguar incluso el sentido denotativo de los párrafos debido a algunos enganches sintácticos casi inextricables”.

Una sensación desafecta, hondamente anclada en la desazón y el desarraigo gnoseológico, atraviesa todo el libro. En “Eupalinos”, por ejemplo, Carnero vuelve a incidir en el tema del poema anterior: la vida real no es más que un estercolero; cabe la esperanza, eso sí, de unos granos de trigo con aptitud germinativa que dentro de la podredumbre resurjan, creen una nueva vida: “*Luego —decís— la contemplación de ese menguado tesoro / le niega la vida real. / Más bien él la convierte, / de propia elección, en un estercolero, / propiciado por tal epistemología de la basura; (...) En la tumba de Hatshepsuth / se encontró, entre el ajuar funerario, / una veintena de granos de trigo / con aptitud germinativa*” (“Eupalinos”, vv. 1-5) (*Ibid.*, vv. 17-20).

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 255.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 255.

En “Eupalinos” —el poeta ha tomado el título de una de las cuestiones capitales que obsesionaron a Paul Valéry a partir de la figura de Eupalinos de Megara “El arquitecto” (*Eupalinos ou l’Architecte*, 1923)—, el poeta atraviesa en su sentido más profundo el reto que impulsara el deseo de aquel arquitecto griego: conseguir transformar la decrepita realidad de un estercolero en un palacio. Se trata, de nuevo y desde la perspectiva carneriana, de poner orden en el caos, estilizar la nada o el vacío, remontar con el Ave Fénix las cenizas del más puro vestigio escatológico. Transformar, pues, la podredumbre en el simulacro de la palabra, en “*una veintena de granos de trigo / con aptitud germinativa*”. A partir de dicha construcción analógica, Carnero teje su tapiz poético y gnoseológico, para reflexionar de nuevo, entre otros aspectos, sobre las posibilidades del pensamiento y del lenguaje así como sobre las distintas respuestas que ofrecen las disciplinas que se ocupan de ellos, principalmente filosofía, literatura y arte en relación con su evolución y con el pasado histórico. El intento de descubrir lo universal mediante la observación de lo particular, o a la manera de Descartes la búsqueda de un sistema propio de la obra, es otra de las preocupaciones del escritor italo-francés que conecta en algunos aspectos con la producción de nuestro poeta.

Que Carnero escoja el título “Eupalinos” no resulta nada extraño; el diálogo, al igual que en Valéry, le permitirá mostrar con mayor fuerza el debate interior y el juego de espejos, nueva figuración dramática del conocimiento y de la respuesta imposible.

Estas variaciones especulares sobre un mismo centro u objetivo, se repiten con asiduidad en *El azar objetivo*. Así, en “La busca de la certeza” el poema actúa de un modo alegórico donde la subversión del lenguaje filosófico produce de forma inevitable una sátira teñida de humor negro⁴⁵¹; y en el penúltimo de los textos, concretamente en “De la inutilidad de los cristales ópticos”, Carnero deja claro en su propio título lo que se planteará en los escasos doce versos de su desarrollo. Al igual que en el poema “El azar objetivo”, que cierra la obra, ambos recrearán las obsesiones del autor que hemos ido anotando a lo largo de este apartado: “*Así pues, él camina por un tiempo vacío, / espectador de formas y volúmenes / entre presencias que no ve*” (“El azar objetivo”, vv. 1-3).

⁴⁵¹ Vid. Ignacio Javier López (ed.), p. 262.

Sin lugar a dudas, *El azar objetivo* responde claramente al epígrafe “Burla de la razón e hipertrofia del lenguaje frío”, que tan acertadamente propusiera Carlos Bousoño en su prólogo de 1979 a *Ensayo de una teoría de la visión. (Poesía, 1966-1977)*.

VIII.6. *ENSAYO DE UNA TEORÍA DE LA VISIÓN. POESÍA (1966-1977)*. (1979 y 1983). “Revisión, metapoemas e ironía”.

VIII.6.1. NOCIONES PROPEDEÚTICAS

Ensayo de una teoría de la visión ve la luz en 1979 publicado por la editorial Hiperión y con un prólogo harto representativo de Carlos Bousoño. El volumen agrupa los libros anteriores del poeta y añade tres poemas inéditos escritos entre noviembre de 1975 y enero de 1977: “Discurso de la servidumbre voluntaria”, “Le Grand Jeu” y “Ostende”. Con todo, en una nota aclaratoria a la edición del volumen⁴⁵², Guillermo Carnero precisará este dato, informándonos que en realidad son nueve los poemas no incluidos hasta aquella fecha en las ediciones de sus cuatro libros (*Dibujo de la muerte*, *El sueño de Escipión*, *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* y *El azar objetivo*) publicados con anterioridad.

No son éstos los únicos casos de referentes que remiten a relaciones cruzadas en el interior de su obra: otros aspectos del libro responden al juego intertextual tan característico de nuestro autor. Sin ir más lejos, diremos que el título del libro procede del tratado *An Essay Towards a New Theory of Vision* del obispo Berkeley⁴⁵³ y que el volumen continúa, en sus nuevas inclusiones, la dirección “estética” iniciada en 1971 por *El sueño de Escipión*: el gusto y culto del metapoema. Así pues, los tres poemas inéditos que Carnero decide añadir a esta su recapitulación, revisión o síntesis de su producción anterior, siguen el *dictatum* metapoético.

⁴⁵² Vid. Anexo XIV.1. “Poéticas de Carnero (1970-2006)”: “Nota del autor” (diciembre de 1977) a *Ensayo de una teoría de la visión, op.cit.*, pp. 71-72.

⁴⁵³ George Berkeley formuló los hechos de la física, y en concreto de la visión y de la óptica, como si fueran hechos de lenguaje (vid. Ignacio Javier López, ed., *op.cit.*, p. 273).

Con *Ensayo de una teoría de la visión* el poeta parece cerrar una etapa de su quehacer y dar paso en *Divisibilidad indefinida* a una nueva manera de entender el hecho poético; una manera, a decir verdad, nunca alejada de algunos de aquellos primeros dictados novísimos ni de su concepción inicial del poema, pero sí distanciada de la metapoesía.

Pero conviene precisar, todavía más, el alcance de dicho cambio. *Ensayo de una teoría de la visión* no marca un antes y un después en la producción del autor, sino que ratifica la voluntad de escritura de “un solo libro”, de una sola obra en la que incluir los volúmenes venideros con los posibles cambios que el momento o los fantasmas de la historia, nuevos o no, puedan plantear. De este modo, el poeta da acomodo a la realidad de una obra integral, esto es: la obra como construcción autorreferencial (o *ensayo*) de un ideario que responda a una poética integral (o *teoría de la visión*) propia.

Temáticamente los poemas “Discurso de la servidumbre voluntaria”, “Le Grand Jeu” y “Ostende”⁴⁵⁴, que integran *Ensayo de una teoría de la visión*, reanudan o retoman la “preocupación por el tiempo y la muerte que caracterizaba *Dibujo de la muerte*, reapareciendo una vez más esa temporalidad circular que había sido enunciada en ‘Ávila’ —‘el torturado brazo de las norias’ (‘Ávila’, v. 29)—, imagen que se repite en ‘Discurso de la servidumbre voluntaria’ tal como recogen los siguientes versos: ‘*El tiempo como un espacio oblongo sin principio ni grietas (...) que gira sobre su eje (...) cuando ovilla en el aire circunvoluciones de noria*’ (‘Discurso de la servidumbre voluntaria’, vv. 5-9)”⁴⁵⁵.

Formal y estilísticamente los poemas continúan, como hemos comentado, el cultivo del metapoema, simultaneado con el discurso irónico al que el poeta ya nos tenía acostumbrados.

⁴⁵⁴ Vid. Anexo XIV.1.3. “Poemas-programa”.

⁴⁵⁵ Vid. Ignacio Javier López (ed.), *op.cit.*, p. 56.

VIII.6.2. “PARA LLEGAR A OSTENDE”

El primer poema que Guillermo Carnero incorpora a *Ensayo de una teoría de la visión*, “Discurso de la servidumbre voluntaria”, toma el nombre de la obra del escritor francés Étienne de la Boétie (1530-1563), amigo de Montaigne. Como muy bien recoge Ignacio Javier López en una anotación a su edición de 1998, el *Discours de la servitude volontaire*, también conocido con el título *Contre Nous*, es un alegato contra Maquiavelo y contra la tiranía, y su idea central —“negaos resueltamente a servir, y seréis libres”— que inspiró a Marat y a otros revolucionarios franceses del siglo XVIII. Una vez más la referencia culturalista es la tarjeta de presentación del poema y, también una vez más, aparece la voluntad de no adscribirse a la norma.

Ya de inmediato y con una interrogación retórica, el sujeto lírico nos introduce en uno de los ejes temáticos de la poesía del autor, el paso del tiempo y su devastadora presencia:

*¿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 sus peces?
El tiempo como un espacio oblongo sin principio ni grietas
ni recodos o aristas en donde hallar refugio,
que gira sobre su eje con gravedad de pecera
cuando ovilla en el aire circunvoluciones de noria.
Ninguna de sus puertas es distinta,
como en la Sala Oval de un Parque de Atracciones, (...) ⁴⁵⁶.*

Una interrogación, como ya hemos comprobado, que halla su respuesta versos después; versos en los que es innegable reconocer la voz inconfundible del poeta en el uso de la imagería o en el uso de símiles y metáforas. Dicho movimiento, indefectiblemente conduce al lector, como las olas del mar, en un ir y volver sin final, a la circularidad de la vida y, en consecuencia, a la circularidad de unos temas, recursos o

⁴⁵⁶ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 275.

imágenes que suenan a ya leídos y que el poeta voluntariamente repite. La iteración busca el énfasis o intensificación de las claves distintivas de la poética carneriana. La noria, la irrealidad del parque de atracciones, los giros sobre un mismo eje, la “gravidez” de la “pecera” o las aristas nos son ya del todo familiares. “El movimiento continuo” (*Dibujo de la muerte*) o “Meditación de la pecera” (*El azar objetivo*), entre otros muchos textos poemáticos, parecen emerger de nuevo, a la manera de llaves recursivas de un mismo objeto de contemplación.

En un tono discursivo, ensayístico, el metapoema avanza debatiéndose en el desalentador espacio del azar, la realidad, la ficción y la creación:

*El origen de la creación es miserable:
un olor de alquitrán o de tierra mojada,
el gotear de la lluvia en un alero,
el perfume de siempre en un cuello distinto
o un gesto de estupor en el cuarto de baño*⁴⁵⁷.

En un doble juego de pregunta-respuesta y de “realidad”/“negación de la realidad” (“*Este poema / carece incluso de ese heroísmo plácido: / realidad, negación de la realidad*”; en “Discurso de la servidumbre voluntaria”, vv. 42-44), junto a las citas de versos de los poemas “Art poétique”, del libro *Jadis et naguère* de Paul Verlaine (manifiesto metapoético del Simbolismo), o junto a paráfrasis de versos de Baudelaire y “reinenciones” sobre motivos de Mallarmé (el verso inventado sobre el motivo del espejo de “Hérodíade” en *Poésies* (1887)⁴⁵⁸, Carnero va tejiendo su propia tela de araña. Una tela conceptualmente hilada por la razón de un discurso poético que se sustenta en la convicción de su incertidumbre, regido, en fin, por una dolorosa aguja de navegar vacíos.

Pero nuestro poeta va más allá y afirma: “*Es un discurso muerto, / el esqueleto ritual que ironiza la fe / en la virtud de la ironía, / embadurnado de sangre para indicar resurrección*” (“Discurso de la servidumbre voluntaria”, vv. 56-59). Los materiales

⁴⁵⁷ *Ibid.*, pp. 275-276.

⁴⁵⁸ *Vid.* Ignacio Javier López, *op.cit.*, p. 278.

preciosos: el “jade”, ahora convertido en un “espectro de jade / veteadado de barro y ceñido de algas,” (*ibíd.*, vv. 66-67); las grandes estructuras arquitectónicas: “Miro las cúpulas aéreas (...)” (*ibíd.*, v. 70), connotadas negativamente; el “yo” del poeta que convive con su otro “yo”, con el espectro o fantasma de sí mismo: “la gran arquitectura que con leve sonrisa / me hace reconocer el húmedo cadáver / que comparte la cama (...)” (*ibíd.*, vv. 72-74); los espejos, en definitiva, o la dolida ironía, resurgen en este texto de nuevo.

De igual forma, “Le Grand Jeu”⁴⁵⁹, el segundo poema inédito que incorpora Carnero en su poemario, concluye casi de forma programática: se desglosan los “ingredientes”, se concretiza el proceso, se sintetiza el método y se añade a modo de *captatio* en clave sarcástica aunque no carente de dolor, una sentencia o argumento de autoridad:

*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.
Pitié pour nos erreurs⁴⁶⁰.*

Añadir además que no debe sorprender en “Le Grand Jeu” el fragmento que el poema transcribe del *Manuscrit de la Résurrection* del siglo XV o la mención del texto *Templum super cloacam* de San Bernardo de Clairvaux destacado en mayúsculas; este último está muy próximo temáticamente a *Dibujo de la muerte* o a la propuesta de

⁴⁵⁹ El poema se inicia con una cita anónima del siglo XV del *Manuscrit de la Résurrection*, París, Biblioteca Nacional. Vid. Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 279.

⁴⁶⁰ La cita procede del poema “La jolie rousse” de Apollinaire, en el que se menciona la querrela “entre tradición e invención, / entre el orden y la aventura”. En *Las armas abisinias* Carnero menciona este poema como ejemplo de una actitud representativa de la vanguardia, “actitud de adanismo que viene marcada unas veces por la prepotencia nietzscheana de quien se siente estimulado por la magnitud del reto histórico que ha de afrontar, otras por la desesperación bajo diversos disfraces ortopédicos” (Ignacio Javier López, ed., pp. 280-281).

transformación del estercolero en palacio que veíamos en el poema “Eupalinos” de *El azar objetivo*.

Finalmente, el poema “Ostende”⁴⁶¹ se presenta ante los ojos del lector de Carnero como uno de sus textos más significativos. Antonio Gracia lo pone de relieve en su artículo, cuyo título está en la base de nuestro epígrafe: “Guillermo Carnero: Para llegar a Ostende”. Poema considerado por la crítica en general como uno de los más emblemáticos del autor, en sus versos tomamos consciencia de que “Ostende” conjuga con maestría “palabra indagatoria” y “emoción”. La “reflexión” y el “sentimiento” se tornan, pues, simultáneos, propiciando así ese anhelado punto intermedio, esa intersección idónea o clave para la ejecución de un buen texto poemático:

Ostende, que evita el sentimentalismo sin eludir la palpitación, se libera del lingüista y crítico excesivos y revela al hombre incasillable por los aparatos de la taxonomía verbal. El íntimo proyecto de Carnero había sido el de escorzar la muerte en forma de mundo, utilizando para ello fragmentos de identidad artística de otros que parecieron rostros y son máscaras, que aún le parecen vida frente a su propia muerte⁴⁶².

Así pues, en “Ostende” se da una superación del metapoetismo. Pero lo que aflora en la razón última de ese cambio es la conciencia de que la palabra, y con ella su representación poética, no es más que un acto ficcional, un simulacro o estrategia paravirtual que crea la ilusión de vida, pero que no es la vida:

Pero este poema es la superación del metapoetismo y sus aventuras, el texto que reconcilia vida y poesía, hombre y poeta. “Ostende” es un poema sobre el amor y su reencarnación en la palabra: de cómo la memoria no puede resucitar la vida, que es lo único que poseemos y muestra nuestra identidad, de cómo la escritura no nos reconstruye sino que repite nuestra muerte del pasado en el presente memorístico. “Ostende” es la constatación de que la palabra, por mucha otra vida que sea o dé, no es la vida que el ser humano siente como auténticamente propia e ineludible. La salvación por el poema, la pintura, la

⁴⁶¹ Vid. apartado XIV.1.3. “Poemas-Programa”.

⁴⁶² Antonio Gracia, *op.cit.*, p. 32.

música, las catedrales, las pirámides, es una ficción que quisiera creerse como realidad, pero que acaba afirmando que el arte no sustituye a la naturaleza⁴⁶³.

“Ostende” es un poema sobre el amor y su reencarnación en la palabra; a pesar de esto, ni siquiera el amor expresado mediante la trabajada palabra podrá llegar a sustituir a la nada. A raíz de ello el autor plasmará reflexiones desoladas sobre el lenguaje en las que translucirá su consciencia de la ineficacia de la palabra poética. Aunque el poeta llegue a crear símbolos que con el paso del tiempo produzcan emoción, ésta no resultará suficiente.

Llegados a este punto, conviene anotar en los márgenes para tratar de apuntalar más, si cabe, la argumentación anterior. A lo largo de este trabajo habrá podido constatar que la autorreferencia crítica sobre el propio discurso poético es esencial en Guillermo Carnero. Diríamos más: probablemente sea el suyo uno de los casos más relevantes de autorreflexión que haya dado la poesía española contemporánea. Por ello, creemos oportuno —lo hizo también Ignacio Javier López en su edición— rescatar el comentario crítico que realizó el propio poeta en 1998 en las reuniones sobre poesía española organizadas con motivo de la Exposición Internacional que tuvo lugar en Lisboa. Allí Carnero se iniciaba en el comentario sobre su poema haciendo alusión a las dos citas que sirven como apertura del mismo. De igual forma nos explicaba la importancia del mar como símbolo, tanto dentro del imaginario cultural como en la visión específica que nos acerca su composición:

Lleva dos citas al principio. Una del conde de Villamediana —uno de los mejores poetas del XVII español— alusiva al poder irresistible del amor; la otra, del *Manifiesto Comunista* —texto que en algunas de sus formulaciones se acerca al folletín decimonónico, en cuya época apareció— sobre la propensión de la clase media al adulterio, es decir, sobre la índole antinatural del matrimonio, una de las instituciones con las que esa clase ha querido dominar y organizar la realidad, sin conseguir el equilibrio estable y duradero que podría preservarla de la autodestrucción.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 32.

Las dos citas están así indicando al lector que el poema trata de una historia de amor con una mujer casada.

El mar está presente en él desde el título, que es el nombre del puerto y balneario belga de Ostende.

En el imaginario literario, el mar es símbolo de la aspiración humana a la aventura, de la atracción de lo desconocido y de los graves peligros que conlleva la existencia para aquel que no se conforma con el reducido horizonte de la inmovilidad terrestre⁴⁶⁴.

Un amor fracasado y la ensoñación serán también dos de las claves temáticas que aparecen con mayor fuerza en el poema, así nos lo señala el propio poeta:

El poema es una reflexión sobre el riesgo de amar, y en ese contexto cobra sentido el símbolo marino, aludido por primera vez en el verso 17, donde se menciona al calafate, es decir, al operario que acondiciona el casco de un navío preparándolo para la navegación. Esa referencia inicial tiene lugar en el pasaje que ocupa los versos 1 a 20, y en el que se definen como análogos dos ámbitos de ensoñación: el paseo por un bosque al amanecer, y el despertar junto al cuerpo de una mujer con la que se ha dormido, y cuyo calor produce —como en el desierto— un espejismo que, aludiendo a las estampas de los Libros de Horas medievales, contiene la mención antes citada del calafate.

Los versos 21 a 23 siguen con el relato de esa ensoñación, una de cuyas estaciones es, de nuevo, un espacio asociado al amor: un cuarto de hotel tras cuya ventana centellea el reflejo de un anuncio de neón que se enciende y se apaga, símbolo de la soledad en el cine negro⁴⁶⁵.

El poema no se sustrae tampoco a la referencia cultural. En esta ocasión ésta vendrá dada por conceptos extraídos de la literatura medieval:

Los versos 33 a 40 evocan el antecedente de la presencia del cuerpo que aparece en el verso 11, y lo hacen con un motivo procedente de la literatura medieval: el del caballero que, mientras persigue una pieza de caza, encuentra

⁴⁶⁴ Ignacio Javier López, (ed.), *op.cit.*, p. 285.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 285.

en el bosque a una mujer, real o quizá sobrenatural —por eso su túnica “*no ofrece materia / que desgarrar a la rama del espino*”—, la desea y la sigue.

En los versos 41 a 46, ese caballero hace el amor con ella, y en el mismo instante y acto la mujer se desvanece tan rápidamente como se disgrega el cuerpo de un vampiro al alcanzarlo la luz del Sol, no quedando más prueba material de su existencia y de la realidad del encuentro amoroso que la experiencia emocional del caballero: la piedra preciosa del verso 46. Según los versos 47 a 55, el dolor producido por la fugacidad de esa experiencia, una vez conscientemente asumido y escrito, es el poema.

Según los versos 56 a 71, el poeta sabe que las expectativas con las que salió en persecución de la mujer, en el verso 38, se malograrán probablemente, pero sin embargo las acepta ya que, si no van a tener repercusión positiva en la vida real, darán, precisamente por ello —verso 55— fruto en forma de texto literario y esa productividad textual del amor fracasado se define como el único proyecto vital que puede asumirse con sentido y con certeza (versos 61 y 62).

Y en este punto reaparece el símbolo del mar (versos 72 a 75); su movimiento regular y previsible, obra del viento, se equipara a la aparición de la escritura, también regular y previsible, obra del fracaso emocional: la transgresión de las normas de la institución, a la que aludía la cita del *Manifiesto Comunista*, ha sido al fin digerida por la previsión de su propio fracaso ante la vigencia de las mismas normas⁴⁶⁶.

Como conclusión a su reflexión crítica de “Ostende”, Carnero propone la idea de fracaso, tan presente en su poesía; un fracaso éste, en última instancia, que es el de la escritura o, mejor aún, el de la lucidez de saberse orfebre de un discurso asentado en su misma imposibilidad:

Llegamos así a la conclusión del poema. Tanto como fracasa la burguesía queriendo confinar el amor y el deseo en los límites del matrimonio, fracasan aquellos de sus miembros que pretenden liberarse de ellos en una libertad amorosa que no son capaces de asumir hasta sus últimas consecuencias (versos 76 a 81). Y el poeta, que es consciente de pertenecer a esa misma clase y no estar exento de sus contradicciones, concluye que el amor no tiene más horizonte que ver constatada su imposibilidad; si ejercitarla es en sí mismo

⁴⁶⁶ *Ibid.*, pp. 285-286.

estéril y suicida, no lo es, en cambio, ser consciente de ella y expresarla por medio de un discurso literario que va a ser, en última instancia, el único fruto esperable de la vida (versos 81 a 85)⁴⁶⁷.

Indudablemente las palabras de Carnero son más que elocuentes y clarificadoras: “Ostende” se convierte en un emblema más de la cosmovisión poética carneriana. Con él cierra su pretendido *Ensayo de una teoría de la visión*.

VIII.7. MÚSICA PARA FUEGOS DE ARTIFICIO (1989)⁴⁶⁸

VIII.7.1. NOCIONES PROPEDÉUTICAS

Tras *Ensayo de una teoría de la visión*, el poeta publica en 1989 una *plquette* de tres poemas a la que da el nombre de *Música para fuegos de artificio*. De los tres poemas que forman la *plquette*, dos de ellos, “Música para fuegos de artificio”⁴⁶⁹ y “Fantasía de un amanecer de invierno”, se integrarán posteriormente en el poemario *Divisibilidad indefinida* publicado un año después (1990). El tercer poema, “Une semaine de bonté”⁴⁷⁰, no incluido en *Divisibilidad indefinida*, había sido publicado anteriormente en el primer número de la revista madrileña *La Moneda de Hierro* (primavera de 1979), en *Zarza Rosa* (vol. 5, 1985), y posteriormente recogido en un apéndice a la edición de Ignacio Javier López de *Dibujo de la muerte* (1998). A todo esto, cabe añadir que *Música para fuegos de artificio* fue publicado en Madrid en *Cuadernos de la Librería Hiperión*, pero el poema del mismo título cuyo nombre nos conduce al título de la obra de Händel, *Music for the Royal Fireworks*, ya aparece por

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 286.

⁴⁶⁸ A modo de apunte informativo diremos que, tras su *Teatro de operaciones* (1967), Antonio Martínez Sarrión titulaba ya el poema que abría *Pautas para conjurados* (1970) con el epígrafe “Fuegos artificiales”; en este poema enuncia, en palabras de Jenaro Talens, el trabajo literario como artificiosa arbitrariedad: “Artificio por antinatural en cuanto surgido con la apariencia de verdad que le confiere su carácter casi secreto y misterioso, arbitrario porque la relación de los elementos entre sí no se constituye en relación a su existencia real ni sobre la base del azar, sino a partir de reglas elaboradas por esa especie de secta, la poesía, cuyo acceso se veda a los profanos. De ese modo el poema superpondrá alas de mariposa con acertijos, ‘jazz’ mahometano progresivo con dientes cariados, la canción francesa (Robert Jeantal) con la novela barroca (*La pícaro Justina*)” (Jenaro Talens, *El sujeto vacío*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 272-273).

⁴⁶⁹ *Vid.* Anexo XIV.1.3. “Poemas-programa”.

⁴⁷⁰ *Vid.* la lámina XXI: Max Ernst, *Une semaine de bonté*, recogida en Anexo XIV.4.

primera vez en la revista *Ínsula*, en el número 448 de 1984, y poco tiempo más tarde en Lima, en la revista *Cielo Abierto* (nº 29) en el mismo año 1984.

La grandiosidad de Häendel, puesta de manifiesto en sus obras cargadas de efectos poderosos de patetismo, así como su conexión con una sociedad alegre y ansiosa de la ceremonia festiva, son características que fácilmente nos hacen comprender las razones de por qué Carnero toma el título del compositor del “Mesías” y de numerosos oratorios. En aquel momento “Música para fuegos de artificio” y “Música acuática” encandilaron a un público gustoso de efectos, de elementos decorativos y de ganas de gozar. Ambas composiciones apuestan por una música poco innovadora en el campo de la técnica, pero claramente dieciochesca: elevación aristocrática, grandiosidad, teatralidad y uso de efectos descriptivos casi de una manera pictórica.

Esta “*maniera*” artificiosa se extiende al tramado cultural del autor, que dialoga con los referentes artísticos de forma constante. Así, la intertextualidad del poeta aflora de nuevo en “Une semaine de bonté”, poema que recoge el título de unos *collages* contruidos a partir de diferentes fuentes (principalmente grabados del XIX y grabados en madera superpuestos). De acuerdo con la técnica surrealista de la libre asociación de imágenes, Carnero nos transporta al terreno de la ensoñación tal y como hiciera Max Ernst.

No resultará nada aleatorio recordar aquí que el artista alemán, autor de uno de los cuadros más inquietantes que diera el siglo XX, *El elefante de las Célebes*, supo usar el *collage* de un modo distinto a como lo habían usado sus inventores cubistas, esto es: recortando grabados victorianos y volviendo a disponer de otro modo los trozos con la finalidad de crear narraciones oníricas. Con toda su ferocidad como metáfora de la condición humana, ese gusto por la denuncia, por la ensoñación del *non sense*, por el azar como elemento compositivo o la fantasía anárquica de la naturaleza —signos de un mundo que se desmorona devorándose a sí mismo—, son con toda seguridad, junto a la ironía como estrategia de distanciamiento crítico, aspectos que obsesionan y seducen a nuestro poeta.

Una vez más, música, pintura y literatura entrelazados indisolublemente o entendidos, en definitiva, como vasos comunicantes de un mismo proceso.

VIII.8. *DIVISIBILIDAD INDEFINIDA* (1990). “*Persistencia de una poética*”⁴⁷¹.

VIII.8.1. NOCIONES PROPEDEÚTICAS

Siguiendo con nuestro estudio en diacronía diremos que en 1990 la editorial sevillana Renacimiento publica *Divisibilidad indefinida*. La fecha es importante ya que cabe anotar que un tercio de los poemas agrupados bajo este título habían sido publicados previamente en distintas revistas⁴⁷² y, como ya hemos precisado en el apartado anterior, en *Música para fuegos de artificio* ya se incluyeron algunos de ellos.

*Divisibilidad indefinida*⁴⁷³ transmite cierto tono pesimista cuyos visos existenciales nos retrotraen a algunos textos de *Dibujo de la muerte*. La intertextualidad de la que hace gala el poeta se plasma una vez más en este poemario e interrelaciona o hermana composiciones de su primera época con ésta ya más tardía. El elemento cultural se respira desde la misma instancia del paratexto. El título de la portada nos conduce al cuadro del mismo título de Yves Tanguy⁴⁷⁴, y la primera página, con una majestuosa cita de Fernando de Herrera⁴⁷⁵ procedente de las *Anotaciones a Garcilaso*, nos siembra el terreno para la pronta reflexión.

⁴⁷¹ En este sentido, Miguel García-Posada afirma que *Divisibilidad indefinida* ilustra bien la persistencia de una poética —la de los *novísimos*—, y califica a Guillermo Carnero de “artífice impecable” (vid. Miguel García-Posada, “*Divisibilidad indefinida*”, *ABC*, 7-VII-1990, p. 4).

⁴⁷² Vid. Ignacio Javier López (ed.), pp. 290-317.

⁴⁷³ Ignacio Javier López, al igual que Catherine Ruth Christie, apunta una posible lectura pascaliana del volumen (*ibid.*, pp. 151-153).

⁴⁷⁴ Vid. Anexo XIV.4. Lámina XX.

⁴⁷⁵ Como anota Ignacio Javier López: “Comienza *Divisibilidad* con una larga cita procedente de las *Anotaciones a Garcilaso* de Fernando de Herrera. Se trata, antes que nada, de la cita culta que ha acompañado siempre a los *novísimos*, aunque se precise en este caso no poca precaución pues Carnero tiene, sin duda, escaso o nulo interés en la pedante exhibición científica de Herrera, siendo necesario entender esta cita como un guiño irónico al lector. De hecho, el poeta da cuenta, al traer este texto al frente de su libro, de un interés nuevo por el sentimentalismo. Pero se trata de un sentimentalismo —i.e., las lágrimas vertidas por Garcilaso— convertido aquí en código literario y, por ello, susceptible de ser tratado como material lingüístico. Conseguido así el debido distanciamiento, puede este material ser ofrecido al lector como puramente estético” (*op.cit.*, p. 59).

La huella novísima —la referencia de lo cultural como architexto, la intertextualidad y esas “pistas” o guiños que siguen recordándonos a nuestros más emblemáticos escritores “cultistas” barrocos— sigue presente en un libro de poemas como *Divisibilidad indefinida*, publicado veinte años después de la irrupción del quehacer novísimo. No resulta extraño, entonces, que Miguel García-Posada hable de “*la persistencia de una poética*” entendida, probablemente —como ha visto Ignacio Javier López—, en el sentido de desarrollo de una manera de entender el hecho poético iniciado en 1965 y que lógicamente en 1990 adquiere una formulación distinta, ya que las circunstancias o el contexto en el que escribe el poeta también lo es. Veintitrés años separan *Divisibilidad indefinida* de *Dibujo de la muerte* (tan sólo uno de *Música para fuegos de artificio* y de *Ensayo de una teoría de la visión*), e indiscutiblemente no podemos decir que el tiempo haya transcurrido en vano: formalmente el poeta ha incluido algunos cambios y temáticamente también ha hecho lo propio. A pesar de ello, tal y como apunta J. Kruger-Robbins, el empleo de ciertos rasgos cercanos al uso de la metonimia, el lirismo o la misma voz poética sirven para corroborar y aproximar este poemario a los primeros libros de Carnero, y para sugerir una continuación lógica, si se quiere, de “persistencia” de su acontecer poético.

Resulta especialmente significativo, por otro lado, cómo Carnero prefiere andar en una dirección diferente o contraria a la poesía que recorre los años ochenta y noventa: una poesía que aclama el realismo de tono menor, el intimismo y el vitalismo cercano a las moralidades cotidianas. Nuestro poeta se mantiene fiel a una trayectoria, aunque también es verdad que el vitalismo y la apertura hacia el sentimiento se hará sensible en su siguiente poemario y en éste en algunas ocasiones. Ignacio Javier López lo pone claramente de manifiesto:

Visto lo anterior, es menester subrayar ahora que hay en este nuevo libro de Carnero un mayor interés por la vida de lo que podría pensarse al leer manifestaciones anteriores del autor. En concreto, Carnero parece más dispuesto que en libros anteriores a hablar de sí mismo o de su propia experiencia, aunque esta autoexpresión sigue estando sujeta a los imperativos de indirección que caracterizaban la producción previa. La vida entra a formar parte de este nuevo libro de Carnero, pero cuidadosamente sometida al imperativo de la expresión poética que tan importante fue para los

novísimos. De ahí, pues, que al tener que ser aquélla expresada mediante el lenguaje, éste parezca insuficiente para aprehenderla, pues el poema no es capaz de abarcar la vida por completo⁴⁷⁶.

Dicho lo anterior, no resulta extraño afirmar que la mayoría o todos los poemas que integran el poemario, en mayor o en menor medida, vienen envueltos por cierto halo escéptico, por un escepticismo moderado de raíz estoica⁴⁷⁷ que recuerda en algunas ocasiones a la poesía barroca. Las visiones desengañadas expresadas desde el saber —lo ha señalado Ignacio Javier López— aportan la experiencia determinada de una forma de vivir. El saber ensaya una reflexión enfrentándose a su propia limitación y, concretamente, sobre su insuficiencia para reflejar de forma adecuada la vida. Todo ello conecta con una clave poética fundamental: la insuficiencia del arte para reflejar la vida, tema hartamente desarrollado por el conjunto novísimo y de forma muy insistente —lo volveremos a encontrar en el poema “Teatro Ducal de Parma”, de *Divisibilidad indefinida*— por nuestro poeta.

En cuanto al componente barroco o neobarroquismo, conviene puntualizar, tal y como lo hiciera Carnero al comentar la trayectoria y singularidad de la poesía de Jaime Siles, que este marbete estético ha venido columpiándose en un juicio apresurado y simplista de la crítica. Buena parte de ésta ha simplificado veinte años de poesía de nuestro país con la reductora etiqueta de “neobarroquismo militante y estático”, tópico que se ha generalizado y que ha llevado también a definir “el hoy como proyección del ayer, abstrayendo improcedentemente las circunstancias de una historia extraliteraria que no puede ser omitida, y el peso de un siglo XX literario que ha de matizar fuertemente todo retorno, si lo hubiera”⁴⁷⁸.

Por otro lado, desde un punto de vista temático diríamos que el poemario sigue desglosando o reuniendo las primeras obsesiones del poeta: vida, arte, lenguaje y muerte, aunque el escritor adopte en este momento una perspectiva distinta:

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁷⁷ Ignacio J. López es del parecer que el citado escepticismo ya estaba presente en los poemas finales de *Ensayo de una teoría de la visión* y concretamente en “Ostende” (*op.cit.*, p. 62).

⁴⁷⁸ Guillermo Carnero, “Trayectoria y singularidad de Jaime Siles”, *Litoral*, *op.cit.*, p. 82.

La cita de Herrera con que se abre *Divisibilidad indefinida* nos advertía ya del nuevo interés del poeta, un interés ya anticipado por las manifestaciones de Carnero recogidas en la antología de Moral y Pereda: en futuros desarrollos de la poética novísima, decía el autor, será preciso llegar a la asimilación de los temas de la poesía anterior, incluido el sentimentalismo confesional y el compromiso. Pero esta asimilación ha de tener siempre presente el esencial imperativo estético del lenguaje poético. *Ensayo de una teoría de la visión* puede así ser considerado como un viaje de iniciación hacia el lenguaje, en el que el objetivo es la afirmación de dicho imperativo estético. Pero diez años después, cuando la reacción contra las formas poéticas anteriores ya carece de objeto, “porque ya no hay enemigo”, el discurso poético se acerca a la vida, sin por ello olvidar el imperativo estético del lenguaje, antes señalado. En dicho acercamiento el discurso ya no simula la resurrección de la experiencia de que parte el poema —“embadurnado de sangre para indicar resurrección”— sino que, en la quietud de este saber al que me he venido refiriendo, expresa el anhelo de llegar a abarcarla⁴⁷⁹.

Resulta obvio, a la luz de estas palabras, que como ha dicho Miguel García-Posada *Divisibilidad indefinida*⁴⁸⁰ esté temáticamente fundamentado en la “dialéctica entre creación y destrucción”; éste y no otro constituiría el principal eje temático del libro, que no en vano concluye en un *crescendo* de desolación; así, “La hacedora de lluvia” nos presenta a un viajero exhausto al final del camino, consciente de que tanto la voluntad como el conocimiento están condenados a la extinción y a la nada: “Sólo la naturaleza, a la que se exalta con un entusiasmo parejo al de Guillén y al de Aleixandre, tiene el poder de renovar cada día, al carecer de memoria y de sentimientos, el placer incontaminado de vivir”⁴⁸¹.

La dimensión formal del quehacer del poeta también presenta algunas novedades dignas de ser señaladas. Es el caso de la estructura compositiva y el régimen estrófico o métrico del poemario. De las quince composiciones que integran el volumen, por ejemplo, diez de ellas son sonetos: “El lírico versolibrista ha cedido ahora el paso al

⁴⁷⁹ Ignacio Javier López (ed.), *op.cit.*, pp. 67-68.

⁴⁸⁰ *Vid.* el comentario crítico de Miguel García-Posada, “Divisibilidad indefinida”, *op.cit.*, p. 4.

⁴⁸¹ Arturo Ramoneda, “El fasto y la mentira”, *Diario 16* (8-XI-1990), *Suplemento Libros*, p. 5.

sonetista depurado (...) o al poeta de verso blanco de arte mayor y bien trabado en series estróficas, cuaternarias de modo preferente”⁴⁸². Resulta significativo, pues, el abandono del verso libre y el sometimiento del poeta a los rigores de la estrofa. Si como apuntábamos diez son sonetos, los cinco restantes, en verso blanco, aparecen estructurados en bloques de tres y cuatro versos, generalmente endecasílabos y alejandrinos. La variedad de los modelos poemáticos, estróficos y versales no impide sin embargo la mirada integral que preside los libros carnerianos. Como nuestro poeta nos tiene acostumbrados, la estructura de *Divisibilidad indefinida* se caracteriza por su unidad, ya que tan sólo aparece representada en el libro una voz poética y su visión se presenta además, como señalábamos más arriba, de una forma ordenada en una quintuple repetición de dos sonetos seguida de un “no-soneto”.

Por otro lado, discursivamente —añade García-Posada— *Divisibilidad indefinida* “busca de modo constante el plano especulativo, la consideración doctrinal (no doctrinaria) según revelan, por ejemplo, la frecuencia de las comparaciones, muy visibles estilísticamente, pero que son sólo una muestra de un sistema poético que pretende la objetivación continua, y la utilización de escenarios diversos que permiten esa proyección hacia fuera de los temas tratados”. De ahí que en la construcción de escenarios Carnero sea coherente con sus orígenes “novísimos”. El uso de motivos italianos como el teatro Ducal de Parma, el Museo Naval de Venecia o un sepulcro en Lombardía; el gusto por los elementos españoles “góticos” como la catedral de Ávila; las referencias de signo parnasiano, como un guerrero yacente en el convento de Santo Tomé o el cuadro anónimo holandés que da lugar a “El estudio del artista”; sin olvidar, por otra parte, los indicios dieciochescos o rococós, configuran “una tipología bien específica”⁴⁸³.

Con *Divisibilidad indefinida* nos hallamos ante “una significativa actitud de recapitación y enjuiciamiento del pasado que recuerda el ‘yo soy aquel que ayer no más decía’, de Rubén Darío, o el preguntaréis: ‘¿y dónde están las lilas?’, de Pablo Neruda”. Pero con la inexistencia del “tono de autocrítica moral o ideológica” que

⁴⁸² Miguel García-Posada, “Divisibilidad indefinida”, *op.cit.*, p. 4.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 4.

contemplábamos en Darío o Neruda⁴⁸⁴; Carnero, como ya hemos señalado, en su riguroso autoexamen no se castiga, no hay arrepentimiento alguno en sus versos.

Para Jaime Giordano la ausencia de arrepentimiento en los versos del libro no tan sólo denota esa voluntad de una obra que evoluciona en espiral, sino que para el crítico esta poesía supone “un rescate ontológico del tema de la vanidad”⁴⁸⁵:

Esta poesía constituye, pues, un rescate ontológico del tema de la vanidad, en la medida en que esta vanidad es nuestra única dimensión proxémica, en ella vivimos, y “los reinos de la nada” pasan, por lo tanto, a constituir no sólo “la escenificación de la memoria”, sino también “la cartografía del sentido”. No podemos condenar la vanidad, no podemos arrepentirnos de este pecado, porque es lo que nos define, y es el único reino bello que el poeta puede comunicarnos. Y esta residencia en lo vano nada tiene de patético, porque es claro que es la única manera en que podemos inventarnos la vida. El “fraude de la transparencia” será, pues, un fraude, pero podemos evaluarlo y tasarlo como si fuera una piedra preciosa. Así es que, por fin, el hablante regresa a detenerse una y otra vez ante esos últimos sepulcros para observar que “el término es el punto de partida”⁴⁸⁶.

A todo ello no le es ajena la importancia que cobra en *Divisibilidad indefinida* la figura de Yves Tanguy. El propio título del poemario alude a uno de los cuadros del pintor y actúa como un ingrediente más para la especulación del lector o del crítico. Yves Tanguy, adscrito al movimiento surrealista, plantea en sus telas inmensos panoramas oníricos donde el horizonte lejano, la desnudez de las playas, los rayos en fuga de las perspectivas se combinan con formas orgánicas perdidas en una desolación sin esperanza. En alguna ocasión, Carnero recrea estas sensaciones en sus textos, inmerso en la yerma sinrazón de dichos paisajes. De nuevo, el referente cultural se personaliza y resemantiza como reflexión propia.

⁴⁸⁴ Jaime Giordano, “Divisibilidad indefinida”, *España Contemporánea*, 5.1 (primavera de 1992), p. 122.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 123.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 123.

VIII.8.2. CRISIS, ESCEPTICISMO Y REMINISCENCIAS DE *DIBUJO DE LA MUERTE*

Eje fundamental de su poética, en *Divisibilidad indefinida* nuestro autor pone de manifiesto el “problema de la inestabilidad lingüística”⁴⁸⁷, una inestabilidad que surge como cuestionamiento de la permanencia de los valores sociales y culturales o de los propios valores encarnados por el ser humano en sí mismo. Carnero parece ser especialmente sensible a la representación de períodos políticos-culturales de agotamiento y de crisis, y así no es extraño que escoja el Barroco español, el final del Neoclasicismo francés, el post-Renacimiento italiano o el período de postguerra americana. En todos estos momentos el tejido social comenzaba a desenmarañarse y las leyes del orden estaban dando paso a la fuerza de una ferviente agitación. Como ha señalado acertadamente Kruger-Robbins, el uso que hace Carnero de la metonimia, de la alusión y de la voz poética en *Dibujo de la muerte* representa, a nivel lingüístico, la desintegración de aquellos temas sociales que una vez fueron estables. G. Hartman ya afirmaba que la metonimia debilita, de hecho, el efecto totalizador de la metáfora, un tropo que persigue imponer el significado en vez de exponer la diferencia. En los poemas de *Divisibilidad indefinida* a menudo se presenta primero una imagen como metáfora, y a medida que avanza el poema esa imagen inicial se conecta con otras imágenes y contextos, basándose en la existencia de cierta contigüidad (similitud lingüística, color, función, equivalencia gramatical o sintáctica, localización, forma). Así pues, la metonimia sirve para debilitar la estabilidad del lenguaje y el significado, mostrando que la aparente equivalencia que formaba la metáfora inicial era arbitraria y reductiva⁴⁸⁸.

En la lectura de Kruger-Robbins se pone también de manifiesto que los poemas de *Divisibilidad indefinida* atomizan el significado y los valores culturales a través de la fragmentación de las imágenes, de la alusión a los textos y contextos neoclásicos y de la desintegración lingüística de la voz poética. Se trata de un aspecto de fundamental importancia en toda la obra carneriana, con especial relieve de *Dibujo de la muerte*. Sin embargo, el comportamiento que tiene en *Divisibilidad indefinida* no es idéntico a

⁴⁸⁷ Coincidimos y remitimos al juicio crítico de Jill Kruger-Robbins, *op.cit.*, p. 140.

⁴⁸⁸ *Vid.* Kruger-Robbins al que traducimos y seguimos, *op.cit.*, p. 139.

Dibujo de la muerte, puesto que el contexto, como ya hemos anotado con anterioridad, ha cambiado notablemente y el poemario se mueve o enfrenta a otros aspectos. De igual forma, la interrelación entre poemas será frecuente entre *Dibujo de la muerte* y *Divisibilidad indefinida*, sobre todo vinculada a los motivos comunes del escepticismo y el desencanto. El soneto que abre *Divisibilidad indefinida*, “Lección del páramo”, al igual que “Segunda lección del páramo” muestra, a título de ejemplo, un escepticismo de tono pesimista que recuerda a poemas como “Castilla”, de *Dibujo de la muerte*, y a otros posteriores. Sobre este aspecto Ignacio Javier López ha sido claro. El lenguaje no sustituye a la experiencia, sino que la salvaguarda en el simulacro poético, a manera de elegía y en pura conciencia misma de su pérdida:

En el segundo de los sonetos (...) “Segunda lección del Páramo”, un escepticismo de raíz barroca se mezcla con algunas de las preocupaciones que ya asomaran en el poema “Ostende” (...). En aquella ocasión el poeta hablaba del proceso mediante el cual obtenía las imágenes (...) a partir de una inspiración perseguida (...), y cómo estas imágenes, convenientemente elaboradas, pasaban a formar parte del poema. En él, el poeta es consciente de la distancia que media entre experiencia, o inspiración, y poema. Esta distancia se expresa, metafóricamente, mediante una fábula de origen romántico. De ese cadáver de la experiencia emerge al fin la imagen (...), la cual pasa a formar parte del poema. Éste tiene por objeto el dolor ante la experiencia perdida, recuperada como lenguaje: *En el dolor se engendra la conciencia*⁴⁸⁹.

¿Qué queda de esa dolorosa conciencia hecha lenguaje? Posiblemente sólo ese teatro que afirma en su representación poética el vacío mismo de aquello que ya es, de manera definitiva, irrecuperable. Los vestigios de ese ritual son inequívocos espejismos que brotan en la “*llama huidiza*” del tiempo, “*resto y despojos*”, “*brasas y ceniza*”:

El poema es, así, una ficción que traza “*espacios de serena gloria / y un firmamento plácido y fingido*”. Pero es también resultado de un extraño culto, definido por el poeta como “*un fervor erosionado / en la noche total definitiva*”. En tanto que producto de dicho fervor, el poema es un acto de afirmación personal que, a pesar de todo, cede a la reflexión sobre el vacío que subyace a

⁴⁸⁹ Ignacio Javier López, (ed), *op.cit.*, p. 62.

su propia existencia. Ejemplo de esto se halla en los dos tercetos finales del poema “Segunda lección del Páramo”, en los que aparecen reminiscencias del Barroco:

*Sólo para regalo de mis ojos
brillan y aroman, y por un momento
chisporrotean en la llama huidiza;
después, con otros restos y despojos
de voluntad y conocimiento,
perecen hechas brasas y ceniza⁴⁹⁰.*

En el primer poema del libro,⁴⁹¹ pues, se demuestra cómo la presencia literaria creada por las formas y técnicas tradicionales puede verse debilitada por la visión de la ausencia. La estructura del soneto con rima tradicional y los versos endecasílabos, aunque con la excepción de un heptámetro en la segunda estrofa, crean un dibujo serpenteante que refleja la imagen del arroyo que ahí se describe. Las otras técnicas (aliteración, símbolo, la reacción de la voz poética/testigo) también parecen sugerir la coincidencia entre el lenguaje y la realidad. Por ejemplo, la aliteración en el verso “*se suelda sin estela de sonido*” (“Lección del páramo”, v. 3) intenta dar presencia e intensidad a la imagen a través del isofonetismo. Además, la creación de dos imágenes estables, el pájaro y el arroyo, añade un carácter de precisión al poema del que carecían las redes metonímicas de *Dibujo de la muerte*. Por último, la afirmación “*Veo cruzar*” (v. 1) establece un testimonio creíble a la escena que se describe en el poema, que nos convence así de su verosimilitud.

Ahora bien, esta evidencia de lo presencial se ve desestabilizada a nivel estructural y lingüístico a lo largo del poema. En primer lugar, existe el problema de la ruptura estructural, impensable en la lírica renacentista, e indicativa, a su vez, de la idea postmoderna de que las estructuras humanas no pueden reflejar el orden natural, infinitamente más complejo en su totalidad. En segundo lugar, la forma del poema subraya la artificialidad de la representación artística y su orden rígido, tal como se

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁹¹ *Vid.* Kruger-Robbins, *op. cit.*, pp. 139-154.

representa en la estructura de la rima, y destaca la inestabilidad del mundo moderno al obligarnos a centrarnos en la forma y al reflejar el caos que en contraste nos rodea.

Todo ello potencia sin duda el intenso imaginario de la composición. Es más, las imágenes en este poema se caracterizan en mayor medida por la ausencia que por la presencia. Este juego es especialmente poderoso en las imágenes del pájaro y el arroyo, que hacen referencia a los sistemas metonímicos de la imaginería desarrollada en los primeros libros de Carnero. Por ejemplo, la imagen del pájaro recuerda a las “*palomas*” de “*Muerte en Venecia*” (*Dibujo de la muerte*): pájaros que se funden con la noche, con el agua, con las manos de Detlev Spinell, con el viento y con el piano, representando así un elemento significativo y, al tiempo, inseparable e indescifrable de un mundo complejo. La imagen no es nueva. Recordemos que también aparecía un pájaro en “*Sotheby’s*” (*Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*), que simbolizaba los límites de la interpretación. En “*Lección del páramo*”, la imagen revolotea entre la presencia y la ausencia: el vuelo del pájaro es observado por la voz poética, pero su efecto es insignificante; por tanto, parece que no haya existido para nada:

*Veo cruzar el pájaro pausado
por el aire, que apenas dividido
se suelda sin estela de sonido
en su cristal ardiente y deslumbrado, (...) ⁴⁹².*

La voz poética testifica la presencia del pájaro, pero el cielo, “*apenas dividido*”, (v. 2) sugiere su ausencia.

El efecto de la imagen del agua se iguala a la del pájaro. El agua, tan presente en la poesía de Carnero, se nos muestra polifónicamente enriquecida por su enorme caudal metafórico, alegórico o simbólico. Unas veces se nos aparece representando el conocimiento escondido (“*las fuentes ocultas de la noche*” en *Dibujo de la muerte*), otras la inmensidad de la realidad (*Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*) y la resistencia a la interpretación; una superficie líquida, en definitiva, que sólo muestra nuestras caras inquisitivas y que refleja la realidad sin vida (*Dibujo de la muerte*). Su

⁴⁹² Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 293.

función parece inequívoca: la de un signo que señala la ausencia, ya que puede ser vista y oída pero no penetrada, fijada o atrapada. En “Lección del páramo”, el agua (“*un arroyo*”), también es desconocida: “(*...*) *y un arroyo, que mudo e ignorado / en el valle perdido, / minimiza el caudal de su latido / y lo conduce al arenal quemado*” (“Lección del páramo”, vv. 5-8). Así pues, como el pájaro, el agua no es un signo permanente o estable y no deja rastro cuando desaparece. Dichas imágenes se irán repitiendo en la poesía de Carnero, llegando en su progresión temporal hasta *Verano inglés, Espejo de gran niebla* o *Fuente de Médicis*.

El soneto “Teatro Ducal de Parma” nos devuelve una vez más los fantasmas de *Dibujo de la muerte*. Las referencias al Neoclasicismo, con sus sistemas ilusorios de orden que pronto se destruyen, nos retrotraen a esas imágenes de una sociedad opulenta y ordenada que, sólo de forma aparente, controla su mundo. Una sociedad, la dieciochesca, que en su arte refleja dicha opulencia y sugiere la fe en la permanencia de un sistema de pensamiento que reprime las emociones violentas de una manera racional. Los versos de “Teatro Ducal de Parma”, que se inician con la descripción de un teatro confortable y grandioso, exponente de la vida cortesana neoclásica, sugieren y plasman su inevitable destrucción:

*Acaricia la luz la pedrería
y el color de la seda recamada
amortigua la música dorada
que cede el ondear de la armonía
al esplendor de la cristalería,*

*como el horror y la pasión pautada
destrenzan su razón, luego trenzada
en sabia y ordenada simetría.*

*El silencio y la muerte así burlada
trazan espacios de serena gloria
y un firmamento plácido y fingido, (...) ⁴⁹³.*

⁴⁹³ *Ibíd.*, p. 294.

Esa creación de un espacio “plácido” y “fingido” es la clave para la subsistencia del “yo” lírico. Tras ella se esconde “el silencio” y “la muerte”; en primer plano se nos muestra el teatro y su aparente “armonía”, sus lacerías verbales y sus geometrías.

Para Edgar O’Hara⁴⁹⁴, “Música para fuegos de artificio” significa un paso decisivo en la historia poética del autor. El extenso poema, de título premonitorio, fue dado a conocer en las páginas del número 448 de la revista *Ínsula* en 1984, y nos presenta el acercamiento voluntario de dos caminos al parecer hasta el momento irreconciliables. El poema parece formularse, además, como una “declaración de clausuras estéticas”, no de principios. Bajo el aura del trasfondo neoclásico, el poeta hará balance y análisis de su acontecer poético, cuya conclusión no será otra que el enfrentamiento o la desintegración de sus primeras palabras sólidas y, al fin, la oscuridad:

*Y si tras de la luz esplendorosa
que pone en pie la vida en un haz de palmeras
el miedo de dormir cierra los cálices
susurrando promesas de una luz sucesiva,*

*el fulgor de la fe lento se orienta
al imán de la noche permanente
en la que tacto, imagen y sonido
flotan en la quietud de lo sinónimo,
sin temor de mortales travesías
ni los dones que otorga la torpeza
sino un fugaz vislumbre de medusas:
inconsistentes ecos reiterados*

*en un reino de paz y de pericia,
apagado jardín de la memoria
donde inertes se pudren sumergidos
los oropeles del conocimiento,⁴⁹⁵.*

⁴⁹⁴ Vid. el artículo de O’Hara “De fidelidades y despojos: dos rumbos”, *Iris* (1994), pp. 145-164.

⁴⁹⁵ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, op.cit., pp. 295-296.

Ni siquiera la memoria será capaz de preservar la verdad de la escritura y del conocimiento. La “*fe*”, las “*promesas de una luz sucesiva*” se desvanecerán ante la realidad o ante la certeza de un final irremisiblemente irrecuperable⁴⁹⁶.

VIII.8.3. “*LA IMAGEN HECHA AÑICOS*”⁴⁹⁷

A lo largo del poemario, las imágenes refractadas y la representación de la voz poética y sus percepciones nos avisan sobre la calidad temporal e ilusoria de los intentos humanos por organizar el mundo. A medida que el libro avanza, las diferentes alusiones al acto de “escribir” el mundo, de representarlo en imágenes, transmiten que la autorreferencialidad que hay tras la voz poética es la verdadera creadora de todo ese proceso y de su estructuración. Sin embargo, su inclusión explícita en el texto revela que también no es más que una mera creación literaria. De este modo, la diversidad fragmentada de sus observaciones y representaciones sugiere el carácter indeterminado de la literatura. Esa fragmentación amenaza la integridad de la voz poética y del poeta implícito, ya que si el observador es uno con su visión, entonces la desintegración de esa visión anulará también al observador. Una deriva de tales características se pone de relieve con claridad en “Lección del agua”, donde la voz poética hace explícita su consciencia de que la desintegración de las imágenes presagia o representa su propia aniquilación:

*Mirándome en el agua de la fuente
por salvar las imágenes vencidas
—colores idos, músicas caídas—
en memoria con gracia de presente*

*las vi oscilar girando levemente
en facetas y trizas esparcidas
recompuestas y luego divididas,*

⁴⁹⁶ Tan sólo cabe añadir, a modo de apunte al margen, que el poema “Catedral de Ávila” recuerda a “Ávila” del primer libro del autor y a su vez se encuentra interrelacionado con “Convento de Santo Tomé”.

⁴⁹⁷ Traducimos del inglés y hacemos uso del título del artículo de Kruger-Robbins, *op.cit.*

*y hundirse y escapar en la corriente*⁴⁹⁸.

Como en otros poemas de Carnero, el sujeto hablante del poema ha buscado respuestas en el agua y ha encontrado su propio reflejo. A su vez, su imagen rota reflejaba aquellas otras imágenes irreconciliables: los “*inconscientes ecos reiterados*”. En ese momento, la voz poética reconoce la implicación de un mundo caótico en su integridad personal. La confesión desvela la razón última de este proceso. Para salvar esas imágenes, y por extensión a la misma voz, nos dice que intentó integrarlas en la poesía:

*Puse sobre las aguas un espejo
con que hurtarme a la muerte en escritura
y retener la luz de la conciencia (...)*⁴⁹⁹.

Al final de esa andadura iluminativa, o si se quiere de esa tentativa de conocimiento, espera de nuevo “*la nada*”. El terceto final revela el fracaso de la voz poética para crear una visión integrada que pudiese salvarla del olvido:

*(...) pero la nada duplicó el reflejo
y el cristal añadió su veladura,
en doble fraude de la transparencia*⁵⁰⁰.

La imaginería de estos versos no engaña: presenta claras analogías con la de *Dibujo de la muerte* (“*el reflejo y el cristal*”) y *El sueño de Escipión* (“*el doble fraude*”); y también nos acerca a formulaciones expresivas como las del poema “*Investigación de una doble metonimia*”. En todo caso, esta alusión a los primeros trabajos de Carnero nos recuerda que la posición ambigua de la voz poética y los juegos de reflexión o refracción en busca de una identidad que se conjetura poéticamente como perdida, viene de lejos. En “*Lección del agua*”, su estructura rígida y la coherencia de su imaginería acaban creando un orden que se contradice con la visión de la voz poética,

⁴⁹⁸ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 307.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 307.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 307.

que ve así en su forma un orden ilusorio y, a partir de él, nos recuerda que el arte y el lenguaje no pueden suplantar la realidad.

VIII.8.4. “EL FASTO Y LA MENTIRA”⁵⁰¹

Siguiendo con lo apuntado en el epígrafe VIII.8.2., en el que hablábamos del escepticismo carneriano y de cierto carácter de *revival* que muestran algunos poemas aparecidos en *Divisibilidad indefinida*, conviene significar que textos como “Fantasía de un amanecer de invierno”, “Museo Naval de Venecia”, “El estudio del artista”, “Los motivos del jardín”, “Razón de amor (sepulcro en Lombardía)” o “Convento de Santo Tomé” también guardan relación con poemas de *Dibujo de la muerte*, de *El sueño de Escipión* y de otros poemarios. Así ocurre, por ejemplo, con la visión escéptica más o menos templada que surge como preocupación o nudo temático en muchos de ellos; o por otro lado con el uso intenso que el poeta hace de la comparación, sin duda con la voluntad de objetivar el plano introspectivo de sus inquietudes y establecer así un correlato, un paralelismo o una antítesis (como en “Convento de Santo Tomé”) entre la situación del ser humano y la de los personajes inmortalizados en piedra.

Junto a las características apuntadas, y en términos que afectan las motivaciones temáticas, el tono o los estilemas expresivos, no podemos pasar por alto la afección del poeta por la dialéctica entre creación y destrucción, reflejada de forma paradigmática en un poema como “Reloj de autómatas”, donde la belleza artística es presentada como impostura:

*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*⁵⁰².

⁵⁰¹ Hacemos uso del título del artículo de Arturo Ramoneda “El fasto y la mentira”, *op.cit.*, p. 29.

⁵⁰² Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 313.

Esa misma impostura alcanza a poemas como “Razón de amor”, pero aquí el interés del poeta se decanta hacia la elaboración de un motivo tradicional, la “agalmatofilia” o amor por la estatua —eco del mito entre Pigmalión y Galatea— como sustituto del amor físico, humano. Se trata, pues, de argumentaciones que ponen en evidencia el hiato existente entre el plano real y el figurado. La alusión a algunos versos de San Juan de la Cruz también es reveladora de la distancia entre representación y realidad; como lo son, asimismo, los motivos italianos en “Sepulcro en Lombardía” o en “Museo Naval de Venecia”, en connivencia con los gustos novísimos.

El fasto y la mentira, así como el excedente contradictorio y problemático resultante de la pretendida emulación entre representación y realidad, siguen presentes en este poemario poniendo de manifiesto su paradójica conciliación.

VIII.8.5. “LA HACEDORA DE LLUVIA”⁵⁰³

En el último texto de *Divisibilidad indefinida*, “La hacedora de lluvia”, reverberan imágenes aparecidas en otros libros del autor, en concreto —precisa Ignacio Javier López— rememora los tres textos finales de *Ensayo de una teoría de la visión*, siendo necesaria la lectura intertextual de los mismos para contextualizar en todo su alcance los significados mediatos e inmediatos:

Así, en “La hacedora de lluvia” tenemos al hombre quemado: *Al borde del camino yace el hombre quemado / bajo una tenue túnica de polvo / que el viento agita, deshilacha y teje / como la mano lenta que sosiega al dormido; y en el poema “Ostende” se habla de la “carne [que] hierva”, que acaba por convertirse en un reguero de ceniza. (...) El poeta se sirve en “Ostende” de esta imagen para dar cuenta de la distancia que media entre experiencia —o inspiración— y poema. El poema, por tanto, puede ser descrito en “Ostende” (...) con la misma imagen que había aparecido inicialmente en “Ávila”: como un renacimiento que resulta de la muerte de la experiencia viva, la cual renace después como conciencia, esto es, como poema.*

⁵⁰³ Vid. Anexo XIV.1.3. “Poemas-programa”.

Lo que ha cambiado en el poema último de *Divisibilidad*, con respecto a *Ensayo*, es el centro de atención del poema. En 1979 era el proceso poético el que ocupaba dicho centro, mientras que en este caso el sujeto de la imagen es aquí este “hombre quemado”, que yace vacío y consumido al borde del camino, y que es preciso interpretar como representación metafórica del poeta mismo⁵⁰⁴.

La crítica ha coincidido a menudo en la interpretación de “La hacedora de lluvia”. Así, la interpretación que nos acerca García-Posada de este poema no se aleja demasiado de la argumentación anterior, añadiendo que sólo la naturaleza es capaz de salvar a ese hombre; y añade: “sobre el tradicional motivo del camino, dibuja Carnero dos figuras en contraste: la del viandante cansado y caduco, y la de la doncella espléndida y feroz, capaz de nutrir abundantemente al peregrino”. El mismo motivo de la doncella que nutre al caminante desfallecido dejaba ya sentir su presencia en uno de los poemas finales de *Ensayo de una teoría de la visión*, en concreto el titulado “Discurso de la servidumbre voluntaria”. Este motivo aparecía precisamente junto a la conciencia de que el poema era insuficiente ante la vida, siendo incapaz de restaurar la experiencia. Sin embargo, a pesar de las coincidencias, la visión negativa se atenúa en “La hacedora de lluvia”, mientras en “Discurso de la servidumbre voluntaria” la mísera dádiva ofrecida por la dama (i. e; el barro) tan sólo sirve en tanto que materia prima para la escritura⁵⁰⁵.

A la luz de los supuestos precedentes, ¿volvemos al punto de partida de la poesía carneriana? El imperativo estético del lenguaje continúa con su latencia mayor en el discurso carneriano, pero la nota intimista también se deja entrever. Y éste no deja de ser un motivo distintivo que se acrecienta en sus últimos libros. Pero la poesía del autor sigue latiendo asida a la divisa filosófica y su voz poética continúa alimentándose, en una secreción verbal obsesiva, de un proceso creador que representa expresivamente la incoherencia y la desintegración de la identidad cultural, social e individual⁵⁰⁶.

⁵⁰⁴ Ignacio Javier López (ed.), *op.cit.*, pp. 64-66.

⁵⁰⁵ *Vid.* Ignacio Javier López (ed.), *op.cit.*, pp. 66-67.

⁵⁰⁶ *Vid.* Kruger-Robbins, *op.cit.*, pp. 139-154.

VIII.9. *VERANO INGLÉS* (1999). “*Dialéctica vida-cultura*”⁵⁰⁷.

VIII.9.1. NOCIONES PROPEDÉUTICAS

Tras un dilatado camino poético y tras nueve años de silencio, Guillermo Carnero desnuda en *Verano inglés* el verso de los exornos de la metapoésía y se sume en una indagación en el terreno de la sensualidad. *Verano inglés* no enarbola la bandera de lo humano directo, pero sí aparece una impronta distinta, casi novedosa: la censura del autobiografismo lírico ya no se siente con el entusiasmo de momentos anteriores, como si no hubiera ya nada que demostrar.

Recordemos que en *Divisibilidad indefinida* el poeta acariciaba la semilla de lo íntimo, pero será en *Verano inglés*, a la sazón Premio Nacional de Poesía, Premio de la Crítica en 2000 y Premio Fastenrath de la Real Academia Española en 2002, cuando se deshaga de algunos de los velos de su voluntaria mascarada. A pesar de ello, el contraste, el enfrentamiento o la dualidad hallarán cabida en el poemario. La sensualidad y la más estricta sobriedad acapararán las páginas del volumen. Con un voluntario juego de imágenes el poeta abraza el erotismo y lo sensual (cuerpos desnudos de curvas generosas, Venus apelando a los sentidos, Boucher, Ingres o Cabanel con sus pinceles amasando la lujuria, esbozando baños turcos atestados de mujeres de gozosos cuerpos, el agua y la vida fluyendo en la descarga erótica) y al mismo tiempo emerge su reverso: “*La sobriedad ascética de un Zurbarán sin Dios*”⁵⁰⁸.

La confianza en el valor gnoseológico de la poesía y la búsqueda de “una inocencia” de carácter metapoético parecen haberse perdido ya definitivamente en este libro. El viraje, discretamente iniciado en algunos poemas de *Divisibilidad indefinida*, empieza a cobrar forma en *Verano inglés*; pero la poesía de Carnero no es una poesía de extremos, de giros rotundos, sino de estudio, de evolución, de búsqueda y juego. Jenaro Talens, al analizar el hecho metapoético, ya decía que un libro no era una exposición de

⁵⁰⁷ Miguel García-Posada analiza la obra desde esta perspectiva: un diálogo entre lo cultural y lo real, en “Vida y cultura”, reseña a *Verano inglés*, de Guillermo Carnero, publicada en *El País*, suplemento *Babelia* (29-1-2000), p. 8.

⁵⁰⁸ Según reza la contraportada a la edición de *Verano inglés*.

resultados sino el proceso seguido para encontrarlos⁵⁰⁹. En *Verano inglés*, indiscutiblemente, podemos también afirmarlo.

Insistimos: la poesía de nuestro autor es una poesía de equilibrio, de precisión, no de una manera de hacer que abogue por la ruptura y el nacimiento, por el proceso de construcción-deconstrucción-construcción. En Carnero no hablamos de radicalidades ni de extremos, hablamos de continuidad.

Como en sus libros anteriores, en *Verano inglés* Carnero armoniza el elemento personal, el cual le proporciona la motivación necesaria para poder escribir, con el pensamiento. La reflexión acerca de las propias circunstancias personales y de aquellas derivadas del proceso de la escritura se convierten así en el punto de inicio del texto poético.

Carnero parte sin duda de nociones de experiencia básicas, como ya lo había hecho en su producción poética anterior, pero tal vez el hecho diferencial más sustantivo respecto a sus libros anteriores sea que en esta ocasión no hace gala de lo oculto, de la tentación de lo arcano, es decir: no disfraza; el lenguaje no se convierte en un obstáculo para el lector. Los referentes y su representación, la creación o re-creación de “realidades”, se sienten más cercanas al individuo que lee *Verano inglés*; el lector no necesita el conocimiento de un código o idiolecto carneriano que descodifique un mensaje que bordea en primera instancia los márgenes de lo inteligible. El autor parte de un tema tradicional y universal, el amor, y desde ahí, sin olvidar jamás los elementos que han hecho tan singular su producción, se adentra en un territorio forjado por el rigor intelectual y la huella del intertexto, por las marcas culturales (literatura, música, pintura, filosofía, etc.) y un despliegue metafísico-simbólico que tensa el arco del goce intelectual, vivencial y estético. Como ya es común en Carnero, experiencia personal y experiencia cultural aparecen unidas indisolublemente. Intimismo, metapoesía (entendida ahora como reflexión) y culturalismo, con una mayor presencia del primero de los elementos, se dan cita en este *Verano inglés* de nuestro poeta.

⁵⁰⁹ Vid. Jenaro Talens, *El sujeto vacío*, op.cit., pp. 259-280.

Resulta plausible, pues, como ha comentado García-Posada, que casi todo el poemario constituya una “celebración del amor que redime y salva (*espero y creo en tu mirada*)”. Incluso el culturalismo aletea en el poema que lleva como título el espléndido verso de Garcilaso “*Al fin a vuestras manos he venido*”⁵¹⁰, texto de ecos autobiográficos, que termina exaltando el triunfo del amor y la relegación del objeto libro: “(...) *no me dejes en un rincón con este libro, / medalla decorosa en el ojal de un muerto*” (“Al fin a vuestras manos he venido”, vv. 24-25).

El eje temático, como decíamos, no es otro que el tema amoroso, una vivencia íntima que, por un lado, confiere al libro proximidad, cercanía respecto del lector, al reflejar uno de los universales del sentimiento y, por otro, puede llegar a percibirse como elemento unificador del concepto de otredad. De este modo, el amor es sentido como elemento capaz de salvar o redimir, como acertadamente apunta García-Posada⁵¹¹. A su vez, frente al universo siempre insuficiente del lenguaje y de la realidad, la reivindicación del mundo de los sentidos en la relación amorosa propicia en los primeros textos del poemario el disfrute, el verano del sentimiento amoroso. Una visión que tendrá su contrapunto en los ciclos estacionales de la vida, ya que el otoño y el invierno del amor, como veremos, también tendrán su peso en el volumen.

Verano inglés, insistimos, reflexiona sobre el amor en términos que ponen en evidencia los registros más vulnerables del ser humano; y seguramente ello se deba a que este mismo amor se convierte, en palabras del propio poeta, en “uno de los espejos que con más urgencia y menos piedad ponen en cuestión el sentido de nuestra vida y nuestra entidad personal”⁵¹². Ese espejo erótico no está exento, sin embargo, de precisiones de calado. Así, a la pregunta vertida por Xènia Bussé en una entrevista realizada al poeta en enero de 2001, en la que se afirmaba que *Verano inglés* era un libro que trata de una pasión amorosa, ante todo física y en cierto modo material, el poeta reaccionaba con tanta rotundidad como con un desacuerdo nada disimulado. La pregunta era la siguiente: “¿Le parece que hablar de pasión en términos físicos y sensuales es algo a punto de volverse anacrónico? Lo digo porque no puedo imaginarme

⁵¹⁰ Vid. Anexo XIV.1.3. Poemas-programa.

⁵¹¹ Miguel García Posada, *op. cit.*, p. 8.

⁵¹² Guillermo Carnero, en *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27 y Univeristat d’Alacant, 2008, p. 231.

a un poeta nacido después de 1970, que se detenga a narrar una mera experiencia sensual”. A ella el autor respondía:

Su pregunta contiene una formulación que no puedo admitir: “una mera experiencia sensual”. Nada hay en mi libro que sea una mera descripción de actividades sexuales. Si, como antes he dicho, es una reflexión sobre el amor, mal podría serlo sin ellas. El libro traza la trayectoria de una relación amorosa, y así comienza por la felicidad de la comunicación con una mujer en todos los órdenes: intelectual, cultural, afectivo y sensorial. Reducir el amor al sexo sería tan falso como excluirlo. Por eso sí estoy de acuerdo con otra de sus observaciones: el mero sexo ya no tiene capacidad transgresora en una sociedad que abusa de él hasta volverlo insignificante. Creo que la única transgresión estaría hoy en defender la virginidad, la monogamia o la educación de las mujeres en los conventos. En cuanto al principio de su pregunta, para mi generación el sexo es todavía un tabú y un modo de transgresión, y por eso tiene tanto significado. Probablemente somos en eso fin de raza, una especie en extinción⁵¹³.

Si como hemos señalado con insistencia, *Verano inglés* es una formulación del amor y una profunda reflexión sobre éste —en opinión de nuestro poeta uno de los espejos que con menos piedad ponen en cuestión el sentido de nuestra vida y nuestra entidad personal—, otro espejo, consecuencia directa y en estrecha relación con el cuestionamiento señalado, se abrirá camino en el libro, esto es: la temporalidad de la vida y la proximidad de la muerte en la etapa de madurez. Al vulnerable amparo de este hito cronológico y de su conciencia tanática, tiene a bien ubicarse la voz poética. Por ello, el libro de poemas se antoja más sentido, más intenso en todo lo que afecta a los estigmas del dolor. La perspectiva escogida por el “yo” lírico añade dramatismo e intensidad en lo sensual. La idea de un amor finiquitado por el sentido de temporalidad sobrevuela todo el libro, poniendo al descubierto la doblez de sus heridas (“Villancico en Gaunt Street”); el amante ya no es un muchacho, goza de la sabiduría y la plenitud de quien tiene un bagaje personal pero simultáneamente está a un paso de la vejez:

⁵¹³ Xènia Bussé, “Entrevista a Guillermo Carnero”, Suplemento Cultural del diario *Avui* (18-I-2001), p. 10.

*Tú juegas con ventaja, porque sabes
que ésta será mi última partida.
Esta noche la Muerte regenta el guardarropa:
la he visto sonreírme al dejar el abrigo.
(...) Voy a un lugar que no te gustaría;
tengo un papel muy corto en el último acto.
El argumento es simple y sin sorpresa,
mientras va haciendo frío y se apagan las luces.
Más tarde, cada cual se sumerge en su noche.
Tú vas hacia la luz; debo decirte adiós
y perderte de vista en el aire encendido:
Fly, robin, fly,
up, up to the sky!⁵¹⁴.*

Formalmente el libro sigue cultivando el rigor y el equilibrio. La belleza se siente en todos y cada uno de sus versos, potenciados por imágenes cuya sensualidad y su relieve estético remiten, a menudo, a obras pictóricas. Asimismo, el uso de un lenguaje enriquecido con el dominio de metros impares, de la imaginería y de un acertado uso del plano metafórico y simbólico, contribuye a la consecución de una mesurada e intencionada armonía expresiva.

Veintiséis poemas escritos entre 1997 y 1998, de títulos sugerentes y variados (“Inacabado”, “El poema no escrito”⁵¹⁵, “Me has quitado la paz de los jardines”⁵¹⁶), y un sin fin de citas o anotaciones que nos remiten a otros artesanos de la palabra o del “arte” en general (Wordsworth, Marqués de Santillana, Garcilaso, Apollinaire, Tom Waits o Elton Jonh), se hermanan, como ya nos tiene habituados el escritor, en el libro. La impronta musical es —en palabras del propio poeta— una “cantera inagotable de emoción y pensamiento”, como lo son también la literatura y la pintura en su obra; y añade: “para mí la canción contemporánea, por su mera entidad musical o la calidad

⁵¹⁴ Guillermo Carnero, *Verano inglés, op.cit.*, p. 54.

⁵¹⁵ *Ibid.* apartado XIV.1.3. “Poemas-programa”.

⁵¹⁶ *Ibidem.*

poética de sus letras —Elton John, Tom Waits, Leonard Cohen— tiene el mismo rango que la música clásica que más me llega: Bach, Mozart, Schubert, Brahms, Mahler...”⁵¹⁷.

Los poemas se estructuran en dos grandes bloques. En medio, un ecuador temático situado en un extenso poema, “*Las Oréades*, por Bouguereau (1902)”, condensa la carga dramática del pesado paso del tiempo. “*Las Oréades*” cierra el camino a unos textos en los que el disfrute y canto a los sentidos, con una exaltación de la plenitud intelectual y física compartida, se vive como protagónica. Así, en el poema “Inteligencia”⁵¹⁸ leemos: “*Veo tu inteligencia cuando pasas las hojas / de un libro, y un destello te ilumina; / (...) Cuando te hago observar la línea de los cuerpos / de Prud’hon, de Guérin y de Bronzino, / y entiendes que hay en ti la misma gloria. / Cuando sin vacilar me tomas la cabeza / para llevarme hasta el lugar exacto, (...)*” (“Inteligencia”, vv. 1-9). La simbiosis entre la pulsión sentimental y la intelectual son evidentes, así como la fusión antes enunciada por el poeta de los órdenes “intelectual, cultural, afectivo y sensorial” en un mismo plano de goce corpóreo.

La conciencia de lo temporal y su engaste en un “yo” lírico acompañado de imágenes de finitud —“*mi última partida*” (v. 19) o “*la baza final de los borrachos*” (v. 22), en “Villancico en Gaunt Street”, son sólo dos muestras de las muchas diseminadas a lo largo del libro—, y la presencia pronominal del “tú” de la amada connotado con la idea de plenitud (“*luz*”, “*belleza*”) y unido a ese “*Diálogo entre el Amor y un viejo*” —cita con la que se abre “Leicester Square”—, nos anuncian que la madurez de la voz poética corre pareja al tiento expresivo con la que se manifiesta desde el primero de los textos poemáticos. La intensidad del sentimiento amoroso es elevada, pero la conciencia de temporalidad y renuncia son el espejo real del más triste de los fracasos: “*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*” (“Melusina”, vv. 33-36). Sin ninguna duda, la idea de finitud se acentúa en un *in crescendo* voluntario a partir de “*Las Oréades*”. En “Me has quitado la paz de los jardines” queda suficientemente explícito: “*Así me has destejido la memoria, / y los sucios jirones y los pétalos / que fueron una*

⁵¹⁷ Vid. entrevista a Guillermo Carnero de Xènia Bussé, “Guillermo Carnero”, *El Péndulo* (enero de 2001), pp. 6-8.

⁵¹⁸ Guillermo Carnero, *Verano inglés*, *op.cit.*, p. 21.

vez guirnalda / se pudren en la senda hacia la noche / en la que llueve sin perdón el tiempo” (*ibíd.*, vv. 32-36). De esta forma, el recuerdo o la aceptación de la soledad tiñen en más de una oportunidad los versos del poeta (“Retorno a Greenwich Park”):

*Don de la soledad, me has alcanzado
tantas veces que al fin has convertido
el accidente de tu desaliento
en más sabia y mejor naturaleza.
(...)
Ahora cae la noche, y en el último tren,
que corta la quietud como una herida,
pongo en palabras miserables los ecos del poema
que escribiste en el agua y en las nubes*⁵¹⁹.

Indefectiblemente, *Verano inglés* se inicia con una intensa vinculación erótica y concluye con una conciencia de pérdida.

VIII.9.2. SENSUALIDAD Y EROTISMO: “SUSANA EN EL BAÑO”

“*You can tell everybody this is your song*”⁵²⁰: con este reclamo textual de una balada escrita por Elton John y Bernie Taupin, y con un brevísimo fragmento del soneto V de Garcilaso de la Vega, “*vos sola lo escribisteis*”⁵²¹, nos adentramos en el universo de *Verano inglés*. Una contundente conciencia de lo temporal, unida a la sublimación de un amor humano teñido de nostalgia y una predecible y anunciada soledad, se irá imponiendo en el acontecer lírico-amoroso y en el mismo devenir del libro.

⁵¹⁹ *Ibíd.*, pp. 55-56.

⁵²⁰ Letra incluida en la canción *Your song* de Elton John. Se trata de una balada escrita con la colaboración del poeta y letrista Bernie Taupin en 1970, fecha en la que ve la luz incluida en el álbum *Elton John*. Posteriormente, fue recogida en el recopilatorio: *One night only. The greatest hits* (2000).

⁵²¹ Tercer verso del soneto V de Garcilaso de la Vega, del que el primer cuarteto dice así: “*Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto / y cuanto yo escribir de vos deseo: / vos sola los escribisteis; yo lo leo / tan solo que aun de vos me guardo en esto*” (*Poesías castellanas completas*, edición de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1969, p. 41).

La selección de las citas nos ayudan a comprender y corroborar, como afirmábamos con anterioridad, que el poeta va a abogar por un tema menos “lejano”; poco tienen que ver los versos de Garcilaso con una de las citas de Kandinsky que abre *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974), signada de calado teórico y metapoético: “*El signo externo se vuelve costumbre, cubriendo con un velo el sonido interior del símbolo*”⁵²².

La reflexión amorosa ya se intuye, pues, con la nota de la canción de Elton John y el fragmento de Garcilaso, huella este último de uno de los sonetos con mayor hondura lírico-amorosa del poeta toledano. La presencia del hondón intimista, sin obviar el “culturalismo” o la “reflexión poética” —estamos hablando de citas extraídas del acervo vivencial o cultural del poeta y que, de nuevo, establecen su diálogo íntimo con la tradición—, nos conducen al primero de los poemas, “Leicester Square”, y sus primeros versos, citando ahora a Rodrigo Cota y acercándonos su *Diálogo entre el Amor y un viejo*. El elemento amoroso, el deseo y el inevitable paso del tiempo se constituyen en los ejes temáticos del poema. Se trata de un texto introductorio que acertadamente contextualiza al lector en términos espaciales, temporales y temáticos, desvelando a manera de pórtico los intereses fundamentales del libro.

A priori el desarrollo temático estaría distribuido en dos partes: una primera en la que prevalece la objetualización espacial de la impronta erótica: “*tacones*”, el “*parque*”, “*En la tensión del nudo de tu blusa*” (“Leicester Square”, v. 1); y una segunda que podría proceder de una reflexión en la que se introduce la amenaza del tiempo y la voluntad de perdurabilidad: “*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 (...)*” (“Leicester Square”, vv. 17-20). Una lectura atenta nos muestra que “Leicester Square” actúa como avance o entradilla de lo que va a devenir el corpus estructural, o si se quiere la estructura temática interna de todo el libro, en esa ininterrumpida lucha entre presente y futuro, amor y renuncia, vida y muerte.

⁵²² Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 219.

Por otro lado, y de forma inevitable, el poema nos acerca a un esencial artículo, “Las dos bolitas y el fruto de la pasión”, en el que el poeta nos desvela los mecanismos personales del acto creativo a partir de una anécdota intrascendente, y da noticia, al mismo tiempo, del componente cultural que lo anima, en este caso el recuerdo de dos cuadros: uno del siglo XVII y otro una tabla gótica con la imagen de Santa Ágata. La motivación amorosa y el estímulo artístico se entrelazan sin solución de continuidad. De esta manera, Carnero delinea su estrategia de composición poética. Sus palabras iluminan con largueza dicho proceso:

Todo empezó en una heladería (...). Tras haber comido pedí, de postre, un helado de mango. La camarera, espléndida y cimbreante, me contestó: “Serán entonces dos bolitas de mango”. Al traerme la copa en una bandeja, no pude evitar la asociación entre el helado y los pechos opíparos que estallaban dentro de su ceñida camiseta, asociación que se produjo en forma de recuerdo de dos cuadros, cuyo autor no puedo precisar: uno del siglo XVII (...) que representa a una mujer llevando una bandeja de fruta, entre la cual descansan sus pechos desnudos; otro, una tabla gótica con la imagen de Santa Ágata (...). Instantáneamente brotaron los primeros versos (...).

Quise, a continuación, expresar el cambio de armonías geométricas que se produce en el cuerpo de una mujer opípara cuando pasa de la posición vertical a la horizontal, con la misma salvedad y la misma inspiración que antes (...).

La segunda parte del poema procede de una reflexión teñida de tristeza, en la que se introduce la amenaza del tiempo. Tiempo que se refiere a mi marcha del lugar al día siguiente, pero sobre todo a mi edad en comparación con la de aquella mujer. El tiempo me trajo la imagen del péndulo, y ésta la del taconeo y contoneo en el momento inicial del poema: *Ágata sin martirio, deliciosa / oscilación de esferas y mofletes / ostentosos y duros como la luz / acerada en el péndulo... (...)*.

[A] recopiarlo surgieron por sí solos los dos versos finales, que aluden a la conservación en la memoria de una imagen deseada que va poco a poco

disolviéndose en su inaccesibilidad, al convertirse en ceniza (...) el ascua (...) procedente de la llama de la sensación inicial (...) ⁵²³.

A la luz de estas palabras cobran pleno sentido representaciones como las de “Lección de música” ⁵²⁴, donde el poeta parece recordar el título de un cuadro de Antoine Watteau. No olvidemos que en *Dibujo de la muerte* Carnero ya se sentía cautivado por el pintor rococó francés, y en su poema “Les charmes de la vie” se dejaba llevar por la belleza de este mismo cuadro. Si nos atenemos a las consideraciones de Ignacio Javier López a este respecto, recogidas con anterioridad en nuestro apartado referente a *Dibujo de la muerte*, nos damos cuenta que el cuadro “La lección de música” (1716) recrea el delicado ambiente de *fêtes galantes*. En 1869 —recuerda el crítico citado—, Paul Verlaine ya había intentado dar expresión a la alegría de vivir que se percibe en los cuadros de Watteau. De Verlaine este tema pasará al Modernismo hispano, siendo un ingrediente esencial en la mitificación del siglo XVIII como época superior en su refinamiento y elegancia. Pues bien, en este sentido, conviene matizar que Guillermo Carnero, en su artículo “Reflexiones egocéntricas, I. Cuatro formas de culturalismo” (*Laurel*, 1, 2000), incluye el poema “Lección de música” en el epígrafe que él mismo denomina “Culturalismo ficticio” y afirma haber inventado dicho marbete con la intención de hacer referencia a la delicadeza que caracteriza a la pintura erótica francesa del XVIII.

La lección de Carnero vuelve a ser, pues, una lección de elegancia, de belleza construida como representación de un sentido cultural y poético; la palabra ilumina y recrea la idea de *fêtes galantes*, de la alegría de vivir dieciochesca:

*Finge no recordar la melodía:
piérdela, duda, persíguela jugando
a la gallina ciega entre las rosas.
Mira cómo se ciñe la guirnalda
a las cuatro columnas del dosel;*

⁵²³ Vid. Guillermo Carnero, “Las dos bolitas y el fruto de la pasión”, en Alejandro Duque Amusco (ed.), *Cómo se hace un poema*, Valencia, Pretextos & El Ciervo, 2002, pp. 153-156. El poema al que alude Carnero aparecerá recogido en su poemario *Pensil de nobles doncellas* (2005).

⁵²⁴ Vid. Anexo XIV.4. Lámina III.

*las retuerce rozándolas, las hinche
el filo y la blandura de sus pétalos: (...)*⁵²⁵.

En “Lección de música” el elemento mitológico, armonizado en un *locus amoenus* estilizado por divinidades y faunos que más bien parecen damas y pajecillos de salón, sirve de correlato primoroso, sutilmente irónico, a la música idealizada:

*La beatitud del día se define
en excesos de luz, de Sol, de verde.
En el jardín sonríen los atlantes
al sostener la cúpula del tiempo.
Venus sonríe, y un tropel de faunos
ahuyenta el cervatillo de Diana*⁵²⁶.

El elemento artístico no se canjea por la vida; el raso, los telares, los objetos preciosos no se cambian por la belleza del instante de placer no perdurable: “*Ya escribiré un poema / cuando esté muerta el arte del deseo*” (“El poema no escrito”, vv. 20-21).

Las descripciones detalladas, el arte como vivencia y referencialidad, así como las Venus de formas voluptuosas o las imágenes de éstas con sus curvas generosas, dibujan en el texto, ahora, el mundo en su dimensión material y corpórea. El “yo” lírico no opone arte y vida, antes bien los hace complementarios; se inicia así el juego comparativo, pero en el juego “ella” aparece como primer término de la comparación⁵²⁷:

*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:*

⁵²⁵ Guillermo Carnero, *Verano inglés*, *op.cit.*, p. 15.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁵²⁷ *Vid.* Anexo XIV.4: lámina XXIII (François Boucher, *Diana saliendo del baño*), lámina XXIV (Tintoretto, *Susana en el baño*), láminas XXVI y XXVII (Jean Auguste-Dominique Ingres, *El baño turco* y *La gran odalisca*) y lámina XXIX (Alexandre Cabanel, *El nacimiento de Venus*).

*odaliscas de Ingres, pastoras de Boucher
cálidas, sosegadas, inocentes,
ninflas de Bouguereau, esclavas de Gérôme,
Venus de Cabanel —horizontal espuma—,
tan redonduelamente comestibles⁵²⁸.*

La recreación del tema amoroso, dentro del más estricto bagaje tradicional, se va manifestando a medida que avanza el poemario. De este modo y paso a paso se van sucediendo y engarzando distintos tópicos: por un lado, el juego contradictorio entre realidad-sueño o realidad-deseo; por otro, la voluntad de perpetuar el instante de corte barroco: “*Realidad, puerto de niebla, engaño de los ojos*” (“Noche de los vencejos”, v. 1) / “*(...) 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*” (*ibíd.*, vv. 13-16).

El juego erótico, el uso de algunas metáforas fosilizadas y la recreación de símbolos como el “agua” o el “jardín” van insistiendo en ese entramado de tintes barrocos. Pruebas fehacientes de ello son los versos de “How many moles?” o los de “Noche del tacto”: “*Así, en la oscuridad transfigurada, / a través de mis manos encendidas / veo un país colmado de dulzura / y rico de los dones de la tierra*” (“Noche del tacto”, vv. 21-24), en los que la referencialidad corpórea de los amantes se transfiere al estallido dionisiaco de los dones de la naturaleza.

Dicha revisión o recreación de materiales tradicionales sigue, pues, la conocida estrategia creativa carneriana: una estrategia que nos permite leer el texto como un hecho de cultura. De este modo la autorreferencialidad, la voz “una”, supera el mero umbral de la anécdota individual y resuena en la voz de los otros. En la cita de autores como Garcilaso (“*Al fin a vuestras manos he venido*”)⁵²⁹, San Juan de la Cruz (“*En mi*

⁵²⁸ Guillermo Carnero, *Verano inglés*, *op.cit.*, p. 17.

⁵²⁹ El verso carneriano recrea el soneto II de Garcilaso el cual reza: “*En fin a vuestras manos he venido, / do sé que he de morir tan apretado / que aun aliviar con quejas mi cuidado / como remedio m’ es ya defendido; (...)*”. Vid. Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, edic. de Elías L. Rivers, *op.cit.*, p. 44.

pecho florido / que entero para él solo se guardaba)⁵³⁰ o Villamediana (*“Amor rige su imperio sin espada”*)⁵³¹ o en la actualización de albadas: *“El eco de la luz designa tu cintura / y recubro en tu piel los colores del sueño: (...)”* (*“Amanecer”*, vv. 10-11), hallamos una vez más ese guiño a la tradición al que venimos haciendo alusión.

Asimismo, como hacíamos referencia más arriba, el sentido del humor y la ironía unidos a la emoción y la ternura se dejan ver en *“How many moles?”*, poema en pareados de rima consonante, en eco e interna, con la finalidad, tal y como anota Carnero, de contribuir a la síntesis de ternura y humor que vertebra el texto poemático.

La comunión de un amor intelectual con un amor físico acentúa la intensidad de su verdad emocional, y así lo refleja en *“Inteligencia”*, donde la presencia de la primera persona dirigida a un destinatario cómplice va desvelando la bisemia emocional de unos versos en los que arte y vivencia se aúnan, propiciando así el juego comparativo, anafórico y contrastivo: *“Veo tu inteligencia cuando pasas las hojas / de un libro, y un destello te ilumina; / cuando frunces los labios para atrapar la idea, / mariposa en la punta de un florete. / Cuando te hago observar la línea de los cuerpos / de Prud’hon, de Guérin y de Bronzino, / y entiendes que hay en ti la misma gloria. / Cuando sin vacilar me tomas la cabeza / para llevarme hasta el lugar exacto”* (*“Inteligencia”*, vv. 1-9). A su vez se intensifican los efectos del polisíndeton, con la clara intención de dotar al verso de un ritmo y de una cinética en armonía con la semiótica corporal. La pulsión del sentimiento y el vaivén erótico-sexual convergen en el texto del poema. El significante se convierte asimismo en puro significado: *“y después de ascender y de tensarte / como se abraza al viento una cometa, / de subir y bajar y bajar y subir / y subir y bajar por la montaña rusa, / das un salto redondo en la noria del aire / y tomas tierra, ardiendo las mejillas,”* (*ibíd.*, vv. 10-14). De este modo se traban los elementos de la interrelación amoratoria, en un equilibrado movimiento de clímax y anticlímax. El poema concluye con ese gesto tranquilo de un amor maduro: *“abres los ojos y me dicen ‘Hola’, / con un gesto tranquilo de la mano”* (*ibíd.*, vv. 16-17).

⁵³⁰ El citado verso pertenece al poema *“Noche oscura”* de San Juan de la Cruz. *Vid.* San Juan de la Cruz, *Poesía completa y comentarios en prosa*, Barcelona, Planeta, 1989, p. 3.

⁵³¹ Este verso del poema nº 21 (según edición de Juan Manuel Rozas) del *Cancionero blanco* de Villamediana es la traducción del primer verso de Petrarca del *Cancionero V* (*“Amor regge suo imperio senza spada”*). *Vid.* Villamediana, *Obras*, Madrid, Clásicos Castalia, 1969, p. 97.

Pero como hemos dicho anteriormente, el libro no deja de introducir matices de una lectura cultural y artística. La voz polifónica y la elección o recreación de personajes, tan común en otros poemarios del poeta desde sus inicios, rebrotan en *Verano inglés*. El poema “Beauregard”, por poner un ejemplo, sin sus versos finales (“*Esperadme desnuda sin una sola joya, / sin adorno ni rastro de perfume*”, “Beauregard”, vv. 23-24), bien pudiera haber sido escrito por el autor veinte años antes. En algunos poemas, este proceso actúa con una intensidad que subraya los referentes del mito popular. Así el hombre sujeto a la voluntad de la mujer, con la transposición de la imagen cinematográfica —vínculo mitológico omnipresente del arte del siglo XX— del mito de King Kong “estrujando” a la “*mujer de oro*” en “Frowning upon me”, o el hombre “liliputizado” por el dominio también de ésta, cobran especial relieve:

*Vuelves a sonreír, y si requieres
el arco de una ceja y me disparas
esa condescendencia flechadora
me desmenuzas y liliputizas
y me voy al rincón con un azote
en pantalones cortos sin domingo,
un setter arrastrando las orejas,
el gusano que vuelve a su manzana⁵³².*

En algunos momentos, el tópico de un amor irrefrenable sometido a los caprichos y desdenes de la amada podría vagamente recordarnos al código del amor cortés: “*yo que quería, a guisa de varón, / estrujarte en un puño temblorosa / como King-Kong a la mujer de oro, / desgarrarte el satén con una uña. / Así estoy en tu luz crucificado, / espero y creo en tu misericordia (...)*” (“Frowning upon me”, vv. 22-27).

“Frowning upon me” da cima al primer bloque temático de *Verano inglés*. Tras él avizoramos otro camino en el marco referencial de la poesía carneriana: la evidencia del fin del sentimiento amoroso a causa de la separación de los amantes.

⁵³² *Ibid.*, p. 33.

VIII.9.3. “LA MIRADA DEL VIEJO PINTOR NO ES DE ESTE MUNDO”

Recordemos que el agonismo existencial que cobraba vida en *Dibujo de la muerte*, libro donde los ejes maestros de la singularidad de Carnero se hallaban plenamente trazados, concluía en pura plenitud de la expresión barroca. Los tintes barrocos y cierta conciencia nihilista se ponen de manifiesto también en algunos versos de *Verano inglés*, y muy en concreto cuando las apelaciones al clásico imperativo del *tempus fugit* se intensifican: “Y volveré a faltar cuando el tiempo me alcance / en la próxima siega, para gloria de otros: / pasarán sobre él y será suyo, / y dejarán un rastro de sudor y de polvo” (“Campo de mayo”, vv. 16-19). Pero tendremos que esperar a la mitad del libro, a partir de “*Las Oréades*, por Bouguereau (1902)”, para comprobar como la temporalidad (“Campo de mayo”; “Sweetie, why do snails come creeping out?”), la conciencia de pérdida o de finitud, la presencia, en fin, de la vejez y la cercanía de la muerte (“Villancico en Gaunt Street”) se sienten más próximas.

Es en el más extenso texto de la obra, “*Las Oréades*”, donde el poeta inicia el juego contrastivo pasado-presente-futuro, y con la mirada del viejo (en la figura del pintor) vencido por el paso del tiempo, del viejo que ya todo lo ha vivido, rememora con un elevado tono melancólico sus experiencias hasta toparse con la verdadera realidad: “La fatiga adormece la tensión de los ojos / que antes llegaban, jóvenes, hasta el mismo horizonte. / Hoy su trazado daña: es un cerco confuso / para una realidad que el cuerpo no apetece” (“*Las Oréades*, por Bouguereau (1902)”, vv. 25-28).

Posteriormente, en uno de los textos últimos del conjunto, “Me has quitado la paz de los jardines”, la melancolía inunda el verso: la historia de amor que el “yo” lírico relata parece haber llegado a su fin. Que se haga referencia “explícita” a Garcilaso de la Vega es harto significativo, ya que la notación remite de forma directa al soneto II del poeta toledano, composición en la que se dan cita, como en el poema carneriano, dos actitudes diferentes: si los cuartetos muestran al hombre casi rendido a la desgracia, los tercetos, en cambio, exponen su voluntad imperiosa de reencontrarse con la amada. Nada podrá impedirlo: ni la “*prisión*”, ni siquiera la muerte. No cabe duda que este soneto hace patente un avance en relación con el soneto I. La misma voluntad de

sobreponerse a los obstáculos, poco frecuente en Garcilaso, la volvemos a observar en el primer terceto del soneto XXVI⁵³³. En tesitura semejante, y tras su texto de trazos autobiográficos: “*Cuando era niño, al acabar la clase / salíamos todos juntos al recreo / y yo era el aguafiestas, el torpe, el metepatas / absorto en un rincón imaginando historias*” (“Al fin a vuestras manos he venido”, vv. 1-5), la voz carneriana busca refugio en la vida y aunque implora, no se rinde.

Esta pátina de melancolía, arraigada a la finitud de la vida, acaba siendo obsesiva. Las muchachas risueñas de los primeros versos de “*Las Oréades*” (“*pastoras dormidas entre encajes y blondas*”, v. 16), las muchachas “(*...*) *agitando las piernas / en el vaivén dorado del columpio*” (*ibíd.*, vv. 17-18), escenas que de forma inevitable nos transportan a imágenes o estampas artísticas dieciochescas, desaparecen ante la proximidad de la muerte. La muerte acaba por convertirse en la última lección: “*ella es la ruta del conocimiento*” (*ibíd.*, v. 44).

Los poemas que siguen en esta progresión lineal —puesto que la misma historia de amor poetizada lo es— son construidos con la extrema conciencia del *tempus irreparabile fugit*: “*Te desnudo, y el tiempo luminoso / que te envuelve se agolpa y cae en mí / con ácido rumor de aristas negras*” (“Sweetie, why do snails come creeping out?”, vv. 8-10); “*El invierno me trae a este jardín / donde las ramas trizan el cristal del poniente, / y su negrura lleva mi mirada / hacia el error que aflige al pensamiento:(...)*” (“Retorno a Greenwich Park”, vv. 9-12); “*Así me has destejido la memoria, / y los sucios jirones y los pétalos / que fueron una vez guirnalda / se pudren en la senda hacia la noche / en la que llueve el tiempo*” (“Me has quitado la paz de los jardines”, vv. 32-36) o “*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*” (“Mujer escrita”, vv. 33-36).

⁵³³ Vid. en este sentido, el juicio crítico de Ángel L. Prieto de Paula en su edición de la obra de Garcilaso, *Poesías completas*, Madrid, Castalia, 1990. Reproducimos, a su vez, el soneto II del poeta para una mayor comprensión de lo anotado: “*En fin a vuestras manos he venido, / do sé que he de morir tan apretado / que aun aliviar con quejas mi cuidado / como remedio m’es ya defendido, mi vida no sé en qué s’ha sostenido / si solo es en haber sido yo guardado / para que sólo en mí fuese probado / cuánto corta una ‘spada en un rendido. / Mis lágrimas han sido derramadas / donde la sequedad y el aspereza / dieron mal fruto dellas, y mi suerte: / ¡basten las que por vos tengo lloradas; / no os venguéis más de mí con mi flaqueza; / allá os vengad, señora, con mi muerte!*”.

El estigma de la finitud temporal corre en paralelo al de la soledad. O uno es la consecuencia del otro. Los poemas, pues, son contruidos también con esa idea de soledad: “*Don de la soledad, me has alcanzado / tantas veces que al fin has convertido / el accidente de tu desaliento / en más sabia y mejor naturaleza. / Tu enseñanza me asiste en los instantes / que se anegan en luz cuando amanece, / y puedo ver mi rostro en la paz de tu espejo / con mayor nitidez y certidumbre*” (“Retorno a Greenwich Park”, vv. 1-8). Si a lo largo del poemario, el arte se convertía en salvación, se preña ahora de una nueva connotación: “*Déjame en un rincón con este libro, / el don más puro de la soledad*” (“Melusina”, vv. 33-34).

La función contrastiva de dichas dualidades, como vida y muerte, o plenitud y finitud, tiene su correspondencia en el lenguaje, quedando plasmada ya sea con el uso del contraste sustantivo o con la alternancia a nivel sintagmático y sintáctico en la mayoría de poemas.

Como ya hemos comentado, para la confección de los distintos centros temáticos que se han ido relacionando, Carnero se sirve de una reiterada y “tradicional” acumulación de esquemas tópicos de la tradición neoplatónica y de conceptos de amplia implantación desde el Barroco hasta nuestros días, entre estos últimos aquéllos afines a la estética del feísmo. El ascendente escatológico de muchos de dichos planteamientos tiene como fin la validación de un contrapunto moral, ético y estético (“*polvo*”, “*epitafio*”, “*la voluntad se engríe y pudre*”, “*hedor de podridas promesas*”, “*un fogoso esqueleto*”, “*medalla (...) en el ojal de un muerto*”), frente a cualquier tentación idealista de la vida.

Ni hay que decir que en ese viático amatorio la melancolía y la nostalgia se van fraguando paulatinamente, al tiempo que el recuerdo de lo vivido se va extinguiendo pero perpetuándose en la memoria: “*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*” (“Escuchando a Tom Waits”, vv. 18-22). El “yo” lírico, de nuevo en primera persona, relata su fracaso: “*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” (*ibíd.*, vv. 23-26).

Todo este proceso culmina en los dos poemas que cierran *Verano inglés*, portadores de dos de las claves de la última poesía carneriana: “*Las formas de la arena no persisten*” (“Composición viendo el lugar”, v. 1) y “*Nunca / hizo tanto por mí ningún ser vivo*” (“Campos de Francia”, vv. 17-18). En estos versos Carnero resume y sintetiza las dos certezas resultantes del libro, certezas de un pensamiento poético a medio camino entre el Barroco y la postmodernidad que, a la luz de su trayectoria anterior, culmina una profunda indagación en el terreno del dolor y del desconsuelo.

VIII.10. *ESPEJO DE GRAN NIEBLA* (2002). “*Precisión de lo claro o de lo oscuro*”⁵³⁴.

VIII.10.1. NOCIONES PROPEDÉUTICAS

Espejo de gran niebla, publicado en Barcelona en 2002⁵³⁵, recoge los textos poéticos que el autor ha ido elaborando desde julio de 1999 hasta agosto de 2001. Carnero, ayudado de extensos poemas discursivos, aprovecha para continuar su camino reflexivo y para formular —con la mediación de un profundo autoanálisis sobre su producción anterior— una nueva hipótesis sobre el arte de escribir.

El poeta en *Espejo de gran niebla* hace balance y nos conduce por una asombrosa y clarificadora introspección personal, aunque minada de incertidumbre. En cierta medida, pues, *Espejo de gran niebla* continúa la línea abierta en *Verano inglés*, en el sentido de que se convierte en 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 escritura⁵³⁶. Asimismo, Carnero afirma también que el estímulo en la escritura de

⁵³⁴ Cita de Rafael Alberti que Carnero sitúa como presentación y apertura de su libro de poemas. Junto a esta cita hallaremos otras dos, una de Juan Ramón Jiménez y otra de Wordsworth. Todas ellas nos ponen en sobreaviso que nos movemos en el espacio o lugar de la ensoñación.

⁵³⁵ Guillermo Carnero, *Espejo de gran niebla*, Barcelona, Tusquets, 2002.

⁵³⁶ En la edición del volumen publicado por Tusquets, se recogen en la contraportada reflexiones que el propio Carnero ha hecho sobre su obra. Nos hacemos aquí eco de ellas.

Espejo de gran niebla ha venido forjándose como resultado de una serie de preguntas que él mismo se ha formulado sobre su propia historia e identidad. Entre éstas sobresalen tres cuestiones fundamentales que conviene aislar, por entender que vertebran sin duda el corpus de la poética personal carneriana y del libro objeto de estudio. Dichas cuestiones estarán presentes, de manera directa o indirecta, en nuestro análisis posterior. Helas aquí: a) ¿qué ha sido de quién escribió *Verano inglés?*; b) ¿cómo configuran al ser humano la emoción y el pensamiento a través del recuerdo?; y por último c) ¿cómo se ve uno mismo en el espejo del papel escrito y, de esta forma, en qué medida el recuerdo y la escritura se erigen en segundas vidas o, tal como el propio autor anota, en segundas ediciones corregidas de la misma?

No resulta aventurado afirmar que, desde un buen comienzo, *Espejo de gran niebla* se mueve en parámetros similares a los de *Dibujo de la muerte*. Si no vamos errados, el existencialismo de su primer libro, por ejemplo, se retomaría también en este texto, preludio de un poemario posterior que cerrará la trilogía⁵³⁷ (*Verano inglés*, *Espejo de gran niebla*, *Fuente de Médicis*) iniciada por el poeta en 1999. De igual forma, el refugio en los rincones de la ensoñación —con la certeza de que “*los sueños, sueños son*”— nos aproximaría a los cimientos de *Dibujo de la muerte* y al corpus estructural sobre el que se sustentan otros poemarios del autor. No en vano, en *Espejo de gran niebla* el escritor regresa a sus preocupaciones y revisa el modo o la solución “poética” que ha ido forjando en sus obras anteriores.

El claroscuro barroco de su discurso —el juego antitético entre vida y muerte, realidad y ficción, sueño y vida, memoria y realidad— vuelve a hacerse patente. La plasmación de su devenir como indagador de certezas, y su evolución como escritor en las diferentes etapas de su producción, son expuestas en este texto a modo de revisión, resumen y síntesis de sí mismo, de su quehacer poético:

Cuando dije

“J’écris toujours avec un masque sur le visage”,

⁵³⁷ Como ya hemos anotado con anterioridad, la publicación en 2009 de *Cuatro noches romanas* nos hace hablar de una posible tetralogía donde el tinte existencial, si cabe, se hace todavía más visible que en poemarios precedentes.

“I loved not less, though less the show appeared⁵³⁸”.

*Luego, muy pronto, supe cuánta trampa
acecha en la espesura del lenguaje
—otro sueño que anhela paraísos—,
en cuánta soledad y en qué desierto
une el cielo y la tierra
una columna ardiente de palabras:
es vida de belleza imaginada,
no admite su silencio compañía.
Descifré las mentiras del tesoro
—derecho de llegar hasta la luz
de la renuncia y el despojamiento
que no sólo legitima la riqueza—
y me visteis oscuro
Ícaro de discursos racionales.
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.*

Así

*es ley y hechura del conocimiento
en su región desierta, sola y otra,
que no se cruzarán nuestros caminos:
“Ingenio fuga parta meo”.
Entre la realidad y su imagen escrita
hay un gran territorio inexplorado;
sólo quien lo recorre significa.
Si coinciden ya no hay tierra de nadie,
y al perderse la voz sin espesura*

⁵³⁸ Indispensable nos parece reproducir íntegramente el soneto de Shakespeare evocado por Carnero: “Fuerte es mi amor aunque débil parezca: / no te amo menos porque no lo diga; / es amor mercantil el que su mérito / es pregonado por el que lo posee / En primavera estaba nuestro amor / cuando yo lo ensalzaba con mi canto, / igual que el ruiseñor canta al nuevo verano / y enmudece después, cuando la sazón llega. / Pero el estío no es menos dulce ahora / que cuando entonaba sus tristes cantos en la noche; / hay ya en cada zarzal un eco suyo, / y lo que se prodiga se hace vulgar y pobre. / Callo mi lengua, igual que el ruiseñor, / pues no quiero que mi canto te canse” (Vid. W. Shakespeare, “Soneto CII”, en *Sonetos*, Sevilla, Renacimiento, 2004).

*no hay más significado que la inepticia
para significar.*⁵³⁹

La larga cita habla por sí misma. Elocuente es su discurso y elocuentes, casi a la manera juanramoniana, son estos versos que sintetizan el camino del poeta. Para Carnero el proceso es similar al de Moguer. Si el Modernismo daba paso a un Juan Ramón colorista, el paso del tiempo acogerá en los versos de *Dios deseado y deseante*, con la voz de “Espacio” y “Estación total”, a un vate parco en virtuosismos. Desde *Verano inglés*, la sobriedad vivencial en Carnero empezará a ganar terreno al artificio de etapas anteriores.

Desde un punto de vista estructural o de organización formal de la obra, nuestro poeta opta por distribuir sus poemas en cinco bloques temáticos encabezados por los siguientes epígrafes: “Noche de la memoria”; “El tiempo sumergido”; “Conciliación del daño”; “Disolución del sueño” y “Ficción de la palabra”⁵⁴⁰. Cada uno de ellos supone una indagación más del poeta en el terreno de la decepción.

El libro se halla dividido, pues, en cinco movimientos de más de cien versos cada uno. Se trata de un tipo de poema largo, ya tradicional en Carnero, escrito en ritmo y verso endecasílabo. En él —como apunta Guillermo Urbizu— se mueve con soltura e intensidad, inducido por un imaginario metafórico y simbólico de una tradición que el autor conoce a la perfección. *Espejo de gran niebla* permite, en consecuencia, ser leído como una construcción que sustenta una misma y única mirada, como si se tratara de una sinfonía poética donde cada parte remite a un todo poético indisoluble y único. Como es común en nuestro autor, la mirada poética va de la apariencia de la mera existencia a la realidad más profunda. Como veremos en el libro, la desilusión acabará por tejer paradójicamente un espejo salvador que tornará al punto de partida.

La circularidad que Carnero pregonaba en su “Movimiento continuo” (*Dibujo de la muerte*) emerge, una vez más, en estas páginas de *Espejo de gran niebla*. Un espejo de niebla, una cortina de humo, será el resultado que el poeta halle tras el ensayo de una

⁵³⁹ *Espejo de gran niebla*, op. cit., pp. 54-55.

⁵⁴⁰ Vid. apartado XIV.I.3. “Poemas-programa”.

ilusión que, por definición no es más que eso: la creación/re-creación de un estadio ilusorio, ficticio (como la propia palabra), que acaba tras su efímero sueño por regresar a su punto inicial, a la gran verdad: “¿Por qué, si está el teatro / vacío, si la obra / ha terminado, y público no existe, / aún seguimos viniendo los actores / para lanzar palabras contra el muro?” (“Ficción de la palabra”, vv. 106-110).

Si el poeta, en pura argumentación pessoana, es un “fingidor”, ahora sabemos que además es un fingidor o constructor de vacíos. Una tentativa más en la circularidad de la existencia y en el callejón sin salida de la creación. Si ya con el título *Ensayo de una teoría de la visión* el autor era suficientemente explícito al respecto, su último esbozo trazará unas líneas difusas, realzadas con difumino pero igual de precederas en la falsa realidad. Las distintas voces del registro carneriano convergen en una sola voz: voz cubierta por la máscara de la ensoñación, indefectiblemente sabedora de la inefectividad de la poesía. A pesar de ello, el escritor, nunca derrotado del todo, sigue el juego, levanta la cabeza y con un guiño irónico, añade: “Quizás al otro lado / alguien escuche el ruido. / En otro mundo habrá campos gloriosos / para jugarnos la palabra al tenis, / inundados de luz, donde podremos / oír las voces del silencio hablado, / pero no en éste, “car jamais / parole n’a franchi le seuil des corps” (“Ficción de la palabra”, vv. 111-118). Carnero, aunque inmerso en esa fatalidad consustancial al hombre, hija del nihilismo y propia del pensamiento existencialista del siglo XX, ofrece siempre una tregua al lector con la descarga irónica: una imagen trivial, un partido de tenis, un disco sonando... quiebran la angustia y nos devuelven al juego de la palabra.

El espacio del poeta vuelve a ser un terreno de arenas movedizas, de espesura o de jungla en la que el cruel espejo tan sólo devolverá la imagen de su inconsistencia. Jaume Pont, en su artículo “J. C. Onetti: *El pozo* o el abismo del ser”, lleva a análisis dicha farsa, que retomamos aquí como motivo de reflexión. Algunos de sus núcleos de problematización nos sirven para centrar el objeto que ahora nos preocupa. Recordemos que Linacero, el héroe de *El pozo*, se debate en su discurso ensimismado, a sabiendas que en su “soñarse” no hace otra cosa que perpetuar su agonía. Pero la forma de ese “soñar” es la escritura, la representación que aleja el dolor y sustituye al mundo:

La aspiración de Linacero es ser soñado por los otros, compartir con los otros sus sueños e ideales. Pronto cae en la cuenta que sólo le cabe soñarse a sí mismo, que el ser auténtico, a la manera del teatro del alma unamuniano —a fin de cuentas, ¿no es la aspiración de Linacero escribir la historia de un alma?— “no se logrará sin lucha y esa lucha hará dudar y sufrir. Sufrimiento, porque la comedia o el sueño de la vida se encamina a un final que supone la extinción del comediante soñador. La muerte acabará el drama y el hombre. ¿No resulta entonces pueril esa prolongada tentativa del vivir representándose, inventando un ser que desaparecerá al caer el telón en el último acto? ¿No será loca empresa la de crearse para nada y para la nada? Al plantearse estas preguntas, con la incertidumbre brota la angustia y, para superarla, el precario consuelo de la supervivencia en el mito”. O lo que es la propia justificación metapoética de *El pozo* y del memorialista Linacero: reconstruir el tiempo pasado mediante el acto de la escritura, fundar un espacio mental capaz de sustituir y corregir el mundo⁵⁴¹.

El “comediante soñador” en la poesía carneriana también es sabedor de sus días contados, pero al igual que el personaje de Onetti quiere jugar o recrearse en el dolor. Porque, en realidad, ese juego no es sino una estrategia dilatoria para aplazar la muerte, un simulacro o construcción virtual que parte de la consciencia de sus limitaciones o, si se quiere, de la distancia entre los órdenes de la realidad y lo creado. Y más aún: ¿no será ese juego una forma de distanciamiento del dolor, una estratagema que con el lenguaje figurativo reescribe la realidad de dicho dolor y la transforma en otra realidad que llamamos “poética”?

A lo largo de la trayectoria carneriana hemos comprobado cómo el nexo entre mundo y texto —en términos de referencialidad realista— se desvanecía; cómo el esteticismo, el culturalismo, la intertextualidad, el diálogo con la tradición, el sentido cosmovisionario del metapoema, la ficcionalización irónica, el juego y las máscaras referenciales recorrían toda su obra procurando quizá “fijar” ese “*instante en la percepción*”, intentando, en suma, “*dar sentido al tiempo en el tiempo del poema*” o

⁵⁴¹ Jaume Pont, *La letra y sus máscaras*, op. cit., p. 176.

construyendo en la otredad. En definitiva, con esa búsqueda el poeta parece subsanar, aunque tan sólo fuera momentáneamente, la insatisfacción del poeta de la modernidad.

Probablemente Guillermo Carnero, al igual que Pere Gimferrer u Octavio Paz, haya buscado en *Verano inglés* la conciencia especular del amor, entendiendo, tal vez, que éste es el único elemento unificador del concepto de otredad⁵⁴², esto es: entendiendo, como el propio autor ha manifestado, que la reflexión sobre el amor “es uno de los espejos⁵⁴³ que con más urgencia y menos piedad ponen en cuestión el sentido de nuestra vida y nuestra entidad personal”⁵⁴⁴. El pensador ha ido jugando, pues, a lo largo del camino, y de nuevo en *Espejo de gran niebla* no quiere dejar de hacerlo, aunque la partida, como ya hemos anotado en más de una oportunidad, indefectiblemente esté perdida antes de ser iniciada.

Inmersos en *Espejo de gran niebla*, cabe apuntar —nos recuerda Francisco Javier Díez de Revenga— que el libro se convierte en una reflexión de la realidad estrictamente poética y también en una meditación en torno a los diversos sueños en los que se consigue una ilusión de identidad personal. Por un lado, el sueño de la memoria, incapaz de restituir la acuidad sensorial de los episodios biográficos que conserva; por otro el sueño del amor⁵⁴⁵, perseguidor de quimeras que la realidad defrauda; y, en fin, el sueño de la escritura, intérprete insuficiente del pensamiento y de las emociones, dirigido a un destinatario incierto y de receptividad dudosa, lo que agranda tanto el desvarío como el sentimiento de soledad del poeta. En *Espejo de gran niebla* —a juicio de Díez de Revenga⁵⁴⁶— Carnero descubre la universal presencia del engaño y explora las distintas regiones por las que transcurre una existencia incompleta, justificada en el

⁵⁴² Jaume Pont, “Razón de complementariedad en Pere Gimferrer y Octavio Paz”, en *La letra y sus máscaras*, *op.cit.*, pp. 257-260.

⁵⁴³ Hay otros espejos que al poeta ya le han abandonado: “Puse sobre las aguas un espejo / con que hurtarme a la muerte en escritura / y retener la luz de la conciencia / pero la nada duplicó el reflejo / y el cristal añadió su veladura, / en doble fraude de la transparencia” (“Lección del agua”, *Divisibilidad indefinida*; en Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, *op.cit.*, p. 307).

⁵⁴⁴ Entrevista a Guillermo Carnero, realizada por Xènia Bussé, *op.cit.*, pp. 6-8.

⁵⁴⁵ En su anterior poemario comprobábamos el consuelo momentáneo que el poeta recibía al abrazar el sueño del amor: la memoria esbozaba con sus asumidas carencias, entre ellas la incapacidad de transmitir con la fuerza de los sentidos el sueño de un amor.

⁵⁴⁶ Francisco Javier Díez de Revenga, “Permanencia de los novísimos”, *Monteagudo*, 3ª época, 13 (2008), pp. 15-24.

sueño de la imaginación literaria y artística, pero condenada irremediablemente a regresar a ella. El poeta desengañado *ab initio* regresa al lugar de partida.

El escritor ha decidido situarse en la construcción de diversas “*hipótesis de realidad*”, ha llegado o tal vez ha descubierto cuál es el espacio o el “*territorio inexplorado*” “*entre la realidad y su imagen escrita*”: un territorio, en definitiva, que le pueda permitir seguir escribiendo; un territorio, como él mismo apunta, que “*sólo quien lo recorre significa*”.

Carnero, como Paul Valéry, pone en sobreaviso de la dificultosa travesía que separa la realidad y la poesía. Recordemos que para Valéry la literatura y la realidad no eran insolubles, pero sí distintas, entre otras cosas, porque “entre ellas, existen las mismas relaciones y las mismas diferencias que hay entre el perfume de una flor y la operación del químico que se aplica en reconstruirlo por completo”⁵⁴⁷. A pesar de ello, también llegó a reconocer que ese perfume falso nunca será más que una sombra del auténtico.

VIII.10.2. “NOCHE DE LA MEMORIA”: “*quiero ser, en mi espacio, solo y otro*”⁵⁴⁸

“Noche de la memoria” es el primero de los extensos poemas narrativos (hablamos de ciento veintiséis versos) que integra Carnero en *Espejo de gran niebla*. Con dicho poema visualizamos ese viaje de iniciación que parece estar llevando el autor hacia el interior de su pasado y presente poéticos. El poeta recorre las zonas que lindan el mundo de los sentidos y procura fijar el tiempo en una realidad escurridiza, lábil y sinuosa, símbolo probable del desarraigo ontológico. ¿Un nuevo ensueño? ¿Una nueva

⁵⁴⁷ Benjamín Prado, *Siete maneras de decir manzana. Taller de Poesía*, Madrid, Anaya, 2000, p. 15.

⁵⁴⁸ El verso seleccionado nos recuerda a la idea del poeta como un ser que pretendidamente busca la soledad, tal como ya anotara Carnero en su poética “innecesaria” (Guillermo Carnero, “Una poética innecesaria”, Madrid, Fundación Juan March, 2004, pp. 15-30). En la citada poética Carnero recogía una cita de Cioran que sugería que quien quiera ser aquello que ha venido a ser en el mundo, debe hacer el vacío a su alrededor. Además anotaba un soneto de Pushkin en el que se recordaba que el poeta debe seguir su camino “*firme, tranquilo e insociable*”. La idea de “otro” remitiría también a esa búsqueda — como ha quedado dicho— de entender la escritura como una segunda edición corregida de la misma.

estrategia con la que sortear el peso doloroso de la realidad? Probablemente, porque tal vez en esa ensoñación Carnero busque la reversibilidad del acontecer temporal o busque salvarse: *“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”* (“Noche de la memoria”, vv. 122-126).

Así pues, el paso del tiempo se configuraría como el núcleo temático dominante de “Noche de la memoria”. Carnero, frente al tiempo devastador en el que la realidad muere en el instante de producirse —*“Su realidad huía conciliada / en la fugacidad del movimiento / de un puñado de líneas con su brillo. / No puedo retenerlas ni volver / a la mirada viva donde estaban / siendo al perderse”* (“Noche de la memoria”, vv. 57-62)—, procurará fijar en el sueño un punto de apoyo que permita detener momentáneamente el río de Heráclito. La memoria y su espacio actuarán como autoconsolación pasajera, como placebo o simulacro de consuelo:

*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 olvido⁵⁴⁹.*

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 17.

Nótese cómo el poeta enfatiza el simulacro de la ensoñación, del peso memorial de una palabra que quiere ser salvadora y de su reducción a la presencia de un mero juego difuminado o borroso. El sueño de la memoria pugna por constituirse como sustituto válido de realidad, objetivo que no va a conseguir:

*Eres pájaro burdo y azaroso
al reclamar la voz y el alimento:
chapoteas, enturbias, encenagas,
no sabes avistar el pececillo
brillante en la quietud del agua límpida*⁵⁵⁰.

A pesar de ello, el poeta consigue con sus versos trazar esa “emoción reconstruida” de la que habló Wordsworth, aun siendo consciente del fracaso que le espera, ya que la palabra nunca será más que una sombra de lo auténtico, de lo real. Por ello, escribir se convierte en un pulso extremo con el desaliento; ya lo anotó Paul Valéry: “*Un poema no se termina, se abandona*”.

Precisado lo anterior, diríamos que la escritura deviene una suerte de filtro catártico, de espejo que perpetúa fugazmente el sueño de la memoria:

*(...) el don de los sentidos
que no sabemos retener; se pierde
como espejo de agua entre las manos
esperando a existir al ser leído
en la distancia inmóvil de algún sueño*⁵⁵¹.

Ese “*espejo de agua*” —eco del libro homónimo de Vicente Huidobro— nos alerta del territorio que pisamos: un territorio construido en el mismo acto del poema. Ahora bien, en “Noche de la memoria” el autor recurre a una imaginería y simbología tradicionales: el río, la mar, el viaje, el tren, el hombre como actor, el sueño. Se trata de conceptos, símiles y derivas metafóricas o simbólicas de gran riqueza expresiva. Junto a estos elementos sobresalen otros ya transitados por el autor en poemarios precedentes.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, pp. 17-18.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 17.

Así, la antítesis luz/oscuridad persigue de nuevo al poeta en sus reflexiones; al igual que lo hace la figura del viajero machadiano que avanza entre las galerías de la memoria, figura que se hermana con la juanramoniana preocupación de “dar nombres a las cosas”. No en vano, la obra se abre citando a Juan Ramón e invocando la razón última de la otredad: “*Quiero ser, en mi espacio, solo y otro*”.

No son ajenos a la intencionalidad central de *Espejo de gran niebla* la apertura y el cierre de “Noche de la memoria”. El poema se abre con una afirmación categórica, desesperada: “*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*” (“Noche de la memoria”, vv. 1-4). A su vez, el texto concluye cerrando la rueda con el fracaso, donde la palabra poética se conjetura como un espejismo momentáneo que ya nace conociendo la duda de su sentido. A pesar de ello, el “yo” poético halla ineficaz consuelo en ella y acaba confeccionando un pequeño “paréntesis” en una “*historia en blanco*”.

La figura simbólica del *ouroboros* clásico es completa: todo parece gestarse en un eterno retorno hacia la nada, en una serpiente o un dragón verbalizados que se muerden la cola. Para llegar de nuevo al punto inicial de su viaje Carnero hace uso de imágenes recursivas. El tren de sus primeros versos (“*Los raíles se engarzan detenidos / en la estación vidriada por la muerte*” (“Noche de la memoria”, vv. 50-51) remonta hacia la mitad del texto aunque, no posea la efectividad de lo real; la luz del cielo, “*la luz natural de los sentidos*”, “*la luz rotunda de las cosas*”, se convierte en humo, en niebla; el pájaro que inicia su vuelo y asciende hacia el cielo, se convierte en “*pájaro burdo y azaroso*” al final del poema; la página negra se transforma en página en blanco; y, por último, la luz acaba convirtiéndose en sombras y reflejos, en la luz como “*estación vidriada por la muerte*”.

El “yo” lírico, en primera y tercera persona, simula un diálogo consigo mismo en voz alta pero sin elevar la voz. No veamos aquí al Auden invocado por los poetas de la experiencia, pero sí al hombre solo que ha inventado máscaras a lo largo de su

trayectoria, como la que reclamaba Dylan Thomas en “*O make me a mask*”⁵⁵² y, remontándonos en el tiempo, otros tantos escritores de los siglos de Oro españoles, y que en el momento presente busca, como la cita de Alberti que encontramos al principio de su libro, la “*precisión de lo claro y de lo oscuro*”.

Esa fluctuación visual entre “*lo claro*” y “*lo oscuro*” resultará determinante en la caracterización del discurso poético de *Espejo de gran niebla*. En realidad su abanico cromático oscila dentro de dicho parámetro dualista. O, mejor aún, todo gira en torno al claroscuro: negrura y claridad; transparencia y oscuridad; brillo y grises de sombras, neblinas y humos. Carnero construye su espacio para la ensoñación en su noche de contrastes, de extremos; tan sólo la memoria será capaz, en ocasiones, de portar “*retazos de color*” (“Noche de la memoria”, v. 93), aunque “*sin el lugar y el rostro que tuvieron*” (*ibid.*, v. 94).

VIII.10.3. “EL TIEMPO SUMERGIDO” Y “CONCILIACIÓN DEL DAÑO”

La recreación del tópico del *tempus fugit*, y con él la obsesión por sus derivas existenciales, se ve reflejada, si cabe todavía con mayor precisión, en su segundo poema, “El tiempo sumergido”. Si el poeta ya nos había transportado a una atmósfera presidida por la ensoñación, por la neblinosa claridad de la memoria, ahora nos conduce al mar del inconsciente, a un espacio movido por las aguas del naufragio del pasado y por el abandono, desde la muerte, de su anterior devenir. De ahí sus concluyentes palabras: “*Los muchos que yo fui no van conmigo*” (“El tiempo sumergido”, v. 1). El “yo” lírico dibuja un nuevo espacio, el del tiempo sumergido, hundido en las profundidades de la conciencia, el tiempo que la memoria no es capaz de recordar: “*Allí 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, (...)*” (*ibid.*, vv. 11-16). Ese tiempo muerto, de muertes y ahogados, no tiene retorno: su única posibilidad de regreso es la simulación.

⁵⁵² Poema publicado por primera vez en 1938 e incluido en 1939 en el volumen *The Map of Love*. Vid. Dylan Thomas, *The Map of Love*, en *Collected Poems (1934-1953)*, London, J. M. Dent & Sons Ltd, 1989, p. 72.

El autor inicia el texto presentándonos una noción distinta; si hasta el momento del poema anterior, la memoria era el núcleo temático o el eje del hilo de su discurso, ahora lo será una “*realidad abolida*” (v. 18), el vacío de esas vivencias que ni la palabra puede nombrar ni la memoria, siempre selectiva, retiene. A lo largo del poema el autor opta por definir ese espacio vacío como espacio perdido, para concluir con la conciencia de dolor.

El campo expresivo gira mayoritariamente alrededor de dicha noción de vacuidad. La metáfora cobra vida en el poemario con la utilización de imágenes transferidas de libros anteriores del propio poeta: la “*opacidad redonda de la pecera*” (v. 115), por ejemplo, nos conduce a “Meditación de la pecera”; la lluvia y la insuficiencia de ésta nos hermana con la “Hacedora de lluvia”, y el “(...) *jardín / cerrado en el que fluye / la diseminación de la memoria*” (“El tiempo sumergido”, vv. 49-51) nos retrotrae a cualquiera de los jardines carnerianos o a los jardines y ruinas barrocas.

Esa vacuidad o conciencia borrosa envuelta en la lejanía de la memoria arraiga en nociones conceptuales que recursivamente se repiten obsesivamente: “*palabra*”, “*muerte*”, “*soledad*”, “*memoria*”, “*tiempo*”, “*conocimiento*”, “*máscara*”, “*fraude*”; son centros nominales cuya repetición casi ritual nos reafirma la idea de vacío. De igual modo, se tensa en el poema el campo predicativo. La adjetivación se halla al servicio del concepto y en ocasiones aparece a modo de gradación *in crescendo* con la voluntad de intensificar esa misma noción de vacuidad (“*agua*”, “*agua insuficiente*”, “*agua negra*”) y, las más de las veces, intensificando la ritualidad otorgada al campo nominal: “*planicie estéril*”, “*planicie muda*”; “*lugares confusos*”, “*memoria plana*”, “*perfil incoloro*”, “*jardín cerrado*”, “*espacio inerte*”.

En este enclave cobra especial significación el campo semántico de la mar, con el hombre como náufrago, los ahogados, la plasmación de un tiempo “sumergido”, “submarino”, el navegante como un exiliado o la “*espuma fría sin revelación / en las playas*” (“El tiempo sumergido”, vv. 118-119). No olvidemos el valor que el poeta

concede al agua, en la doble función que le otorgara Octavio Paz⁵⁵³: “el agua cumple una función mágica que no es otra que reflejar al mundo y al mismo tiempo disiparlo; vemos y después de ver, no nos queda sino un puñado de imágenes que se fugan”.

Las sombras, la nota incolora o la negrura tiñen el poema y perpetúan la sensación de desorientación, de hallarnos ante un camino ficticio, un camino no claro, un espejo de niebla. El último verso del poema (“*en restitución del daño escrito*”) enlaza con el texto siguiente (Parte III), “Conciliación del daño”; en éste el poeta sigue con las obsesiones que apuntaba en las dos partes anteriores: la obsesión por el paso del tiempo, la memoria, el fraude, la imposibilidad de perpetuar la realidad, el vacío, y añade a ellas, como contrapunto, la idea de inocencia.

VIII.10.4. “DISOLUCIÓN DEL SUEÑO” Y “FICCIÓN DE LA PALABRA”

En el cuarto de los textos, “Disolución del sueño”, el amor y el sueño cobran principal protagonismo. El amor, como veíamos en *Verano inglés*, se convierte de nuevo en esperanza:

*La redondez es signo de la carne
de mujer, salvación,
oasis de volumen
en la angustia del plano y de la recta;
pero ha de ser jardín al que no lleve
la ausencia de un camino no trazado*⁵⁵⁴.

Pero es el poema que cierra el volumen el que sintetiza el quehacer y pensamiento que Carnero ha ido construyendo a lo largo de su trayectoria como

⁵⁵³ Octavio Paz, *Vislumbres de la India*, Barcelona, Seix Barral, 2001, p. 23.

⁵⁵⁴ Guillermo Carnero, *Espejo de gran niebla*, *op.cit.*, p. 47.

poeta⁵⁵⁵. En él aparecen las dudas, los enigmas de la existencia, la imagen del escritor solo consigo mismo, el hombre que escribe para conocerse, la desolación y la quimera:

*Cuando muera pondréis en una caja
de cartón, con mis trajes y mis fotos,
las preguntas que tuve que guardarme
por no encontrar espejo, pues ninguna
existe sin respuesta de otros ojos.
Escribo para nadie y poco, siempre
para saber de mí, y algunas veces
el papel me devuelve esa mirada
—imán, rumbo y objeto de sí misma—
que conocí y recuerdo vagamente,
alguien que se podría parecer
a mi retrato⁵⁵⁶.*

Esa imagen borrosa que nos devuelve el ejercicio de la memoria poética es la misma que encontramos reflejada en unos inolvidables versos de Octavio Paz, versos que a modo de colofón nos sirven para cerrar el capítulo y recordar uno de los temas centrales de *Espejo de gran niebla* y, por extensión, de la poética última de Guillermo Carnero:

*Vivimos entre olvido y memoria: este instante
es una isla combatida por el tiempo incesante⁵⁵⁷.*

⁵⁵⁵ Sin olvidar que tras *Espejo de gran niebla* Carnero publica, entre otros textos, *Fuente de Médicis y Cuatro noches romanas*.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, pp. 53-54.

⁵⁵⁷ Octavio Paz, *Vislumbres de la India*, *op.cit.*, pp. 30-31.

IX. CLAVES TEMÁTICAS

IX. CLAVES TEMÁTICAS

El universo temático de Guillermo Carnero, como ya hemos dicho en más de una ocasión, es recurrente y envolvente. Bajo ningún concepto el escritor en su andadura rechaza alguna de sus primeras obsesiones, hasta tal punto que a lo largo de su trayectoria éstas van conformando un ovillo deshilvanable, en la que el hombre y el poeta van reduciendo progresivamente la distancia entre ambos.

Como hemos visto a lo largo de nuestro trabajo, la poesía de Guillermo Carnero no se halla asociada a la noción de culpa y ni tampoco aparece en ella la idea de artista con conciencia de desarraigo, pero sí esté tal vez más próxima a la idea del poeta como elegido. El autor que late tras la poética carneriana no es un hombre desclasado al estilo del poeta burgués de los cincuenta; el poeta novísimo de sus comienzos se siente hijo de un momento histórico larvado en el desengaño —desengaño hijo de la crisis de la modernidad (la postmodernidad) y su pérdida en la fe del constructo racionalista de la Ilustración— y busca refugio, en soledad, en el lenguaje y la relectura de la tradición. El artista es un creador que inventa una nueva realidad para sí mismo y para una minoría que sepa y quiera entenderle. En su búsqueda, este mismo artista intentará hallar un espacio intermedio entre realidad y lenguaje donde nada sea caduco.

Esa noción de poeta y de poesía es decisiva para la construcción de la cosmovisión poética carneriana. El mundo recreado por Carnero deviene del mestizaje entre arte y vida, un mestizaje tintado del decadentismo heredado del siglo XIX, resultado de una crisis profunda fundamentada en la ausencia de auténticos valores vitales y sociales en los que creer. Es precisamente cierta “actitud de suspensión de toda creencia”⁵⁵⁸ la que lleva a los creadores novísimos, y a Carnero muy en particular, a su refugio en el lenguaje, la ironía o el juego (el fenómeno *camp* inicial), y a la ocultación, a la manera barroca, de lo real (*ars longa vita brevis*).

En esa “suspensión de toda creencia” se forjará uno de los motivos temáticos fundamentales de la poesía de Carnero: la ocultación como relieve o muestra de lo

⁵⁵⁸ Vid. Guillermo Carnero, “La corte de los poetas”, *op.cit.*, pp. 43-59.

esencial. De ahí que *Dibujo de la muerte* haga constante uso de la máscara como modo de decir. Será a partir de *El sueño de Escipión* cuando la reflexión sobre el vacío, la búsqueda de la comunicación de lo oculto y, por consiguiente, el desvío hacia el camino de la metapoesía, se convierta en una nueva forma de abordar el hecho poético. Más allá de este libro y agotado el camino anterior, con *Verano inglés* el autor postulará una nueva tentativa que, como hemos dicho anteriormente, no implica el abandono de presupuestos precedentes. En esta encrucijada, el amor como tema salva circunstancial y momentáneamente al “yo” poético de su deriva hacia la nada. De este modo, crece en el poema un nuevo simulacro, una ilusión de efímera realidad. Todo ello conducirá al desarrollo de las diferentes etapas del quehacer poético carneriano, de toda una temática cuyas variantes responderán a los distintos momentos de indagación poética del autor.

A la luz de nuestro estudio anterior, señalaremos a continuación los ejes vertebradores más sobresalientes de dicha trayectoria poética: la fugacidad de la vida, el anhelo de belleza, el lenguaje como condena y como redención, la ensoñación o ilusión de identidad, la relación entre amor, juego y erotismo y, por último, la aparición constante, obsesiva diríamos, de la escritura como memoria histórica.

IX.1. LA FUGACIDAD DE LA VIDA Y LA PRESENCIA DE LA MUERTE

Como sabemos, y atendiendo al juicio crítico de Carlos Bousoño⁵⁵⁹, la individualidad y la conciencia de lo efímero cobran una importancia singular a partir del Romanticismo. El individualismo trajo consigo una sensibilidad especial para la idea de hombre como ser esencial y, por consiguiente, para la toma de conciencia del “ser” como ente histórico. A partir de ese momento, la noción de tiempo ha peraltado cada vez más su presencia como principio creador y, en su reverso, como principio destructor. A partir de la revolución industrial, la efimeridad o caducidad de los objetos se acentúa de manera ostensible, al tiempo que la idea del disfrute instantáneo de las cosas, debido a su inmediata finitud, acaba con la idea de lo perdurable. Todo ello conduce al poeta del XX, y de forma muy especial a Guillermo Carnero, a plasmar en

⁵⁵⁹ Vid. Carlos Bousoño, (ed.), *op.cit.*, pp. 41-44.

sus versos la conciencia de una certeza: todo empieza, todo acaba y nada se mantiene, tal y como pudimos comprobar en los versos de “El movimiento continuo”.

En los textos de 1967 la evidencia del paso del tiempo se encontraba fuertemente marcada por la tradición del Barroco español, pero también hallábamos ahí algunos tintes románticos y post-románticos más propios del siglo XX. El desengaño barroco⁵⁶⁰, la angustia existencial, la conciencia metafísica y metapoética se irán desvelando a lo largo de los versos del poeta. El dolor por la fluencia temporal y sus estigmas dejará entrever, a su vez, la inconstancia de la felicidad dentro de la lírica carneriana. En ese desasosiego se esconderá la razón última de unos sueños: “*La dignidad de un hombre y su grandeza / se miden por la altura de sus sueños*” (vv. 227-228)⁵⁶¹ —nos dice en *Fuente de Médicis*—; pero sus sueños, que en ocasiones son pequeños triunfos “*sobre el tiempo*”, acaban convirtiéndose en decepciones, de las que la palabra, como compiladora de vacíos, no está exenta: “*mi victoria es un campo de ceniza*” (v. 124)⁵⁶² —escribe de nuevo Carnero— en *Fuente de Médicis*.

En *Dibujo de la muerte*, uno de los ejes temáticos fundamentales no es otro que el devenir temporal balanceándose en ese juego de tensiones entre la búsqueda de lo bello y la pérdida de esa belleza. Los modos barrocos, como hemos comentado repetidas veces, surgen con fuerza en esta obra y, con ellos, toman especial protagonismo la angustia íntima en la lírica, la búsqueda de consuelo encaminada al estoicismo y, cómo no, estrechamente ligado a todo ello, la conciencia de caducidad. La muerte, el deterioro de los signos físicos, todo está presente en este libro fundacional de la poesía carneriana. No olvidemos, a modo de señuelo representativo, la simbólica presencia del marabú, el ave zancuda africana de espléndido plumaje que se alimenta de carroña, en “*Erótica del marabú*”, y los sepulcros abulenses en “*Ávila*” o las calles de una Venecia en ruinas en el poema “*Muerte en Venecia*”. En este sentido, los “*mimbres destejidos*”, “*la muerte al fondo de las playas*”, el “*rugido de las flores*”, “*los dientes de la noche*”, “*el silencio de las fuentes*”, los “*racimos*” de sangre, los “*marchitos ramos*”,

⁵⁶⁰ Vid. el apartado de nuestro estudio VI.3.2. “La influencia barroca”.

⁵⁶¹ Guillermo Carnero, *Fuente de Médicis*, *op.cit.*, p. 31. Al tratarse de un único poema narrativo y de la breve cita de dos versos precisamos también la página para facilitarle la búsqueda al lector.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 22. Al tratarse de un único poema narrativo y de la cita de un solo verso precisamos también la página para facilitarle la búsqueda al lector.

son marcas figurativas de un imaginario utilizado por Carnero con la finalidad de crear un panorama desalentador. “¿Cómo encontrar la vida?” (v. 33), se cuestiona, incluso, el sujeto poético de “Primer día de verano en Wragby Hall”; a lo que él mismo responde: “Ni la sangre querría / abandonar las venas seccionadas” (*ibíd.*, vv. 33-34).

Dibujo de la muerte es, junto con *Espejo de gran niebla* y *Fuente de Médicis*⁵⁶³, la obra en la que sin lugar a dudas el concepto de caducidad está mejor representado. Dicho concepto, si bien se halla perfectamente enraizado al Barroco español, se encuentra también en estrecha armonía con la desilusión y escepticismo surgidos de la crisis de la modernidad. En este ámbito, el enmascaramiento respondía a la ocultación de una realidad anegada de fracaso, pero al mismo tiempo denunciaba el doble rostro de conductas y situaciones. Del mismo modo, los efectos de la inversión de la realidad desvelaban cierta transgresión, mientras la ineficacia del lenguaje poético se ponía de relieve en el mismo acicalamiento del verso. La sociedad del desencanto o de la marginación no podía hacer otra cosa que mostrar la circularidad temporal y el fracaso de unas probaturas que concluían en desolación y muerte. Precisamente, una entre muchas de las razones del cultivo del “culturalismo” en la poesía del momento no era otra que la búsqueda de evasión o el ansiado deseo de huir del peso de una temporalidad abyecta, en un gesto extremo de esa voluntad de poblar, y mantener en un tiempo cero, una realidad precedera.

En los libros posteriores a *Dibujo de la muerte* y en los tres poemas que añade a *Ensayo de una teoría de la visión*, la preocupación del “yo” lírico irá ya por otros caminos, sin abandonar tampoco la idea de temporalidad y vacuidad; pero en ese momento será el lenguaje su máxima preocupación.

Divisibilidad indefinida significará una vuelta a la influencia de la poesía barroca española y, como consecuencia, el tema de la muerte resurgirá en los poemas de este libro, aunque se irá abriendo camino tímidamente para tener su momento culminante en *Verano inglés*. En esta obra el amor se batirá en duelo con el imperativo de la finitud; de dicho contrapunto, en ocasiones saldrá vencedor el primero, pero la

⁵⁶³ Más allá del período que ocupa el objeto de nuestro estudio, deberíamos incluir también dentro de este juicio crítico el poemario *Cuatro noches romanas*.

conciencia de la inconstancia de la felicidad —que anteriormente apuntábamos— hará mella una vez más en los versos del poeta.

Finalmente, será en *Espejo de gran niebla* donde la plausible huella del clásico motivo del *tempus fugit* vuelva a cobrar protagonismo; resulta difícilmente obvia en poemas como “Noche de la memoria” o “El tiempo sumergido”. Ángel L. Prieto de Paula, en una entrevista realizada a Guillermo Carnero en 2003⁵⁶⁴, remitía al autor a unos versos suyos que abren “El tiempo sumergido” y le preguntaba si existía alguna relación entre “*los muchos que yo fui no van conmigo*” y el “*presentes sucesiones de difunto*” de Quevedo; Carnero, en su respuesta afirmativa, incluía una cala de interés sobre su idea del paso del tiempo y sobre las sensaciones que este paso despierta en el “yo” lírico: lo que queda —en palabras del poeta— es “la sensación de que el paso del tiempo nos va despojando de quien fuimos, y nos va arrojando al pudridero de la memoria, donde nos vemos nosotros mismos como una sucesión de muertos cuyos restos son los recuerdos, escritos o no”.

IX.2. EL ANHELO DE BELLEZA: *UT PICTURA POESIS*

Los escenarios artísticos como referentes de una representación cargada de dimensión existencial, moral o cultural han sido constantes en la poesía de Guillermo Carnero desde los versos primeros que abren *Dibujo de la muerte* (1967) a los versos últimos de *Fuente de Médicis* (2006). O más que constantes: podríamos afirmar, a decir verdad, que son consustanciales a su ideario y su cosmovisión poética. No resulta extraño bajo ningún concepto, si somos conscientes, por una parte, del gusto culturalista del poeta o si lo remitimos, por otra, al legado de la poesía anterior a Carnero: la poesía del cincuenta, buena parte de la poesía expresionista alemana de principio de siglo o la tradición inglesa del XX.

⁵⁶⁴ Ángel L. Prieto de Paula (entrevista), *Quimera*, 227 (marzo de 2003), pp. 44-51. Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, *op.cit.*, pp. 251-260.

A lo largo de su trayectoria, nuestro escritor ha ido recreando infinidad de escenarios en los que ha querido aglutinar las más variadas tradiciones. A su vez, ha llegado en sus poemas a suprimir la situación real, con la finalidad de reconstruir el escenario de una obra de arte. El escenario artístico se convierte así en un territorio-espejo donde nuestro poeta se contempla en términos individuales y colectivos, epocales y culturales. La cita ajena, mediata o inmediata, no deja de ser un recurso donde el artista se vincula a una tradición, la interpreta y se interpreta desde el presente. Carnero, como ya sabemos, en su huida de la realidad y en su refugio basado en la perdurabilidad del arte frente a la vida —refugio presente en algunos momentos de su trayectoria—, se ha hospedado en parajes ficticios extraídos de un marco literario o artístico. El marco pictórico, tal y como ha analizado Jordi Julià en su artículo “La función de la pintura en la poesía de Guillermo Carnero”⁵⁶⁵, le ha dado al poeta muchos de sus mejores momentos y le ha acercado al tópico horaciano del *ut pictura poesis*.

Jordi Julià destaca hasta seis funciones poéticas diferentes en la lectura carneriana del recurso pictórico: a) las referencias pictóricas provocan una apariencia culturalista a sus piezas; b) las alusiones a cuadros concretos o a estilos artísticos se utilizan para precisar o concretar un objeto o tema; c) la construcción de la realidad, de un paisaje, persona u objeto, susceptible de llevarse a cabo mediante la técnica pictórica o una percepción que le es propia; d) algunos poemas son glosas precisas de telas, o evocaciones a partir de ellas; e) el estilo de determinados artistas o escuelas pictóricas se ve reproducido por el lenguaje poético; y, por último, f) en algunos momentos se reflexiona desde los versos sobre un género, o bien sobre algún aspecto del arte de la pintura.

Para Julià esa constante alusión a estilos pictóricos, a artistas de épocas diferentes, a cuadros concretos, a momentos estéticos distintos que van desde los artistas medievales a los pintores metafísicos, desde los artistas menores a los mayores creadores, responde a la voluntad de caracterizar un estilo propio y de este modo atribuirle un viso culturalista. A su vez, las referencias permanentes a diversos cuadros o estilos pictóricos también son utilizadas con el fin de precisar un objeto o tema. Estos

⁵⁶⁵ Jordi Julià, “La función de la pintura en la poesía de Guillermo Carnero”, en Salvador Montesa (ed.), *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*, Málaga, Universidad de Málaga, 2001, pp. 293-304.

son los casos de “Boscoreale” o “Atardecer en la pinacoteca” de *Dibujo de la muerte*, donde la imaginería que presenta el poema está extraída de los cuadros de la pinacoteca, probablemente de las telas del Museo del Prado y más concretamente de algún cuadro de Tiziano.

La tercera función —como señala el crítico— de la pintura en la poesía de Carnero es la que postula la creación de una realidad mediante una técnica pictórica de construcción del paisaje a través del color. En su poesía abunda la descripción o percepción pictórica de un paisaje, persona u objeto (“El Altísimo Juan Sforza compone unos loores a su dama mientras César Borgia marcha sobre Pésaro”, de *Dibujo de la muerte*). Las tres funciones señaladas hasta el momento, se hallan estrechamente relacionadas con características del estilo o de la propia técnica de elaboración poética de Guillermo Carnero. Ahora bien, las tres funciones restantes proporcionan al autor temas para construir sus poemas, esto es: d) algunos poemas son glosas precisas de telas o evocaciones surgidas a través de la contemplación de una obra pictórica (el poema “Plaza de Italia”, por poner un ejemplo, influido por alguno o por los tres cuadros titlados *Piazza d’Italia* de Chirico, en *Dibujo de la muerte*), y e) el estilo de determinados artistas o escuelas pictóricas se ve reproducido por el lenguaje poético, lo que sin duda es prueba evidente del estrecho grado de complicidad interartístico. En otras ocasiones, hay determinadas piezas que pretenden realizar una caracterización del estilo de un artista o escuela, como ocurre en el mundo esteticista dieciochesco de los cuadros de Watteau, en “Watteau en Nogent-sur-Marne” de *Dibujo de la muerte*. Finalmente, f) en algunas ocasiones desde el propio verso se lleva a cabo una reflexión sobre el arte de la pintura, caso de “Galería de retratos” de *Dibujo de la muerte*.

La lectura de Jordi Julià muestra con creces la complejidad y significación cultural de los referentes pictóricos de la poesía de Carnero. En definitiva, nuestro autor entremezcla la práctica poética junto con una voluntad de recuperar una tradición pictórica que sus escritos reivindican. De igual forma, el marco pictórico y todo ese gusto por la tradición artística posibilita al poeta esa ansiada búsqueda de belleza y esa concepción del arte, la literatura, las ideas y la historia como piezas de un único rompecabezas.

IX.3. LA MEMORIA HISTÓRICA

Antes de desarrollar el presente epígrafe, conviene matizar que nos resulta imprescindible remitir al apartado VI.3.3. de nuestra tesis: “La importancia de la ‘memoria cultural’ (culturalismo)⁵⁶⁶ y de la ficcionalidad como evasión de la realidad”. En él se desentrañan las razones que llevan a nuestro poeta al uso del componente cultural en sus textos desde 1967 hasta 2006⁵⁶⁷. No olvidemos que Carnero, en *Fuente de Médicis*, sigue haciendo gala del citado recurso, ya que el “yo” lírico mantiene a lo largo de todo el libro un diálogo con una obra de arte inerte, la figura en piedra de Galatea.

Para Carnero, como para algunos compañeros de generación, el reclamo de la “memoria histórica” en los años sesenta venía motivado por varias razones complejas, entre las que se hallaba que aquella permitía la evasión de la realidad y al mismo tiempo la superación del realismo o del intimismo de medio siglo. Con los años se ha podido comprobar que para el poeta (no ocurría así en otros escritores de su promoción) el llamado, en muchas ocasiones despectivamente, “culturalismo” era una pieza activa más del engranaje de su concepto de poesía. Nuestro autor fue capaz ya desde sus inicios de interiorizar el citado recurso y, a lo largo de su trayectoria poética, ha demostrado que en su concepción del poema las nociones de “cultura”, “tradicción” y “lírica” están estrechamente hermanadas. La experiencia vital del poeta es el resultado de sus vivencias como ser pero también de sus vivencias como lector, como observador y conocedor de arte, como admirador de la pintura, de la música y de la escultura de todos los tiempos. La cultura, su huella artística, queda de este modo asimilada como hecho de vida o, si se quiere, como parte integral de la experiencia vital.

Como hemos venido comentando en nuestra tesis, la memoria histórica y su marco referencial le sirvieron a Guillermo Carnero como deserción y crítica del realismo y, en términos poéticos, como proclamación de la autonomía de la creación artística y del poema como tal. Esta lectura, en su radicalización, le condujo

⁵⁶⁶ Vid. el artículo de Guillermo Carnero, “Reflexiones egocéntricas, I. Cuatro formas de culturalismo”, *Laurel*, 1 (2000), pp. 41-57.

⁵⁶⁷ Como hemos venido anotando a lo largo de nuestro trabajo, prolongaríamos dicha influencia hasta el año 2009, fecha de publicación de *Cuatro noches romanas*.

indefectiblemente al metapoema y a la utilización de la máscara con la voluntad de poblar el vacío.

En 1999, con *Verano inglés*, pese al tan aclamado cambio anunciado por la crítica en la poesía del autor, donde la vida parecía cobrar una relevancia singular frente al arte, el escritor no olvidará por ello en sus poemas el bagaje cultural mediato e inmediato —el jazz cobra de nuevo importancia— así como el juego intratextual e intertextual.

De igual manera, en *Fuente de Médicis*, donde el “yo” lírico parece situarse al final del camino y donde la voz lírica parece estar cansada en su búsqueda de permanencia, las referencias artístico-literarias estarán muy presentes, ya sea en el diálogo ficcional con Galatea, ya en las continuas referencias a otros textos y a los suyos propios, en citas de Hölderlin o de Paul Éluard o en la inclusión de versos en inglés.

IX.4. LA ENSOÑACIÓN. LA ILUSIÓN DE IDENTIDAD/REALIDAD: EL SUEÑO DE LA MEMORIA, EL SUEÑO DE LA ESCRITURA Y EL SUEÑO DEL AMOR

Si nos dejamos guiar por el juicio crítico de Jenaro Talens en su estudio sobre la poesía de Antonio Martínez Sarrión, observaremos que aquél parece vislumbrar en *Pautas para conjurados* un elemento, no presente en el libro anterior del poeta, que él denomina la “noción de deterioro”, consecuencia directa, en suma, de afrontar el desastre de los sueños o de la inutilidad de la cultura.

A lo largo de su producción poética, Guillermo Carnero parece trazar un camino similar en el momento de abordar el tema de lo soñado, de lo vivido, de la ilusión de identidad. La configuración de la idea del tiempo y el espacio como escenario donde adquiere mayor preponderancia el hecho mismo de la representación que el mundo de lo representado —aspecto que le acerca a la poesía de Martínez Sarrión desde su primer libro *Teatro de operaciones* (1967)—, es algo también muy presente en el Carnero del

metapoema y en el de *Espejo de gran niebla*. En *Dibujo de la muerte*, el concepto de escenificación se trabaja texto a texto y de este modo se va configurando un mundo de ilusoria belleza, un tiempo y un espacio irreales donde perpetuarse. El mundo de lo representado gana terreno al hecho mismo de la representación.

La perspectiva estética que abraza la contemplación del sueño como algo liberador, como génesis de un mundo en otredad, y subliminalmente como medio de huida de una realidad inmediata difícil de sobrellevar⁵⁶⁸, no es otra que la utilización de la idea del “sueño” que Carnero hace en su obra. Así pues, el sueño en Guillermo Carnero se convierte en una propuesta ética y estética: el poeta inicia un viaje de enmascaramiento, de recreación de un mundo ficticio, soñado, anhelado, estéticamente bello, en los libros en los que triunfa la máxima *ars longa vita brevis*.

En los títulos posteriores, como *Verano inglés* o *Espejo de gran niebla*, el arte no supera a lo efímero de la vida, pero el concepto de ensoñación, especialmente en el segundo de los libros citados, está siempre presente. *Espejo de gran niebla*, tal y como afirma el autor en su poética: “Una poética innecesaria” (2004), se convierte en una meditación sobre los diversos sueños en los que se llega a adquirir una ilusión de identidad personal: el de la memoria, el del amor y el sueño de la escritura. Guiado por el sueño —como anota Carnero— de la imaginación literaria y artística a la que está condenado a regresar, *Espejo de gran niebla* se convierte, de esta forma, en una exploración de los sucesivos territorios del viaje por la realidad.

En *Fuente de Médicis* (2006) se establece un diálogo sobre la relación entre la imaginación cultural y la realidad existencial. El poeta admite un doble fracaso: en primer término, el incumplimiento de los ideales soñados y, en un segundo término, la constatación de que la realidad anhelada no llega a vivirse o a satisfacerle plenamente porque no se perpetúa. Todo ello acaba conduciendo a la voz poética a la figuración de la muerte desde un estadio de la vida que avizora barrocamemente el final del camino: “(...) *el viejo que muere cada día*” (*Fuente de Médicis*, v. 46), y juzga y analiza desde

⁵⁶⁸ Vid. “La llave del sueño”, en Jaume Pont, *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, op.cit., pp. 261-270.

“*la noche de este invierno*” (*ibíd.*, v. 27) en la que se sitúa Carnero como hombre y como poeta.

Los recuerdos, las sombras e ilusiones de identidad no sosiegan ya al poeta: “*mi victoria es un campo de ceniza*”. Su indagación ha pasado, ya no hay refugio ni ilusiones que den sostén a la vida, porque lo vivido se ha convertido en sombras: “—*Esta fuente me atrae por sus aguas / inmóviles y negras, por sus flores / pútridas; y tu estatua, / tu desnudez, que encarna / la Hermosura suprema / junto al Amor ardiente, helada y rígida, / mohosa, tantas veces recubierta de nieve, me recuerda mi error y mi fracaso*” (*Fuente de Médicis*, vv. 16-23). No hay duda que al leer los versos de *Fuente de Médicis* uno parece reconocer muchos momentos del primer libro de Carnero: la conciencia agónica, su vertebración que se desplaza por los itinerarios del dolor. En este libro todo parece confabularse en nombre del dolor del amor, el dolor del sueño deshabitado y la caída en la sombra; el dolor de la realidad, el dolor de las imágenes y del recuerdo, el dolor de la palabra hasta llegar a la muerte, desembocan indefectiblemente en el vacío: “*Otra fue la lección que me enseñaste / (...) 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*” (*Ibíd.*, vv. 175-183).

El proceso de desmitificación ofrece pocas dudas. La mirada del poeta, otrora embelesada, parece ahora abonada al contrapunto de la desolación. El “yo” lírico se siente un peregrino que camina por las ruinas de su pasado, acompañado por la presencia de los jardines y las ruinas de corte neorromántico tan caros a los versos de algunos novísimos y del propio Carnero: “*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*” (*Fuente de Médicis*, vv. 202-206).

IX.5. LA RELACIÓN ENTRE VIDA Y ESCRITURA. EL LENGUAJE COMO CONDENA Y COMO REDENCIÓN

Guillermo Carnero no escapa a un hecho que tanto en su promoción como en la inmediatamente anterior constituyó una preocupación significativa. Nos referimos a la “cuestionación de la escritura poética”. En este sentido, resultan iluminadoras sus palabras sobre la poesía de Joaquín Marco; significativas porque no sólo hablan proyectadas en el espejo del “otro”, sino que dicen, y mucho, del espejo creador propio: “Marco —dice Guillermo Carnero— se forma y se revela como poeta en un momento, los años sesenta, en que la poesía española intenta galvanizarse asumiendo un mesianismo colectivo. En tal situación, el juicio sobre la escritura es asimismo juicio sobre la licitud y validez de la actividad vital de la persona que escribe; y como esa actitud involucra toda una serie de responsabilidades colectivas, sentidas como tales en el terreno literario, la crítica de la escritura se convierte en cuestionación del propio individuo que se siente miembro de una colectividad y no separable —ni a efectos de análisis— de ella; la crítica de la escritura, estoy diciendo, se vuelve trágica”⁵⁶⁹.

Como ya habíamos anotado en el apartado VI.3.5. “Metapoesía” de nuestro estudio, el poema se va a convertir en manifestación clara de la crisis del lenguaje. El lenguaje con esa carga dramática y su consecuente búsqueda de salvación va a constituirse (ya nos los apuntaba Clara Arranz) en uno de los ejes temáticos de la obra del autor. Y a su vez, añadía Arranz, la poesía como sinónimo de crisis del lenguaje ya era patrimonio de la poesía que se proclamaba de vanguardia. Como ya habíamos sugerido anteriormente en alguna ocasión, Octavio Paz sería un claro ejemplo de esta manera de entender el hecho poético como reflejo de crisis de la palabra y de la comunicación, y por ello, para plasmarlo, dota a sus versos de un hermetismo crítico, de un fragmentarismo o desintegración de la forma que da respuesta al desconcierto del poeta frente a la realidad. En definitiva, lo que en la teoría paciana está representado por el poema como resultado de los “signos en rotación”, en Carnero respondería al poema como “movimiento continuo”.

⁵⁶⁹ Guillermo Carnero, “Joaquín Marco y la cuestionación de la escritura poética”, *Papeles de Son Armadans*, CCXXIII (1974), pp. 91-92.

Centro fundamental de una buena parte de la poética carneriana, el metapoema con el que juega nuestro poeta no es más que una de las respuestas posibles o, si se quiere, uno de los procedimientos que desvela nuestro escritor para mostrar la insuficiencia o condena a la que nos somete el propio lenguaje: “La metapoésía es aquélla que —en palabras del propio Carnero—, entre otros asuntos, tiene su propia escritura como objeto en todas sus dimensiones, especialmente la conversión de la experiencia en lenguaje. Si la poesía es autoconocimiento y la produce la necesidad de expresión de una emoción o un conflicto personal, y ese autoconocimiento sólo se da en el poema, entonces la metapoésía afronta un problema existencial personal, y no es una cuestión exclusivamente intelectual o una manifestación de teoría literaria aplicada”⁵⁷⁰.

Este enclave metapoético colaciona estrechamente vida y escritura. La relación que hay entre vida y escritura tal vez sea la verdadera preocupación que ha conducido a Carnero, entre otras cosas, al metapoema. Él mismo nos recuerda que la citada relación le ha preocupado ininterrumpidamente desde *Dibujo de la muerte* hasta el último de sus libros. En todos ellos construye su esencial interrogante poético abierto al porvenir: ¿qué se gana y qué se pierde en la sustitución de la vida por la escritura? ¿Cómo se transmuta la vida en escritura? ¿En qué medida puede recuperarse la vida pasada por medio de la escritura? Sobre ese fondo de preocupaciones permanentes —claves en el misterio secular que envuelve poesía y creación—, Guillermo Carnero marca un antes y un después en su obra, cuya línea divisoria la establecería *Divisibilidad indefinida* en 1990. En la producción posterior que sigue a este libro, aunque no desaparecerá el peso de la tradición, acabará imponiéndose “un discurso del ‘yo’ sin máscara cultural”.

⁵⁷⁰ Guillermo Carnero, “La corte de los poetas”, *op.cit.*, p. 57.

X. CONCLUSIONES

X. CONCLUSIONES

En palabras de Octavio Paz, el siglo XX se convierte en ejemplo de una época histórica en la que una serie de utopías acaban concluyendo en la realidad de los campos de concentración⁵⁷¹. Tal vez sea ésta la lección que mejor sintetice dentro de un marco histórico, social y cultural la desolación y desconfianza que se trasluce, en general, en la obra poética de Guillermo Carnero y de buena parte del arte del pasado siglo.

La sucesión de probaturas estéticas, a medida que avanza el tiempo real, se hallan larvadas en el desconsuelo que tiñe al siglo XX y representadas en un tiempo no real —el tiempo de la escritura, del lienzo, de la imagen— que asume que la inmortalidad también le es esquiva y ajena. El artista en la España de los años cincuenta conoce la inexistencia de vías de redención. Una de las reacciones más socorridas es su automarginación y la búsqueda de refugio en la aventura creadora. El artista, pues, se automargina del poder del Estado, consciente de que esa automarginación, sea cual sea su estrategia —en los poetas del setenta el “disfraz”, el “lenguaje”, el “silencio”—, no salva ni al hombre, ni al mundo, ni al poema.

El artista novísimo no rechaza su “compromiso”, pero su subversión adquiere un cariz no bélico, ni protestatario ni pasional-sentimental —entendido este último en sentido tradicional—; su denuncia, lejos de la inmediatez cívico-política, se halla en la reflexión, y no como dictaban los postulados modernos (en poesía) en la indagación de lo real o en el aparato poético como vía de conocimiento: “El poema ya no pretende conocer el mundo, sino ofrecer un orden al espíritu, o presentar una *hipótesis* sobre la realidad”⁵⁷².

Carnero —la crítica y Carlos Bousoño en particular son unánimes en este sentido— se muestra fiel en todo momento a su lógica interna y a la época en la que se desarrolla su labor poética. No sabemos, por otra parte, si sería arriesgado afirmar que

⁵⁷¹ Vid. Octavio Paz, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 60.

⁵⁷² Carlos Bousoño, “Risa y razón en Guillermo Carnero”, estudio preliminar a Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*, Madrid, Peralta, 1979; vid. Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea* vol. 8 (1939-1980), ed. Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 1981, p. 313.

nuestro poeta, al igual que José Ángel Valente, ha ido configurando un pensamiento poético incompatible con el lenguaje fósil del poder y de las instituciones, con las convenciones de la Gran Historia, con todo planteamiento dogmático del poder político y religioso. La lección moral de ese aprendizaje es que el hombre no podrá ser nunca más inocente: “—*Sé cuánto defraudan / la inocencia y la fe. / —Si se alimenta / de sueños más allá de lo posible, / la fe no es más que el rumbo de los débiles / hacia la certidumbre del fracaso, / abdicación sin riesgo ni inocencia*” (vv. 168-174) —apunta todavía Carnero en 2006, en *Fuente de Médicis*⁵⁷³—. El hombre, muy al contrario, “tendrá que crearse su propia inocencia, la marca de una identidad y de un nuevo lenguaje”⁵⁷⁴.

Frente al progreso material de los sesenta, acompañado de servidumbres causantes de nuevos malestares (consumismo, pluriempleo, masificación), se gestó un discurso que aspiraba a un radical cambio social. Los movimientos contraculturales y el contrapunto que supuso la crisis global de los años setenta —y con ella el amenazante monstruo del desempleo— desembocarán, en los años ochenta, en tendencias neoconservadoras y neoliberales. Un síntoma que denota, en última instancia, ese escepticismo, y muestra la desconfianza, ante las utopías políticas y las utopías literarias de final de siglo.

Sobre esta base sociológica, la actitud teórica de los jóvenes autores de los años setenta pone en evidencia una voluntad explícita de acabar con la referencialidad realista, en lo que atañe al nexo entre mundo y texto, y con la orientación psicologista en lo concerniente al nexo entre texto y autor⁵⁷⁵. Aquellos jóvenes poetas, si bien lanzaban una mirada retrospectiva en torno a las expectativas que podía hallar el lector de poesía por estos años, se daban cuenta —según el criterio aventado por los “novísimos”— que el aparato poético avanzaba hacia un callejón sin salida⁵⁷⁶: plasmación del “yo” directo, confesional y confidencial; uso de un lenguaje comunicativo; transmisión de mensajes éticos que ocultaban cualquier componente estético; referentes compartidos por autor y lector y, en fin, la primacía del texto como

⁵⁷³ Guillermo Carnero, *Fuente de Médicis*, op.cit., p. 26.

⁵⁷⁴ Jaime Pont, *La letra y sus máscaras*, op.cit., pp. 273-276.

⁵⁷⁵ Ángel L. Prieto de Paula, *Musa del 68*, op.cit., p. 15.

⁵⁷⁶ No tenemos en cuenta aquí las “disidencias” o las aportaciones de los autores del medio siglo.

vehículo de mensajes sociopolíticos. En síntesis, el joven poeta de la década de los setenta se hallaba frente a lo que desde la poética novísima se identificaba a un lenguaje transparente, un referente automáticamente identificable y una “hipertrofia” provocada por los excesos del realismo.

Ya hicimos en su momento hincapié sobre la importancia que en esa renovación del discurso tuvieron los poetas de los años cincuenta. Las “disidencias” y los autores del medio siglo contribuyeron activamente a la renovación, y no sería acertado omitir que tal vez, sin denostar el “mérito” novísimo, fueran éstos los que propiciaran la verdadera ruptura que con tanto fervor otorgaba José María Castellet a su nóada. En los poetas del medio siglo no tiene lugar, como se ha querido ver en alguna ocasión, un realismo sistemático; la exigencia estilística y la indagación verbal está también presente en sus versos. Aunque la diversidad es la característica dominante entre los integrantes del medio siglo, dos son las líneas —tal como argumenta Prieto de Paula⁵⁷⁷— que sintéticamente marcarían las direcciones creativas de estos poetas. En primer lugar encontramos los que mantienen con la realidad poetizada una ultraconsciencia crítica, sin ser absorbidos por ella. Para evitar la evidencia sentimental y la emoción directa recurren a procedimientos varios (queiebros irónicos, viñetas históricas y culturalistas recreadas subjetivamente etc.). Por otro figuran los que se sienten conmovidos ante esa realidad, contiguos psíquicamente a ella, conformantes y no sólo escrutadores de la misma. Esta cercanía afectiva a lo real se manifiesta en una poesía —visionaria o más serenamente contemplativa— centrada en los valores elementales de la naturaleza y del hombre, la reviviscencia de la infancia, la solidaridad humana, la reflexión elegíaca, etc. Cabe añadir, también, que los que han sido considerados integrantes de la generación de los sesenta ya apuntaban su “gran importancia concedida al instrumento lingüístico, con predominio de los factores expresivos sobre los representativos o testimoniales, y al tratamiento manierista y artificioso del poema, con la aparición de los primeros esplendores culturalistas”⁵⁷⁸.

⁵⁷⁷ Vid. Ángel L. Prieto de Paula, *Musa del 68*, op.cit., pp. 18-20.

⁵⁷⁸ Prieto de Paula remite al estudio de Antonio Domínguez Rey, *Novema versus povema. Pautas líricas del 60*, Madrid, Torre Manrique, 1987 (en Ángel L. Prieto de Paula, *Musa del 68*, op.cit., p. 20).

A la luz del comentario anterior, y como se habrá podido comprobar a lo largo de nuestro estudio, queda claro que la pretendida “ruptura” castelletiana es, cuando menos, discutible. Más que de ruptura cabría hablar, en consecuencia, de renovación en continuidad con los precedentes inmediatos. Así pues, insistimos, rechazaríamos la idea de ruptura radical de la poética novísima, al entender que el enconamiento ante los abusos del social-realismo ya habían sido denunciados por sus predecesores. Entendemos con ello que la preocupación por la forma había comenzado en un sector de la poética de los años cincuenta y de los sesenta, mientras el otro no la descuidaba. De este modo, evidenciamos que los poetas de los años cincuenta comparten la idea de “artesano” y el carácter desacralizador de la poesía, y reconociendo el “culturalismo” como actitud estética y “como visión del mundo” asumen también que la “apoyatura del poema en elementos culturales previos, procedentes de la Historia, la Mitología, la Literatura o el Arte” y la “extraordinaria renovación lingüística y rítmica con respecto a las promociones inmediatamente anteriores”, ya se había iniciado en algunos de los integrantes de la generación de los años sesenta. En este sentido, las palabras de Joaquín Marco son suficientemente significativas: “Contra cualquier tipo de manipulación, contra cualquier ortodoxia, los novísimos no son, sin embargo, una creación de la crítica, sino la presencia de una joven promoción que lleva hasta el límite lo que estaba ya sugerido o iniciado en las promociones anteriores”⁵⁷⁹.

A pesar de ello, sí ha de reconocerse al quehacer del poeta novísimo, y a Guillermo Carnero en particular, como novedoso en el tratamiento de los aspectos siguientes: la interdisciplinariedad, el esteticismo, el culturalismo, el mimetismo entendido como diálogo, el “sentido cosmovisionario de la metapoesía”, la ficcionalización irónica, la incorporación en el poema de lo *camp* y de los emblemas *beat*, la mezcolanza entre vitalismo y desazón y, como clave determinante y principio fundamental, la simbiosis entre arte y literatura que se presenta desde los inicios hasta el final de la trayectoria poética carneriana.

Como nuestro estudio ha puesto de relieve, podríamos afirmar, también, que hasta la publicación de *El azar objetivo*, los caracteres atribuidos por la crítica a los

⁵⁷⁹ Joaquín Marco, *Poesía española. Siglo XX, op.cit.*, p. 150.

libros de Guillermo Carnero —tal como señalara César Simón—⁵⁸⁰ podrían resumirse en los siguientes: una actitud racionalista y su consecuente falta de emoción, que no oculta un cierto fuego poético; un halo de misterio y un rechazo de cualquier tópico salvador; la contemplación del mundo con un distanciamiento entre insolente e irónico, con la “cruel ironía que segrega quien no se engaña ni admite el engaño”; y la desmitificación, en fin, de experimentalismos y juegos formales, a favor, pues, de una escritura pulcra, transparente, perfecta en su “neoclasicismo de vuelta”, marmórea. En todos estos rasgos subrayados por César Simón, o en la mayoría de ellos, coinciden también críticos como A. Colinas, M. Romero Esteo, L. Gomis, J. C. Molero, J. Piera, A. Linares, F. Brines, R. Morales, V. Molina Foix y J. A. Icardo, entre otros. Los rasgos expuestos son aplicables al resto de su obra, ya que, a nuestro juicio, en el período anterior a *El azar objetivo* (en mayor o en menor grado) ya están definidos los caracteres o líneas más significativas de la producción carneriana.

En cuanto a la producción al completo de la obra carneriana, habrá podido observar el lector que sigue una trayectoria circular o en forma de espiral. En este sentido, podemos concluir que con el transcurso de los años Carnero retoma los problemas “según una trayectoria circular que no resulta viciosa”⁵⁸¹. En cada etapa de su producción aparece “una mayor complejidad que sintetiza el recorrido anterior y relea esa síntesis de un modo más abarcador”⁵⁸².

Esa “trayectoria circular”, de pura complejidad en la unidad, puede observarse desde la voz hablante de *Dibujo de la muerte* (1967):

*En Ávila la piedra tiene cincelados pequeños corazones de
nácar
y pájaros de ojos vacíos, como si hubiera sido el hierro
martilleado por Fancelli
buril de pluma, y no corre por sus heridas ni ha corrido nunca
la sangre,*

⁵⁸⁰ César Simón, “Fracaso y triunfo del lenguaje en Guillermo Carnero”, *op. cit.*, p. 249.

⁵⁸¹ *Vid.* Mirta Camandone, “Asedio a la poesía de Guillermo Carnero”, *op. cit.*, pp. 123-129.

⁵⁸² *Ibid.*, pp. 123-129.

*lo mismo que de los cuellos tronchados sólo brota el mismo
mármol (...)*⁵⁸³.

Y se extiende a los versos de *Espejo de gran niebla* (2002):

*En otro mundo habrá campos gloriosos
para jugarnos la palabra al tenis,
inundados de luz, donde podremos
oír las voces del silencio hablado,
pero no en éste, car jamais
parole n'a franchi le seuil des corps*⁵⁸⁴.

El universo temático carneriano también va surgiendo libro tras libro en forma de espiral y las claves que en nuestro apartado preliminar “I. Justificación” señalábamos como hitos de la trayectoria del poeta se han ido confirmando a lo largo de nuestra tesis. Así pues, aspectos como: a) desacuerdo con la práctica de la poesía social, b) búsqueda de una nueva certeza y en consecuencia incursión en el desconuelo: barroquismo, metapoema e ineficacia de la palabra poética, c) crisis de la postmodernidad, d) la poesía entendida como vasos comunicantes con todas las artes y, en especial, el punto cinco y último, e) la construcción de una obra única, son elementos que paso a paso se han ido demostrando en el desarrollo de nuestro trabajo.

Conviene puntualizar que el camino recorrido por Carnero no ha sido en vano. La indagación y la búsqueda interna del hombre y poeta le han llevado a reinventar un nuevo mundo de imaginación y ficción: un mundo aferrado a la idea de Octavio Paz del “nombrar es crear”, pero asentado siempre en la frustración e insatisfacción del escritor de la modernidad. El “espejo de gran niebla” con el que de nuevo topa Carnero, tras el breve e ilusorio paréntesis de los primeros poemas de *Verano inglés*, nos conduce al juego de espejos o a la falacia, como apuntaremos inmediatamente, “de la necesidad de construir algo mínimamente estable en un mundo regido por las apariencias”⁵⁸⁵;

⁵⁸³ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*, op.cit., p. 97.

⁵⁸⁴ Guillermo Carnero, *Espejo de gran niebla*, op.cit., p. 56.

⁵⁸⁵ Jaume Pont, *La letra y sus máscaras*, op.cit., pp. 273-276.

recordemos *Els miralls* de Gimferrer y la persistente necesidad de refugiarse en la otredad. Carnero, consciente de “lanzar palabras contra el muro” y de que la palabra jamás ha alcanzado el umbral de los cuerpos (“*car jamais / parole n’a franchi le seuil des corps*”⁵⁸⁶), prefiere jugar con ella y acabar dibujando una sonrisa irónica. No será ya así en 2006, donde *Fuente de Médicis* culminará el dibujo de la desilusión de un “yo” lírico que se sitúa al final del trayecto.

Siguiendo con esos posibles lazos que podrían vincular a Guillermo Carnero y a Pere Gimferrer⁵⁸⁷ —dos de los nombres más representativos del discurso poético novísimo—, nuestra conclusión no está exenta de matices. Si la relación entre literatura (arte) y realidad en Gimferrer se convierte en una obsesión y se entiende como problema teórico, en Carnero se plantea, en cambio, en términos de problema no teórico sino vital: “Gimferrer parte de sus lecturas y a ellas vuelve, mientras Carnero abre una posibilidad hacia lo existencial: partiendo igualmente de la lectura se abre a la vivencia. Si se trataba de poetizar el recuerdo de lo vivido, Carnero situaba en un mismo grado el recuerdo de una lectura y el de una experiencia física. De todo ello, surge, en fin, la comprensión de la literatura como un proceso reflexivo, un proceso de meditación sobre sí. (...) Frente al distanciamiento, a la enunciación fría, al retrato lejano y no asumible (utilización de lo grotesco), Carnero opone un sentimiento de asimilación de la figura, los versos producen la emoción de lo vivido”⁵⁸⁸. A este aspecto distintivo, cabría añadir un segundo tema que inevitablemente estrecharía la relación entre Gimferrer y Carnero: la elección de un lugar común como Venecia en el comienzo de su producción, lugar que se convertirá en emblema —simplificador en buena medida— del culturalismo novísimo.

En los primeros tiempos de su quehacer poético nuestro autor se dejará llevar por una más que ostensible irradiación referencial de distintos movimientos estéticos, desde el Modernismo al Simbolismo francés y una posterior recuperación del Barroco español. La metaliteratura, así como un neoesteticismo de raíz culturalista y el

⁵⁸⁶ Guillermo Carnero, *Espejo de gran niebla*, *op.cit.*, p. 56.

⁵⁸⁷ Nuestra opinión en este sentido no disiente del juicio de Juan Luis Ramos en su artículo “Meditación sobre las contrariedades del azar (Acerca de la poesía de Guillermo Carnero)”, en *Ideologies and Literature*, 1. 1-2 (1985), pp. 211-212.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, pp. 207-217.

Neoclasicismo, se aunarán todos ellos en la obra carneriana y conformarán su singularidad poética.

En dicho vector estético, cuya complejidad hemos puesto de manifiesto a lo largo de nuestro estudio, un hecho resulta concluyente: el poeta hace constante gala de su acervo cultural y de su concepción del arte y la literatura como vasos comunicantes. En este sentido comprobamos como la pintura, la escultura o la música se van integrando, como lectura cultural y como forma de individuación poética, en el texto poemático. Antoine Watteau, Giorgio de Chirico, Marcel Duchamp, Giovanni Battista Piranesi, René François-Ghislain Magritte, Yves Tanguy, Jean Auguste-Dominique Ingres, William Adolphe Bouguereau, entre otros creadores, aparecen citados, intertextualizadas poéticamente alguna de sus obras o dando título a diversos poemas del autor. La inclusión de toda clase de referencias interartísticas se convierte en uno de los rasgos definitorios de la singularidad de Carnero.

Inevitablemente, la figura del ensayista y pensador se deja notar de forma incuestionable en la poesía carneriana. Como hemos puesto de manifiesto, el poeta cuenta con múltiples composiciones de carácter programático. Todas ellas se convierten en ejemplo notorio de su discurso reflexivo, marcando como las agujas de un reloj, dolorosa y rítmicamente, el camino del que se cuestiona e indaga incansablemente sobre la función de la palabra poética. De este modo, el orden de lo dicho o lo sentido, o de lo estéticamente gozado, se yuxtapone al orden de lo pensado. O dicho con otras palabras: el pensar forma parte en la obra carneriana de la misma experiencia poética.

Temáticamente hemos insistido en la relación entre vida y escritura, clave obsesiva de muchos de los poemas de Carnero. Desde este binomio, nuestro estudio se ha hecho especialmente sensible a la tríada fundamental de la poética carneriana: el cuestionamiento sobre el lenguaje, el dolor de la no perdurabilidad y la inconsistencia de la realidad y del arte; todo ello se hallaría perfectamente reflejado en ese “*Más allá / nunca he existido*”⁵⁸⁹ de *Fuente de Médicis*: “—*No me crees. / Sólo soy unas manchas de pintura / sobre un lienzo, un puñado de palabras / en un papel, la forma de una*

⁵⁸⁹ Guillermo Carnero, *Fuente de Médicis*, op. cit., p. 34.

pedra / que revela su engaño al cuartearse, / una fotografía / en celuloide que se autodestruye, / en libros que se olvidan, o recuerdos / cada vez más borrosos / en memorias que mueren. / Más allá / nunca he existido” (ibíd., vv. 251-261). Así pues, como ha podido constatarse, la escritura en sí misma sería otro de los temas que subyacen en toda la obra del autor: “la escritura —apunta Carnero— viene a ser una especie de resurrección frustrada, o mejor dicho, la animación de un cadáver galvanizado que, al moverse, adquiere una apariencia de vida, aunque bien distinta a la de un ser efectivamente vivo”⁵⁹⁰.

Las marcas distintivas de las diferentes etapas de la poesía carneriana han presidido el desarrollo, argumentación y lectura crítica de nuestra tesis, concluyendo en una mirada poliédrica en registros —responda ésta a la huella existencialista, metapoética, a la razón frente a la emoción, al vitalismo o al desencanto— pero firme en su ideario poético. El mismo poeta las resumía —lo hemos señalado con anterioridad— al final de su poema “Ficción de la palabra” en *Espejo de gran niebla*: “(...) muy pronto, supe cuánta trampa / acecha en la espesura del lenguaje / (...) Descifré las mentiras del tesoro (...) / y me visteis oscuro / Ícaro de discursos racionales. / 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. / (...) Entre la realidad y su imagen escrita / hay un gran territorio inexplorado; / sólo quien lo recorre significa. / Si coinciden ya no hay tierra de nadie, / y al perderse la voz sin espesura / no hay más significado que la inepticia / para significar” (vv. 66-95).

Y finalmente, la lección última y primera de la poética de Guillermo Carnero: una lección que tal vez debiéramos extraer teniendo presente ese nuevo valor que en *Verano inglés* concede el poeta al tema del amor y que, en realidad, estaría muy cerca de lo que Octavio Paz define como la esencia del hecho poético, esto es: “la fijación de un instante en la percepción” o, dicho en otras palabras, la búsqueda de una razón mínimamente estable que salve del fluir indiscriminado a que nos somete el mundo de las apariencias. Esa propuesta no es sólo una lección intercesora de carácter circunstancial, sino todo lo contrario: en el caso de Guillermo Carnero se nos propone

⁵⁹⁰ Palabras de Guillermo Carnero en la entrevista de Ángel L. Prieto de Paula, *op.cit.*; reimpresso en *Poéticas y entrevistas 1970-2007, op.cit.*, p. 253.

como “la necesidad” fundamental. Es precisamente de esta necesidad de donde proviene —en palabras de Jaume Pont— la idea de un lenguaje que no tan sólo ilustra lo real reificado, sino que hace del acto de nombrar (o escribir) puro designio de creación y conocimiento. El vacío ontológico se convierte en creación, contestación y búsqueda de una identidad. Si como dice Octavio Paz en su conocido ensayo *Los signos en rotación*: “nombrar es crear”⁵⁹¹, el lenguaje y permanente ahondamiento se convierten en una forma viva de conocimiento, en un signo de permanencia frente al tiempo y la muerte: “Conocimiento y lenguaje —la realidad de las cosas nombradas, la realidad del acto de nombrarlas, la realidad de quien las nombra— son los dos polos que imantan la escritura (...). La realidad de la escritura, lejos de toda superficialidad, responde a un proceso decididamente complejo”. Y responde también a un decidido despojamiento: “Es preciso, en el centro de ese despojamiento, buscar otro espacio y otro tiempo, dar sentido al tiempo en el tiempo del poema. Hay aquí, sin duda, una actitud fundada de raíz en la conciencia plena del amor, en la continuidad entre mundo, cuerpo y lenguaje. (...) El resultado final de este triple movimiento es la escritura o la otredad que afirma los nexos analógicos entre hombre y mundo, cuerpo y *alter ego* amatorio, escritor y lenguaje, página en blanco y libro de la naturaleza. Un sistema semiótico donde todo es lenguaje, donde todo el universo escribe (reescribe) la realidad de su código: el lenguaje de los astros, los elementos de la naturaleza, los cuerpos, el poema”⁵⁹².

De igual forma, en Carnero el acto creativo en la madurez de su poesía acaba por desvelarle lo que siempre ha sabido, que él, y sólo él, es el sujeto y el objeto de una eterna obsesión: “*Ahora cae la noche, y en el último tren, / que corta la quietud como una herida, / pongo en palabras miserables los ecos del poema / que escribiste en el agua y en las nubes*” (“Retorno a Greenwich Park”, vv. 41-44). Éste es un hecho concluyente y decisivo de nuestro estudio: en Carnero, la creación de su sentido del tiempo mediante la palabra no le conduce más que a la frustración primera de saber que la falsificación es perecedera. La estética de la negatividad que reconocía Laura Scarano —pese al juego “How many moles?”, pese al divertimento y al erotismo— tal vez sea hasta el momento, en toda la trayectoria carneriana analizada, la construcción ideológica más firme y definitoria de su poética: una construcción, en suma, que también es una ética

⁵⁹¹ Jaume Pont, *La letra y sus máscaras*, op.cit., pp. 258-259.

⁵⁹² *Ibid.*, pp. 258-259.

de la negatividad, que se mantiene entre la nitidez y el sarcasmo, que “ni ríe ni llora”, porque cualquiera de las dos posturas le parecería al autor “declamatoria”⁵⁹³.

Quizá la mejor manera de poner punto y final a estas “Conclusiones” de nuestra *Introducción a la obra poética de Guillermo Carnero (1967-2002)* sea reconocer que querer apropiarse de la lección que esconde el verso es otra más de las utopías del siglo XX que acaban en campos de concentración, tal como nos anotaba Octavio Paz y recogíamos al principio de este apartado. Guillermo Carnero en su infatigable viaje, tal vez llegue a la caída del vacío en el vacío, de igual modo que T. S. Eliot en uno de sus *Four Quartets* y como anotaba Paz en *La otra voz*⁵⁹⁴: “Oscuro oscuro oscuro. Todos van a lo oscuro, / El vacío espacio interestelar, el vacío en el vacío”.

En la trayectoria de nuestro poeta, pues, el encubrirse con “*raso amarillo*”, el procurar “*que las sedas oculten las abiertas ventanas*”, para llegar a la búsqueda “*certeza*” de que “*todo está dicho*”, seguramente le lleve en la madurez a la última y más dolorosa iluminación: la del hombre vencido que ya no siente la necesidad de preguntarse quién es. Al final del camino, sobran las preguntas: “*Llévame de la mano / a las aguas tranquilas. / —Todas serán tranquilas para ti / ya que vas de la mano que no sientes*” (*Fuente de Médicis*, vv. 389-392).

⁵⁹³ Vid. César Simón, “Fracaso y triunfo del lenguaje en Guillermo Carnero”, *op.cit.*, p. 263.

⁵⁹⁴ Octavio Paz, *La otra voz*, *op.cit.*, p. 65.

XI. AGRADECIMIENTOS

XI. AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, y con mención preferente, quisiera dedicar este estudio a mis padres, Ángel Torres y Marisa Badia; sin su paciencia y su cariño jamás hubiera podido realizarlo. Inestimable ha sido también el apoyo incondicional de mi hermano Enric, pues él, desde la distancia, ha sabido inyectarme la dosis de energía y ánimo que en algún momento me faltaba. La ayuda de Montse Mejón y Mercedes Arroyo, compañeras de estudios en la universidad y amigas infatigables en el viaje de la vida, ha sido desde la elaboración de las primeras páginas sobre la obra de Carnero, allá por el año 1997, fundamental; como lo ha sido el aliento de mi esposo Jaume Amigó, cuyo asesoramiento lingüístico y crítico ha resultado iluminador. A su persona le dedico el análisis del poemario *Verano inglés*; él sabrá entender el porqué. Finalmente, a mi hija Marta le regalo los versos que cierran *Verano inglés*, algún día comprenderá el valor de su significado: “*Nunca / hizo tanto por mí ningún ser vivo*” (“Campos de Francia”, vv. 17-18).

Por otra parte, no querría olvidar el apoyo incondicional de mi profesora y amiga Adelaida de Sárraga, a quien debo desde los años de instituto el haber aprendido a gozar de la literatura. A Maria Macià, Josep Bertran y Àlex Abad les agradezco su ayuda y asesoramiento en el campo de la edición de textos.

De igual forma, al Dr. Jaume Pont le agradezco su confianza, su paciencia y la infinidad de desinteresadas horas que ha invertido para que este trabajo se pudiera realizar. Sin su saber hacer, su valía profesional y personal nunca hubiera llegado a materializarse el estudio sobre la obra carneriana que tienen entre sus manos.

Por último y de manera muy especial, mi agradecimiento desde el respeto y la admiración a Dr. Guillermo Carnero, a quien tuve el placer de saludar en el año 2000 en el Congreso sobre poesía novísima organizado por la Universidad de Zaragoza. Su voluntad y cortesía en contestar a mis preguntas, la facilidad para disponer de toda la documentación bibliográfica que me fuera necesaria y sus cartas, han contribuido a aumentar, si cabe todavía más, mi profunda admiración por su obra y su persona.

XII. BIBLIOGRAFÍA DE GUILLERMO CARNERO

XII. BIBLIOGRAFÍA DE GUILLERMO CARNERO⁵⁹⁵

XII.1. LIBROS DE POESÍA

Dibujo de la muerte, Málaga, El Guadalhorce, 1967; 2ª ed., Barcelona, Ocnos, 1971; 3ª ed. en *Ensayo de una teoría de la visión*, Madrid, Hiperión (1ª ed., 1979; 2ª ed., 1983); 4ª ed. en *Dibujo de la muerte. Obra poética*, Madrid, Cátedra, 1998; 5ª ed., Madrid, Cátedra, 2010.

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*.

⁵⁹⁵ Con la finalidad de evitar repeticiones innecesarias, hemos creído conveniente no recoger de nuevo en el apartado XIII. “Bibliografía general” algunas referencias bibliográficas que ya se hallan referenciadas e incluidas en la bibliografía específica de Guillermo Carnero, apartado XII de nuestro estudio en el que nos encontramos. No repetimos por el motivo citado en el bloque XIII las referencias pertenecientes a los subapartados siguientes: XII.1. “Libros de poesía”, XII.2. “Ensayo”, XII.3. “Ediciones de autores del siglo XVIII”, XII.4. “Ediciones de autores contemporáneos”, XII.5. “Edición de volúmenes colectivos”, XII.7. “Traducciones de sus obras a distintos idiomas”, XII.8. “Poéticas”, XII.9.3. “Artículos de Guillermo Carnero” y XII.9.2. “Encuestas a Guillermo Carnero”. Pero sí incluimos en la “Bibliografía general” los subapartados que ahora desglosamos: XII.6. “Antologías y poemas publicados” y XII.9.1. “Entrevistas a Guillermo Carnero”, el motivo que favorece dicha inclusión no es otro que facilitarle al estudioso la consulta. En los apartados anteriormente citados, las referencias bibliográficas aparecen por orden de publicación y no por orden alfabético; el incluirlas en la “Bibliografía general” nos permite ofrecer también un orden alfabético más sencillo para su consulta.

Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1977, introducción de Carlos Bousoño, Madrid, Hiperión, 1979; 2ª ed., Madrid, Hiperión, 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, edición de Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, 1998.

Verano inglés, Barcelona, Tusquets, 1999.

Ut pictura poesis (antología), Córdoba, Cajasur, 2001.

Sepulcros y jardines (antología), Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2001.

Espejo de gran niebla, Barcelona, Tusquets, 2002.

Poemas arqueológicos, León, *Cuadernos del Noroeste*, 7 (2003).

Pensil de nobles doncellas, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2005.

Fuente de Médicis, XVIII Premio Internacional de poesía Fundación Loewe, col. Visor de Poesía, Madrid, Visor Libros, 2006.

Cuatro noches romanas, Barcelona, Tusquets, 2009.

XII.2. ENSAYO

Espronceda, Madrid, Júcar, 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, Madrid, Visor, 2009.

Los orígenes del Romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber, Valencia, Universidad de Valencia, 1978.

La cara oscura del Siglo de las Luces, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1983.

Las armas abisinias, Barcelona, Anthropos, 1989.

Estudios sobre teatro español del siglo XVIII, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1997.

Espronceda, Apéndice didáctico de Ángel L. Prieto de Paula, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.

XII.3. EDICIONES DE AUTORES DEL SIGLO XVIII

MARTÍNEZ COLOMER, Vicente, *El Valdemaro (1792)*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1985.

LUZÁN, Ignacio de, *Obras raras y desconocidas*, vol. I, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1990.

MONTENGÓN, Pedro, *Eudoxia, El Rodrigo, Odas*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1990, 2 vols.

—, *El Rodrigo*, Madrid, Cátedra, 2002.

ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar, *Obras narrativas: La Eumenia; Oderay*, Barcelona, Sirmio/Universidad de Alicante, 1992.

GARCÍA MALO, Ignacio, *Voz de la naturaleza*, Londres, Tamesis/Fundación Juan March/Universidad de Alicante, 1996.

—, *Doña María Pacheco, mujer de Padilla. Tragedia*, Madrid, Cátedra, 1996.

JOVELLANOS, Gaspar M. de, *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria*, Madrid, Cátedra, 1997.

LUZÁN, Ignacio de, *Obras raras y desconocidas*, vol. II. *Discurso apologético de Don Íñigo de Lanuza*, Alicante, Universidad de Alicante, 2003.

XII.4. EDICIONES DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

GIL-ALBERT, Juan, *Antología poética*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1993.

—, *Las Ilusiones, con los poemas de El Convaleciente*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1998.

AZORÍN, *La voluntad*, Madrid, Bibliotext, 2001.

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

ROSALES, Luis, *Abril. Segundo Abril & G. Carnero. La pasión fría de Luis Rosales*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2005, 2 vols.

XII.5. EDICIÓN DE VOLÚMENES COLECTIVOS

Actas del congreso internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano, Córdoba, Diputación, 1985.

Montengón, Alicante, CAPA, 1991.

La novela española del siglo XVIII. Extraordinario, 11, *Anales de Literatura Española* (1995).

Historia de la Literatura Española (Siglo XVIII), coordinador, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, vols. 6 y 7 (*Historia de la Literatura Española* fundada por Ramón Menéndez Pidal y dirigida por Víctor García de la Concha).

Historia de la Literatura Española (Siglo XIX, I), coordinador, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, vol. 8 (*ídem*).

Ideas en sus paisajes. Homenaje a R. P. Sebold, edición en colaboración con I. J. López y E. Rubio, Alicante, Universidad de Alicante, 1999.

XII.6. ANTOLOGÍAS⁵⁹⁶ Y POEMAS PUBLICADOS

MARTÍN PARDO, Enrique (ed.), *Nueva poesía española*, Madrid, Scorpio, 1970; 2ª ed., *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada*, Madrid, Hiperión, 1990; 3ª ed., Barcelona, Península, 2006.

CASTELLET, José M^a. (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970; 2ª ed., Barcelona, Península, 2001; 3ª ed., Barcelona, Península, 2006.

MARTÍNEZ RUIZ, Florencio (ed.), *La nueva poesía española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1971.

⁵⁹⁶ Anotamos por orden cronológico las antologías en las que aparece recogida la obra del poeta. En el apartado siguiente (“Bibliografía general”) incluimos de nuevo la referencia bibliográfica, tal como habíamos justificado en una nota anterior, por considerar que ésta no forma parte únicamente de la bibliografía específica de Guillermo Carnero sino de buena parte del fenómeno novísimo y de la poesía publicada hasta el año 2009.

BATLLÓ, José (ed.), *Poetas españoles postcontemporáneos*, Barcelona, El Bardo, 1974.

MORAL, Concepción G. y PEREDA, Rosa M^a. (eds.), *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra, 1980; 2^a ed., Madrid, Cátedra, 1987.

PROVENCIO, Pedro (ed.), *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*, Madrid, Hiperión, 1998, pp. 173-189.

MARTÍNEZ, José Enrique (ed.), *Antología de la poesía española (1939-1975)*, Madrid, Castalia, 1989, pp. 256-260.

BENSTUSSAN, Albert & LE BIGOT, Claude (eds.), *Poetas españoles del siglo XX*, Renner, Universidad de Renner, 1991, pp. 237-241.

LANZ, Juan José (ed.), *Antología de la poesía española 1960-1975*, Madrid, Espasa-Calpe/Austral, 1997.

GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús, (ed.), *El último tercio del siglo (1968-1998)*, Madrid, Visor, 1998.

AYUSO, José Paulino, (ed.), *Antología de la poesía española del siglo XX*, Madrid, Castalia, 1998.

PRIETO, Melquíades (ed.), *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Madrid, EDAF, 2000.

MORCILLO, Françoise (ed. y trad.), *Cinq poètes espagnols contemporains*, Bruselas, Le Cri, 2000, pp. 46-76.

CARNERO, Guillermo, *Sepulcros y jardines (Antología)*, Valencia, Instituto Alfonso el Magnánimo, 2001.

CAMARERO, Manuel (ed.), *Antología prima de la poesía española*, Madrid, Castalia, 2002.

CONDE PARRADO, Pedro, y GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier (eds.), *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Gijón, Cátedra Miguel Delibes/Libros del Peixe, 2005.

SORIA OLMEDO, Andrés (ed.), *20 años de poesía. Nuevos textos sagrados (1989-2009)*, Barcelona, Tusquets, 2009.

XII.7. TRADUCCIONES DE SUS OBRAS A DISTINTOS IDIOMAS

- Al alemán:

Akzente, 5 (octubre de 1978).

BOSO, Felipe & BADA, Ricardo, *Ein Schiff aus Wasser. Spanische Literatur von heute*, Colonia, Kiepenhauer, 1981.

Spanische Lyrik des 20. Jahrhunderts, Stuttgart, Philip Reclam, 1985; 2ª ed., Stuttgart, Philip Reclam, 2003.

- Al búlgaro:

SHISHKOVA, Albena, *La Luna de Valencia. Doce poetas contemporáneos españoles*, Sofía, Svodobno Poetichsko Obshtestvo, 1994.

- Al catalán:

Sepulcres i jardins, Trad. Emili Casanova, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2001.

- Al checo:

Světová Literatura (marzo de 1976).

ULICNY, Prelozil M., *Stín Ráje. Tisíc let Španelské Poezie*, Praga, Ministerio Español de Cultura, 1992.

- Al francés:

ANCET, Jacques, *Neuf poètes espagnols du XX^e. siècle. Plein Chant* (invierno de 1975).

Journal des poètes, 7 (julio de 1989).

LY, Nadine *et al.*, *Anthologie bilingue de la poésie espagnole*, París, Gallimard (La Pléiade), 1995.

FRAYSSINET, Claude de, *Poésie espagnole 1945-1990*, Arles, Actes Sud & UNESCO, 1995.

BENSOUSSAN, Albert & LE BIGOT, Claude de, *Poetas españoles del siglo XX*, Rennes, Université, 1996.

MORCILLO, Françoise, *Cinq poètes espagnols contemporains*, Bruselas, Le Cri, 2000.

Tombeaux et jardins, Trad. Jean-Claude et Daria Rolland. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2002.

- Al holandés:

CARRASQUER, Francisco, *De Vertraadde boodschapper. Twaalf hedengaagse Spaanse dichters*, Amsterdam, Meulenhoff, 1985.

- Al inglés:

Chicago Review, 27. 3 (invierno de 1975-1976).

HAMMER, Louis & SCHYFTER, Sara, *Recent Poetry of Spain*, Nueva York, Sachem, 1983.

COHEN, J. M., *The Penguin Book of Spanish Verse*, Londres, Penguin, 1988.

The Literary Review (otoño de 1988).

American Poetry Review, 18.2 (marzo-abril de 1989).

Quarry West, 28 (1991).

PRITCHETT, Kay, *Four Post-Modern Poets of Spain*, Fayetteville, University of Arkansas Press, 1991.

- Al italiano:

DOPLICHER, Fabio, *Poesia della metamorfosi*, Roma, Stilb, 1984.

COCO, Emilio, *Cinco pesetas di stelle*, Bari, Vallisa, 1985.

COCO, Emilio, *Abanico. Antologia della poesia spagnola d'oggi*, Bari, Levante, 1986.

MUSSAPI, Roberto, *L'Anno di poesia 1986*, Milán, Jaca, 1986.

Pelagos, 1.1 (julio de 1991).

BETTINI, Emanuele, *Approdi. Antologia di poesia mediterranea*, Milán, Marzorati, 1996.

COCO, Emilio, *Pagine*, 12.32 (V-VIII-2001).

Sepolcri e giardini, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2002.

- Al portugués:

BENTO, José, *Antologia da poesia espanhola contemporanea*, Lisboa, Assirio/Álvim, 1985.

Sepulcros e jardins, Trad. Luis Filipe Sarmiento, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2002.

XII.8. POÉTICAS⁵⁹⁷

1970: “Poética”, en Enrique Martín Pardo (ed.), *Nueva poesía española*, Madrid, Scorpio, 1970, pp. 87-88; 2ª ed., *Nueva poesía española. Antología consolidada*, Madrid, Hiperión, 1990, pp. 189-191; 3ª ed., Barcelona, Península, 2006.

1970: “Lo que no es exactamente una poética”, en José Mª Castellet (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970, pp. 203-204; 2ª ed., Barcelona, Península, 2001, pp. 199-200; 3ª ed., Barcelona, Península, 2006.

1972: “Génesis de un libro” (Autocrítica de *El sueño de Escipión*), *Pueblo* (2 de febrero de 1972).

1974: “Poética”, en José Batlló (ed.), *Poetas españoles postcontemporáneos*, Barcelona, El Bardo, 1974, pp. 303-306.

1976: “Por un arte no autoritario”, *Camp de l’Arpa*, 33 (junio de 1976).

1976: “Situación de la poesía española en 1976”, Conferencia en la Bienal de Venecia, 7 de octubre de 1976 (texto inédito)⁵⁹⁸.

⁵⁹⁷ A fin de preservar la evolución de las poéticas carnerianas y su evolución en el período estudiado, citamos las referencias bibliográficas precedidas del año de publicación y en riguroso orden cronológico. En Enero de 2008 Guillermo Carnero ha recopilado y publicado sus poéticas más representativas en un único volumen al que remitimos: Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, Centro Cultural Generación del 27 y Universitat d’Alacant, Málaga, 2008. Recogemos de nuevo la referencia al final de nuestro apartado, al igual que lo haremos en el apartado siguiente XII.9. *Entrevistas, artículos y encuestas*.

1977: “Trotsky y la literatura”, *Informaciones de las Artes y las Letras* (6 de octubre de 1977).

1979: “Nota del autor”, en Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1977*, Madrid, Hiperión, 1979, pp. 71-72; 2ª ed., Madrid, Hiperión, 1983.

1980: “Poética”, en Concepción García Moral y Rosa Mª Pereda (eds.), *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 307-308; 2ª ed., Madrid, Cátedra, 1987.

1986: “Poética”, en Víctor García de la Concha (ed.), *El estado de las poesías. Monográfico, Los Cuadernos del Norte*, 3 (1986), pp. 39-40.

1995: “El pacto con el lector futuro”, *La Página*, 20 (1995), pp. 71-73.

1998: “Poética”, en Jesús García Sánchez (ed.), *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor, 1998, pp. 311-314.

1998: “Poética”, *El estado de las poesías II*, Encuentro de poetas en la Casona de Verines, septiembre de 1998 (texto inédito).

1999: Píos deseos al borde del milenio, “La alegría de los naufragios” 1-2 (1999), pp. 89-93.

2000: “¿Vida o cultura?”, *El Cultural de El Mundo* (29 de marzo de 2000), p. 3.

2000: “Reflexiones egocéntricas, I. Cuatro formas de culturalismo”, *Laurel*, 1 (2000), pp. 41-57.

2000: “Reflexiones egocéntricas, II. Criticar al crítico”, *Laurel*, 2 (2000), pp. 41-54.

⁵⁹⁸ Las poéticas que se han anotado como “texto inédito” son aquellas que hasta la aparición del volumen Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, *op.cit.*, no habían sido publicadas con anterioridad.

2000: “Reflexiones egocéntricas, III. Naturaleza y paisaje en *Dibujo de la muerte. Obra poética*”, *Letra Internacional*, 69 (2000), pp. 20-25.

2004: “Una poética innecesaria”, Guillermo Carnero, *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 2004, pp. 15-30.

2004: “Un poema de *Dibujo de la muerte*”. Comentario de “El embarco para Cyterea”, 2004 (texto inédito).

2005: “Ávila en mi poesía. Cuatro poemas abulenses”, Guillermo Carnero, *Ávila en mi poesía*, Ávila, Caja de Ávila, 2005, pp. 7-29.

2006: “Apéndice: Un irresistible poder de evocación”, José M^a Castellet (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*, 3^a ed., Barcelona, Península, 2006, pp. 309-311.

2007: “Reflexiones egocéntricas, IV. ‘Yo’ lírico y arte en mi obra poética”, 2007 (texto inédito).

2008: Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27 y Universitat d’Alacant, 2008.

XII.9. ENTREVISTAS, ENCUESTAS Y ARTÍCULOS⁵⁹⁹

XII.9.1. ENTREVISTAS A GUILLERMO CARNERO

1969: MÍGUEZ, Alberto (entrevista): “Seis preguntas y una respuesta”, *Madrid* (13-XI-1969).

1971: “CAMPBELL, Federico: Guillermo, o la voluntad de estilo”, *Infame turba*, Barcelona, Lumen, 1971; 2^a ed., Barcelona, Lumen, 1994, pp. 43-51; 3^a ed., Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007, op.cit.*, pp. 143-150.

⁵⁹⁹ Al igual que en el apartado precedente, se ha optado en éste por hacer uso de un orden cronológico de publicación, tal como el propio Guillermo Carnero propone en su recopilación de 2008: Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007, op.cit.* pp. 9-10.

1972: Entrevista anónima: “Guillermo Carnero, o el decadente y su moral”, *Anue Cultural*, 16 (marzo de 1972), p. 25. Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007, op.cit.*, pp. 151-154.

1973: MEDINA, José Ramón (entrevista): “Entrevista de la semana”, *Papel literario de “El Nacional”* (Caracas), 12-VIII-1973.

1976: “Galería de Artes y Letras” (TVE), 22-X-1976.

1976: CARRASCO, Bel (entrevista): “Guillermo Carnero y la poesía como experimento”, *El País* (12-XI-1976), p. 26. Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007, op.cit.*, pp. 161-162.

1977: LEIVA, Ángel (entrevista): “Guillermo Carnero, un mundo de infinitos códigos”, *Arriba* (21-VII-1977).

1979: BERASÁTEGUI, Blanca, (entrevista): “Guillermo Carnero, la gala del neomodernismo”, *ABC* (15-VII-1979), pp. 26-27. Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007, op.cit.*, pp. 165-168.

1979: JOVER, José Luis: “Nueve preguntas a Guillermo Carnero”, *Nueva Estafeta*, 9-10 (agosto-septiembre de 1979), pp. 148-153. Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007, op.cit.*, pp. 169-180.

1979: “Encuentros con las Letras” (TVE), 21-XI-1979.

1980: FUENTES RÓDENAS, Jesús, (entrevista): “Todo poema auténtico tiene motivaciones irracionales”, *La Verdad. Suplemento Literario* (7-XII-1980), p. 2. Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007, op.cit.*, pp. 181-186.

(1982: “CRIADO, Míryam: La madurez novísima de Guillermo Carnero”, *Diario de Granada* (31-XII-1982). Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, *op.cit.*, pp. 187-190.

1983: ALLEGRA, Giovanni (entrevista): “Entrevista a Guillermo Carnero. Spagna: estetismo delle avanguardie”, *Messaggero Veneto* (16 de marzo de 1983). Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, *op.cit.*, pp. 191-194.

1983: “A colloquio con Guillermo Carnero, capofila dei nuovi poeti spagnoli”, *Il Tempo* (22-IV-1983), p. 3.

1983: CORTÉS DEL VALLE, Estela (entrevista): *Alerta*, Santander (25-VIII-1983).

1995: Poética en “Trece preguntas a los poetas”, Milagros Polo, *Cuarteto y fuga para un espacio desierto*, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1995, pp. 289-293. Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, *op.cit.*, pp. 195-196.

1996: “Interview with Guillermo Carnero”, Catherine Ruth Christie. *Poetry and Doubt in the Work of José Ángel Valente and Guillermo Carnero*, Lewiston (UK), Mellen University Press, 1996, pp. 263-270.

1999: DEMICHELLI, Julio (entrevista): “Guillermo Carnero publica *Verano inglés*”, *ABC* (16-XI-1999), p. 51.

1999: JARANDILLA, S. (entrevista): “Guillermo Carnero: No creo que la sencillez sea una virtud literaria”, *La Razón* (16-XI-1999), p. 27.

1999: Entrevista, *El País* (17-XI-1999), p. 52.

1999: LUCAS, Antonio (entrevista): “Guillermo Carnero habla de amor”, *El Mundo* (31-XII-1999), p. 68.

1999: FERRARI, Marta Beatriz (entrevista): “Poesía e inteligencia emocional: una entrevista a Guillermo Carnero”, *Celehis*. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, Universidad Mar del Plata, 8.11 (1999), pp. 333-344. Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, *op.cit.*, pp. 201-208.

2000: *Poesía en el Campus*, 47 (febrero de 2000), monográfico sobre G. Carnero, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2000.

2000: SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando (entrevista): *El Faro de Alejandría* (22 de julio de 2000). Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, *op.cit.*, pp. 209-222.

2000: VENTURA MELIÁ, Rafael (entrevista): “El libro *Verano inglés* no significa una ruptura en mi trayectoria poética”, *Levante. El Mercantil Valenciano* (13-X-2000).

2000: GALIANA, J. M. (entrevista): “Guillermo Carnero, Premio Nacional de Poesía”, *El País*, edición de la Comunidad Valenciana (15-X-2000). Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, *op.cit.*, pp. 223-226.

2000: BUSSÉ, Xènia (entrevista): “Siete preguntas a Guillermo Carnero”, *Heraldo de Aragón*, Suplemento Literario (21-XII-2000), p. 1.

2001: BUSSÉ, Xènia (entrevista): “Doce preguntas a Guillermo Carnero”, *Cuadernos del Sur*, suplemento de *Diario de Córdoba* (11-I-2001), pp. 6-7. Reimpreso en *Avui*, Suplemento Cultural, X-XI (18-I-2001), y en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, *op.cit.*, pp. 229-232.

2001: “Guillermo Carnero” (entrevista): *El Péndulo* (enero de 2001), pp. 6-8.

2001: HERNÁNDEZ, Jesús (entrevista): “Guillermo Carnero, profesor, poeta y ensayista”, *La Opinión*, Zamora (21-IV-2001).

2001: CATALÁN, Miguel & COLOMA, Rafael (entrevista): Biblioteca Valenciana, 31 de mayo de 2001 (texto inédito)⁶⁰⁰.

2001: HERNÁNDEZ, Isidro (entrevista): “No existe pensamiento crítico sin diálogo”, *2.C. Revista semanal de ciencia y cultura*, suplemento de *La Opinión* (Santa Cruz de Tenerife) 96 (27 de septiembre de 2001). Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007, op.cit.*, pp. 233-236.

2002: MATEO, María Asunción, (entrevista): “Guillermo Carnero, poeta”, *La Razón* (16-VI-2002).

2002: VALERO, Vicente (entrevista): Suplemento “Culturas” de *La Vanguardia*, 17 (2-X-2002), p. 12. Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007, op.cit.*, pp. 247-251.

2002: GARCÍA CALERO, Jesús (entrevista): “Guillermo Carnero: *Las ínsulas extrañas* es la venganza póstuma de Valente”, *ABC* (4-X-2002).

2002: FERNÁNDEZ, Héctor (entrevista): “Otros van al psiquiatra, los poetas escribimos”, *Las Provincias*, Alicante (26-X-2002).

2003: PRIETO DE PAULA, Ángel L. (entrevista): *Quimera*, 227 (marzo de 2003), pp. 44-51. Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007, op.cit.*, pp. 251-260.

2003: MÉNDEZ RUBIO, Antonio (entrevista): *Cuadernos del matemático*, 30 (mayo de 2003), pp. 5-9. Reimpreso en Antonio Méndez Rubio (ed.), *Poesía 68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, pp. 111-126, y en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007, op.cit.*, pp. 261-268.

⁶⁰⁰ Como ya habíamos apuntado con anterioridad, los textos que se han anotado como “texto inédito” son aquéllos que hasta la aparición del volumen Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007, op.cit.*, no habían sido publicados.

2003: SILES, Jaime (entrevista sobre *Espejo de gran niebla*) 2003 (texto inédito).

2004: LÓPEZ-VEGA, Martín (entrevista): “Guillermo Carnero: ‘La poesía que desprecia a su lector y ofrece obviedades es inmoral’”, *Cultural de El Mundo* (30 de septiembre de 2004), p. 58. Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, *op.cit.*, pp. 273-275.

2008: CARNERO, Guillermo: *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27 y Universitat d’Alacant, 2008.

XII.9.2. ENCUESTAS A GUILLERMO CARNERO

1970: “Contestación a la encuesta sobre Bécquer”, *Ínsula*, 289 (diciembre de 1970), p. 4. Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27 y Universitat d’Alacant, 2008, pp. 139-140.

1971: Encuesta sobre Vicente Aleixandre: “Un tratado de arte poética”, *Madrid* (23 de junio de 1971). Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, *op.cit.*, pp. 141-142.

1972: “Encuesta sobre la poesía de 1971”, *Pueblo* (12-I-1972).

1973: Encuesta sobre la crítica literaria, *Camp de l’arpa*, 8 (noviembre de 1973). Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, *op.cit.*, pp. 155-156.

1974: “Contestación a la encuesta sobre el Surrealismo”, *Ínsula*, 337 (diciembre de 1974), pp. 8-9. Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, *op.cit.*, pp. 157-160.

1976: Encuesta sobre Federico García Lorca, *Trece de Nieve*, 1-2, (diciembre de 1976). Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, *op.cit.*, pp. 163-164.

1977: Encuesta sobre la Generación del 27, *El Ciervo*, 306-307 (abril-mayo de 1977).

1977: Encuesta sobre Vicente Aleixandre, *El País* (9-X-1977).

1977: Encuesta sobre Vicente Aleixandre, *Pueblo* (12-X-1977).

2000: “¡A otro perro con esas golondrinas!”, Pablo García Baena (ed.), *Hasta tu celda. Cien autores hacia Bécquer*, Málaga, Centro Andaluz de las Letras, 2000, p. 56. Reimpreso en, Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, *op.cit.*, pp. 227-228.

XII.9.3. ARTÍCULOS DE GUILLERMO CARNERO

1973: “Conocer y saber en *Poemas de la consumación y Diálogos del Conocimiento*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 276 (junio de 1973). Reimpreso en José Luis Cano (ed.), *Vicente Aleixandre*, Madrid, Taurus, 1977, pp. 274-282, y en Guillermo Carnero, *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 228-237.

1974: “Joaquín Marco y la cuestionación de la escritura poética”, *Papeles de Son Armadans*, CCXXII (1974), pp. 91-97.

1976: “Jaime Gil de Biedma, o la superación del realismo”, *Ínsula*, 351 (febrero de 1976), pp. 1 y 3.

1978: “Poesía de posguerra en lengua castellana”, *Poesía*, 2 (agosto-septiembre de 1978), pp. 77-89.

1979: “Knowing and Known in Poems of Consummation and Dialogues of Knowledge”, en Vicente Cabrea & Harriet Boyer (eds.), *Critical Views on Vicente Aleixandre’s Poetry*, Lincoln, Sociedad de Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos, 1979, pp. 87-96.

1983: “La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano”, *Revista de Occidente*, 23 (abril de 1983), pp. 43-59.

1983: “La poética de la poesía social en la postguerra española”, *Leviatán*, 13 (otoño de 1983), pp. 119-134. Reimpreso en Guillermo Carnero, *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 299-336.

1984: “En torno al Superrealismo de Salvador Dalí”, *Robinson*, 8 (octubre-diciembre de 1984), Madrid, Universidad Autónoma, pp. 40-41.

1986: “Trayectoria y singularidad de Jaime Siles”, en “La poesía de Jaime Siles”, *Litoral*, 166-167-168 (1986).

1989: (Coord.) *Ínsula*, número extraordinario *De estética novísima y “novísimos”*, 505 (enero de 1989), y 508 (abril de 1989).

1990: “Culturalismo y poesía novísima. Un poema de Pedro Gimferrer: *Cascabeles*, de *Arde el Mar*”, en Biruté Cipliauskaitė (ed.), *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los ochenta en España*, Madrid, Orígenes, 1990, pp. 11-23.

1998: “El desafío de amar y conocer”, *El País* (3-I-1998), suplemento *Babelia*, p. 12.

1998: “Guillermo Carnero: El poeta es su primordial y primer lector”, *El Ciervo*, 47 (julio-agosto de 1998), pp. 514-515. Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007, op.cit.*, pp. 197-200.

2000: “La promoción poética de los 50. Luis García Jambrina (ed.)”, *El Mundo* (5-11 de julio de 2000), p. 9.

2000: “Como en sí mismo, al fin a los diez años de la muerte de Jaime Gil de Biedma”, *Claves de la Razón Práctica*, 106 (octubre de 2000), pp. 56-59.

2002: “Las dos bolitas y el fruto de la pasión”, en Alejandro Duque Amusco (ed.), *Cómo se hace un poema*, Valencia, Pretextos & El Ciervo, 2002, pp. 153-156. Reimpreso en, Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007, op.cit.*, pp. 93-96.

*Conviene señalar que la página de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, portal de poesía española contemporánea dedicada a Guillermo Carnero ofrece un caudal bibliográfico sobresaliente (actualizado hasta el año 2005) sobre la obra del autor.

XIII. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

XIII. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AA.VV., *Últimos veinte años de poesía española*, Oviedo, Ayuntamiento de Oviedo, 1994.

AA.VV., *La lucidez de un siglo*, Madrid, Páginas de Espuma, col. Voces, 2000.

AGUADO, J. A., “Verano inglés, la intensa poesía de Guillermo Carnero”, *Diario de Tarrassa* (8-VI-2000).

ALAS, Leopoldo, “Aquellos nueve novísimos de Castellet”, *Designios*, suplemento de *Signos*, 4 (1988), s.p.

ALBORNOZ, Aurora de; ANDRÉS, Elena, *Chile en el corazón*, Barcelona, Península, 1975.

ALCOVERRO, Tomás, “Retrato del poeta”, *ABC* (6-X-1967), p. 71.

ALFARO, Rafael, “Verano inglés. Amor y artificio”, *Reseña*, 313, p. 16.

ALONSO, Cecilio, “Notas sobre el pesimismo activo en la literatura española hacia 1900. (Un fin de siglo entre la voluntad y el dolor de vivir)”, *Anales de Literatura Española*, 12 (1996), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, www.cervantesvirtual.com.

ÁLVAREZ, José M^a., “Las rayas del tigre: introducción a la actual poesía española”, *Zurgai* (diciembre de 1989), pp. 14-17.

ALLEGRA, Giovanni (entrevista): “Entrevista a Guillermo Carnero. Spagna: estetismo delle avanguardie”, *Messaggero Veneto* (16 de marzo de 1983). Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, *op.cit.*, pp. 191-194.

AMORÓS, Amparo, “La retórica del silencio”, *Los Cuadernos del Norte*, 16 (noviembre-diciembre de 1982), pp. 18-27.

—, “¿Fabricantes o almacenistas?”, *La Vanguardia* (4-II-1986), p. 37.

—, “¡Los novísimos, y cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta”, *Ínsula*, 512-513 (agosto-septiembre de 1989), pp. 63-67.

—, “Dos tendencias características de la poesía contemporánea: la crítica del lenguaje y la poética del silencio”, *Zurgai* (diciembre de 1989), pp. 18-20.

—, *La palabra del silencio. (La función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*, Madrid, Universidad Complutense, 1991.

AMUSCO, Alejandro, “La ficción del lenguaje”, *El Ciervo*, 269 (15-X-1975), pp. 28-29.

ANÓNIMO, “Dibujo de la Muerte”, *Solidaridad Nacional* (22-IV-1967).

—, “Guillermo Carnero: *Dibujo de la muerte*”, *Triunfo*, 291 (30-XII-1967), p. 5.

—, “La metapoesía de Guillermo Carnero”, Madrid, *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, 87 (noviembre de 1979), pp. 4-5.

—, Reseña “*Dibujo de la muerte. Obra poética*”, *Diario de León* (12-VII-1998).

—, “Guillermo Carnero: “La poesía es una motivación biográfica emocional”, *El Día*, Cuenca (16-XI-1999).

—, “Guillermo Carnero edita *Verano inglés*, tras nueve años de silencio en la poesía”, *La Verdad* (16-XI-1999).

—, “Guillermo Carnero rompe su silencio poético con *Verano inglés*”, *Diario de León* (16-XI-1999).

—, “*Verano inglés*”, *Levante* (17-XII-1999).

ARMAND, Octavio, “Chamanismo y showmanship”, *Plural* (julio de 1976), pp. 67-69.

—, “*El azar objetivo*”, *Escandalar*, 1.1 (1978), pp. 72-73.

ARMAS, Emilio de, “Sobre nueve que no son novísimos y uno que pretende renovarse”, *Casa de las Américas*, 76 (1973).

ARMIÑO, Mauro, “La batalla del libro”, *El Nuevo Lunes*, Suplemento “Cultura”, Madrid (29-VI-1998), p. 3.

ARRANZ NICOLÁS, Clara, “Neopositivismo y culturalismo en la obra de Guillermo Carnero”, *Los Cuadernos del Norte*, 16 (noviembre-diciembre de 1982), pp. 58-65; reimpresso en, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 8 (1987), pp. 137-147.

ASÍS, María Dolores de, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Narcea, 1977.

AYUSO, José Paulino, (ed.), *Antología de la poesía española del siglo XX*, Madrid, Castalia, 1998.

BALCELLS, Josep M^a., *Poesía castellana de cárcel*, Barcelona, Diosa, 1976.

BALLART, Pere, *La figuración irónica en el discurso literario moderno: una aproximación retórica*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1992.

—, *Eironeia, La figuración irónica en el discurso literario moderno: una aproximación retórica*, Barcelona, Sirmio, 1994.

—, Reseña “De cadáveres y rosas”, *Quimera*, 178 (1999), pp. 67-69.

—, “El alma oscurecida” (reseña de *Espejo de gran niebla*), *Quimera*, 226 (2003), pp. 70-72.

BARELLA, Julia, “Poesía en la década de los 70: en torno a los novísimos”, *Ínsula*, 410 (1981), pp. 4-5.

—, “La reacción veneciana: poesía española en la década de los setenta”, *Estudios Humanísticos*, 5 (1983), pp. 69-76.

—, “El poema como hipótesis: un comentario sobre la obra de Guillermo Carnero”, *Parole. Revista de creación literaria y de filología*, 1 (otoño-invierno de 1998), pp. 185-188.

BARNATÁN, Marcos Ricardo, “Dibujo de la muerte de Guillermo Carnero”, *Poesía Española*, 175 (julio de 1967), pp. 16-18.

—, “Dos aproximaciones a la nueva poesía española”, *El Urogallo*, 5-6 (octubre-noviembre de 1970), pp. 138-139.

—, “Vicente Aleixandre y la poesía novísima”, *Ínsula*, 374-375 (enero-febrero de 1978), pp. 23 y 31.

—, “Guillermo Carnero ensaya una teoría de la visión”, *El País* (25-VII-1979), p. 21.

—, “La polémica de Venecia”, *Ínsula*, 508 (abril de 1989), pp. 15-16.

BATLLÓ, José (ed.), *Poetas españoles postcontemporáneos*, Barcelona, El Bardo, 1974.

BAYO, Emili, *La poesía española en sus antologías (1939–1980)*, Lleida, Pagès, 1994.

BELTRÁN, Vicente, “Poética y estadística: nuevos y novísimos poetas españoles”, *Revista Literaria XLIV*. 88 (1982), pp. 123-141.

BELLVESER, Ricardo, “Guillermo Carnero contra el miserable tráfico de las palabras”, *Las Provincias* (29-IX-1974), p. 33.

—, “Guillermo Carnero: la actitud objetiva”, *Las Provincias* (29-II-1976), p. 41.

—, “Razón de amor en Carnero”, *Diario de Córdoba*, suplemento literario, *Cuadernos del Sur* (23-VII-1998), p. 31.

—, “Guillermo Carnero. Premio Nacional de la Crítica 1999”, *Debats*, 69 (2000), pp. 130-131.

—, “Guillermo Carnero y su actualidad”, *Las Provincias* (23-IV-2000), p. 6.

BENSON, Douglas K., “Tres calillas en la postmodernidad y la poesía española contemporánea”, *Siglo XX/Twentieth Century*, 12.1-2 (1994), pp. 69-85.

BENSTUSSAN, Albert & LE BIGOT, Claude (eds.), *Poetas españoles del siglo XX*, Renner, Universidad de Renner, 1991, pp. 237-241.

BERASÁTEGUI, Blanca, (entrevista): “Guillermo Carnero, la gala del neomodernismo”, *ABC* (15-VII-1979), pp. 26-27. Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007, op.cit.*, pp. 165-168.

BLESA, Túa, “Hem de fer foc nou”, *Ínsula*, 562 (2001), pp. 9-13.

BOURNE, Louis M., “Inutilidad de la poesía frente al azar”, *El País* (18-VII-1976), p. 27.

BOUSOÑO, Carlos, “Una época en sus personajes”, *Papeles de Son Armadans*, 53.158 (mayo de 1969), pp. 143-172.

—, “La poesía de Guillermo Carnero”, *Peña Labra*, 32 (verano de 1979), pp. 11-12.

—, “La poesía de Guillermo Carnero”, en G. Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*, Madrid, Hiperión, 1979 (2ª ed., 1983), pp. 11-68; reimpreso en *Poesía postcontemporánea*, Madrid, Júcar, 1985, pp. 227-301.

—, “Risa y razón en Guillermo Carnero”, en Francisco Rico (a. c. de), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 8 (Época contemporánea, 1939-1980), ed. Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 313-317.

BRINES, Francisco, “Integración del título en el poema”, *Ínsula*, 310 (septiembre de 1972), pp. 4 y 7.

BUSSÉ, Xènia (entrevista): “Siete preguntas a Guillermo Carnero”, *Heraldo de Aragón*, Suplemento Literario (21-XII-2000), p. 1.

—, “Doce preguntas a Guillermo Carnero”, *Cuadernos del Sur*, suplemento de *Diario de Córdoba* (11-I-2001), pp. 6-7. Reimpreso en *Avui*, Suplemento Cultural, X-XI (18-I-2001), y en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007, op.cit.*, pp. 229-232.

CAMANDONE, Mirta, “Asedio a la poesía de Guillermo Carnero”, *Hispanic Journal*, 7.2 (1985), pp. 123-129.

CAMARERO, Manuel (ed.), *Antología prima de la poesía española*, Madrid, Castalia, 2002.

CAMPBELL, Federico, *Infame turba*, Barcelona, Lumen, 1971, pp. 43-52; 2ª ed., *Infame turba. Entrevistas a pensadores y poetas y novelistas en la España de 1970*, Barcelona, Lumen, 1994, pp. 44-53.

CANO, José Luis (ed.), *Lírica española de hoy*, Madrid, Cátedra, 1974.

CANO BALLESTA, Juan, *Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica política bajo el Franquismo*, Madrid, Siglo XXI, 1994, pp. 148-173.

—, Reseña OO.CC. 1998, *Revista Hispanista Moderna*, 52.2 (1999), pp. 560-561.

CAÑAS, Dionisio, “El sujeto poético postmoderno”, *Ínsula*, 512-513 (agosto-septiembre de 1989), pp. 52-53.

CAPECCHI, Luisa, “Guillermo Carnero: Ensayo de una teoría de la visión”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 379 (enero de 1982), pp. 217-219.

CARANDELL, José María, “La filosofía de una nueva generación”, *Destino* (19-VII-1969), p. 32.

CARRASCO, Bel (entrevista): “Guillermo Carnero y la poesía como experimento”, *El País* (12-XI-1976), p. 26. Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, *op.cit.*, pp. 161-162.

CASADO, Miguel, “Líneas de los novísimos”, *Revista de Occidente*, 86-87 (julio-agosto de 1988), pp. 204-224.

CASTELLET, José M^a. (ed.), “Seis jóvenes poetas españoles”, *Mundo Nuevo*, 22 (abril de 1968).

—, “Mitologías de la nova generació”, *Serra d'Or*, 121 (octubre de 1969).

—, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970; 2ª ed., Barcelona, Península, 2001; 3ª ed., Barcelona, Península, 2006.

CATALÁN, Miguel & COLOMA, Rafael (entrevista): Biblioteca Valenciana (31 de mayo de 2001).

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (ed.), “Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los ochenta en España”, Madrid, Orígenes, 1991.

CHRISTIE, Catherine Ruth, *Poetry and Doubt in the Work of José Ángel Valente and Guillermo Carnero*, Lewiston (UK), Mellen University Press, 1996.

—, “The Transition to Postmodernism in Spanish Poetry: from the *Generación del 50* to the *Novísimos*”, *Agenda*, 35.2, (1997), pp. 117-129.

CRIADO, Míryam, “La madurez novísima de Guillermo Carnero”, *Diario de Granada* (31-XII-1982). Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, *op.cit.*, pp. 187-190.

COLINAS, Antonio, “El método y el azar”, *Camp de l’Arpa*, 23-24 (agosto-septiembre de 1975), p. 41

—, “Variaciones hacia el centro del poema”, *Informaciones* (12-I-1975) suplemento *Informaciones de las artes y las letras*, p. 3.

—, “La rosa de los vientos. Notas para otra teoría de la poesía novísima”, *El Independiente* (24-VI-1988), p. 4, y (1-VII-1988), p. 4.

CONDE PARRADO, Pedro, y GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier (eds.), *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Gijón, Cátedra Miguel Delibes/Libros del Peixe, 2005.

CORREA, Gustavo (ed.), *Poesía española del siglo veinte*, Nueva York, Appleton Century Crofts, 1972.

—, *Antología de la poesía española 1900-1980*, Madrid, Gredos, 1980, 2 vols.

—, *Los Cuadernos del Norte*, número extraordinario “El estado de las poesías”, 3 (1986).

CORTÉS DEL VALLE, Estela (entrevista): *Alerta*, Santander (25-VIII-1983).

CORTINES, Jacobo, “Experiencia de un verano”, *Cultural*, suplemento de *Diario de Sevilla* (16-XII-1999), p. 11.

CUENCA, Luis Alberto de, “La generación del lenguaje”, *Poesía*, 5-6 (1979-1980), pp. 245-251.

CHAMORRO, Julián, y NÚÑEZ, Aníbal, “Cultura e industria”, *Triunfo*, 397 (10-I-1970), pp. 39-40.

DADSON, Trevor J., “The Reappropriation of (poetic) Language from Francoism: the Case of Guillermo Carnero’s *Dibujo de la muerte*”, *Donaire*, 2 (mayo de 1994), pp. 12-23.

—, “Orpheus, Garcilaso and Natura artifex: some Reflections on Poetic Creativity in the work of Guillermo Carnero”, *The Modern Language Review*, 92.1 (1997), pp. 86-97.

DEBICKI, Andrew P., “Metapoetry”, en Margaret Persia, “Metaliterature and recent Spanish literature”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 7.2 (invierno de 1983), pp. 297-307.

—, “Poesía española de la postmodernidad”, *Anales de Literatura Española*, 6 (1988), pp. 165-180.

—, “La poesía postmoderna de los novísimos: una nueva postura ante la realidad y el arte”, *Ínsula*, 505 (enero de 1989), pp. 15-16.

—, “Una poesía de la postmodernidad: los novísimos”, *Anales de la Literatura Española contemporánea*, 14.1-3 (1989), pp. 33-50.

—, *Spanish Poetry of the Twentieth Century. Modernity and Beyond*, Lexington, University of Kentucky, 1994, pp. 143-178; trad. Esp.: *Historia de la poesía española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1997, pp. 193-252.

—, (ed.), *Studies in Twentieth-Century Literature*, número extraordinario “Contemporary Spanish Poetry”, 16.1 (invierno de 1992).

DEMICHELLI, Julio (entrevista): “Guillermo Carnero publica *Verano inglés*”, *ABC* (16-XI-1999), p. 51.

DÍEZ DE CASTRO, Francisco, “Retorno a la poesía” (*Verano inglés*), *Diario de Mallorca* (27-I-2000).

—, “La inteligencia emocional” (reseña de *Verano inglés*), *Hélice*, 14 (2000), pp. 67-68.

—, Reseña sobre *Espejo de gran niebla*, *El Cultural de El Mundo* (26-IX-2002), p. 12.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, “Guillermo Carnero en busca del lenguaje poético”, *Tránsito*, 3 (1979), pp. 34-40.

—, “Guillermo Carnero” (sobre *Dibujo de la muerte. Obra poética, 1998*), *La Opinión*, Murcia (30-X-1998), p. 14.

—, “*Verano inglés* de Guillermo Carnero”, *La Opinión*, Murcia (10-XII-1999), p. 14.

—, “*Espejo de gran niebla*, de Guillermo Carnero”, *La Opinión*, Murcia (22-XI-2002), p. 15.

—, “Permanencia de los novísimos”, *Monteagudo*, 3ª época, 13 (2008), pp. 15-24.

DIRSCHERL, Klaus, “La poesía española entre juego y compromiso”, *Actas del I Encuentro francoalemán de hispanistas*, Frankfurt, Vervuert, 1991, pp. 206-213.

DOMÍNGUEZ LEIVA, Antonio, “Hacia una tipología de claves plásticas de la poesía española, 1960-1980”, *Studi Ispanici* (2000), pp. 205-216.

FALCÓ, José Luis, “La poesía: vanguardia o tradición”, *Revista de Occidente*, 122-123, (julio-agosto de 1991), pp. 170-186.

—, & RUBIO, Fanny (eds.), *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Madrid, Alhambra, 1981.

FERNÁNDEZ, Héctor (entrevista): “Otros van al psiquiatra, los poetas escribimos”, *Las Provincias*, Alicante (26-X-2002).

FERNÁNDEZ, Teodoro (Carlos Meneses), “Estética y razón en Guillermo Carnero”, *Diario de Mallorca* (10-X-1974).

FERRARI, Marta Beatriz, “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*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo, 1996, pp. 141-158.

—, (entrevista): “Poesía e inteligencia emocional: una entrevista a Guillermo Carnero”, *Celehis*. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, Universidad Mar del Plata, 8.11 (1999), pp. 333-344. Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, *op.cit.*, pp. 201-208.

—, “Crónica de una polémica anunciada: *Nueve Novísimos poetas españoles*”, 163.10.3/congresos/orbis/Marta%20Ferrari.htm

—, “La coartada metapoética. José Hierro. Ángel González. Guillermo Carnero”, Buenos Aires, Martín, 2001.

—, “*Espejo de gran niebla*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 630 (2002), pp. 139-141.

FERRER SOLÁ, Jesús, *La poesía metafísica de Miguel Labordeta*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1983.

—, “Guillermo Carnero, *Verano inglés*. Que pase el tiempo”, *La Razón* (20-XI-1999).

—, “La escritura surrealista de Miguel Labordeta”, en Jaume Pont (ed.), *Surrealismo y literatura en España*, Lleida, Universitat de Lleida, 2001, pp. 289-300.

—, “El sueño de la identidad personal”, *La Razón* (27-IX-2002).

FERRERES, Rafael, “Dos libros de poemas de Guillermo Carnero”, *Levante* (13-II-1972).

FORTUÑO, Santiago, “Ironía e intertextualidad (dos rasgos de la poesía española contemporánea)”, *Mot a mot. Quaderns de creació i estudis*, 1986-1987, pp. 37-48.

FUENTES RÓDENAS, Jesús, (entrevista): “Todo poema auténtico tiene motivaciones irracionales”, *La Verdad*. Suplemento Literario (7-XII-1980), p. 2. Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, *op.cit.*, pp. 181-186.

FUENTES VÁZQUEZ, Manuel, *El espejo de obsidiana. Estudios de literatura hispanoamericana y española*, Ensayos/Scriptura, Lleida, Universitat de Lleida, 2006.

GAHETE, Manuel, “Teoría de la razón poética”, *ABC*, Sevilla (9-VI-2001), p. 42.

GALIANA, J. M. (entrevista): “Guillermo Carnero, Premio Nacional de Poesía”, *El País*, edición de la Comunidad Valenciana (15-X-2000). Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, *op.cit.*, pp. 223-226.

GARCÍA BERRIO, Antonio, “El imaginario cultural en la estética de los novísimos”, *Ínsula*, 508 (abril de 1989), pp. 13-15.

—, *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 362-364.

GARCÍA CALERO, Jesús (entrevista): “Guillermo Carnero: *Las islas extrañas* es la venganza póstuma de Valente”, *ABC* (4-X-2002).

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, “Primera etapa de un ‘novísimo’: Pedro Gimferrer: *Arde el mar*”, *Papeles de Son Armadans*, 190 (enero de 1972).

—, *La poesía española de posguerra*, Madrid, Prensa Española, 1973.

—, “La poesía española actual”, Madrid, *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, 131 (noviembre de 1983), pp. 3-22.

—, “La renovación estética de los años sesenta”, *Los Cuadernos del Norte*, número extraordinario “El estado de las poesías”, 3 (1986), pp. 10-23.

—, “Entrevista a Pere Gimferrer”, *Ínsula*, 505 (enero de 1989), pp. 27-28.

—, *La poesía española de 1935 a 1975*, Madrid, Cátedra, 1992, 2 vols.

GARCÍA HORTELANO, Juan, “El día que Castellet descubrió a los novísimos”, en *Cuentos completos*, Madrid, Alianza, 1979, pp. 278-297.

GARCÍA MARTÍN, José Luis, *La poesía figurativa*, Sevilla, Renacimiento, 1992.

—, (ed.), *Las voces y los ecos*, Madrid, Júcar, 1980.

GARCÍA NIETO, José, “El cuaderno roto”, *Estafeta Literaria*, 487 (1-III-1972), pp. 32-33.

—, “Música para fuegos de artificio”, *ABC* (28-X-1989), p. 5.

GARCÍA-POSADA, Miguel, “Divisibilidad indefinida”, *ABC* (7-VII-1990), p. 4.

—, (ed.), *Cuarenta años de poesía española*, Madrid, Cincel, 1979.

—, (ed.), *Poesía española. La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona, Crítica, 1996.

—, “Vida y cultura”, *El País* (29-I-2000), p. 8.

—, “Espejo de gran niebla” (reseña), *ABC Cultural* (19-X-2002), p. 14.

GARCÍA RICO, Eduardo, “Castellet: nueva escuela”, *Triunfo*, 392 (5-XII-1969).

—, “Notas sobre un tiempo confuso”, *Cuadernos para el diálogo*, 23 (diciembre de 1970), pp. 26-27.

GARCÍA SÁNCHEZ, J. (ed.), *El último tercio del siglo (1968-1998)*, Madrid, Visor, 1998.

GIL DE BIEDMA, Jaime, *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, 1994.

GIMÉNEZ FRONTÍN, José L., “Entre sociales y novísimos: el legado poético de Jaime Gil de Biedma”, *Quimera*, 32 (octubre de 1983), pp. 52-63.

GIMFERRER, Pere, *Arde el mar*, Barcelona, El Bardo, 1966; 2ª ed. Madrid, Cátedra, 1994.

—, “Notas parciales sobre poesía española de postguerra”, en Salvador Clotas y Pere Gimferrer, *30 años de literatura en España*, Barcelona, Kairós, 1971, pp. 89-108.

—, *Antologia Poètica*, Barcelona, Edicions 62, 1999.

GIORDANO, Jaime, “Reflexiones sobre ‘Ávila’ de Guillermo Carnero: Clausura del Simbolismo”, *España Contemporánea*, 3.2 (otoño de 1990), pp. 69-78.

-“Guillermo Carnero, *Divisibilidad indefinida*”, *España Contemporánea*, 5.1 (primavera de 1992), pp. 122-124.

GÓMEZ YEBRA, Antonio, “Amor rige su imperio” (reseña de *Verano inglés*), *Sur*, suplemento literario, Málaga (17-XII-1999).

GOMIS, Lorenzo, “El mascarón en el agua”, *La Vanguardia Española* (6-VII-1967), p. 57.

GONZÁLEZ, Ángel, “Poesía española contemporánea”, *Los Cuadernos del Norte*, 4, (1980), pp. 4-7.

GONZÁLEZ HERRÁN, José M., “Poesía modernista y poesía novísima”, *Peña Labra*, 11 (1974), pp. 31-32.

GONZÁLEZ MUELA, Joaquín, “Dos poemas de Guillermo Carnero”, en Willard F. King (ed.), *Poemas y ensayos para un homenaje*, Madrid, Tecnos, 1976, pp. 80-87.

—, *Gramática de la poesía*, Barcelona, Planeta, 1976.

GRACIA, Antonio, “Guillermo Carnero: más allá del poema”, *Ínsula*, 451 (junio de 1984), p. 22.

—, “Una revisión de los novísimos”, *Ínsula*, 607 (julio de 1997), pp. 16-18.

—, “Guillermo Carnero: para llegar a Ostende”, *Ínsula*, 625-626 (enero-febrero de 1999), p. 10 y pp. 31-32.

GRACIA, Jordi, “Primera madurez de una poética: poesía en castellano”, *Anthropos*, monográfico sobre Pere Gimferrer, 140 (enero de 1993), pp. 32-37.

—, “Introducción” a Pere Gimferrer, *Arde el mar*, Barcelona, Cátedra, 1994, pp. 7-90.

—, *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo (1940-1962)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1996.

GRANDE, Félix, “Poesía en castellano, 1939-1969”, *Cuadernos para el Diálogo*, número extraordinario “Treinta años de literatura”, 14 (mayo de 1969), pp. 43-61.

—, *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus, 1970.

—, “¿Parricidio para ser? Mejor vivir para ver. (La poesía española desde 1970)”, *El Viejo Topo*, 30 (1979), pp. 60-62.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, “La forma y el color de las palabras: algunos ejemplos en la poesía española contemporánea”, *Studi Ispanici* (2000), pp. 217-229.

HERNÁNDEZ, Jesús (entrevista): “Guillermo Carnero, profesor, poeta y ensayista”, *La Opinión*, Zamora (21-IV-2001).

HERNÁNDEZ, Isidro (entrevista): “No existe pensamiento crítico sin diálogo”, 2.C. *Revista semanal de ciencia y cultura*, suplemento de *La Opinión*, Santa Cruz de Tenerife, 96 (27 de septiembre de 2001). Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, *op.cit.*, pp. 233-236.

HERNÁNDEZ, Mario, “El sueño de Escipión: chagrin d’amour”, *Trece de Nieve*, 3 (primavera de 1972), pp. 33-35.

HORNO LIRIA, Luis, “Lecturas”, *Heraldo de Aragón* (15-X-1967), p. 28.

ICARDO, Juan Antonio, “Guillermo Carnero, del *trobar ric* al *trobar clus*”, *Ínsula*, 341 (abril de 1975), p. 3.

—, *Ínsula*, 505, número extraordinario sobre los novísimos, coord. Guillermo Carnero (enero de 1989) y 508 (abril de 1989).

INSAUSTI, Gabriel, “Sosegada inquietud” (reseña de *Espejo de gran niebla*), *Letras libres*, 15 (2002), pp. 79-80.

ÍNSULA, “El estado de la cuestión: vigencia y balance de *Nueve novísimos poetas españoles*”, 562 (abril de 2001), pp. 9-23.

IRAVEDRA, Araceli, “Antonio Machado y la generación poética de 1970”, *Salina*, 14 (2000), pp. 169-182.

JARANDILLA, S. (entrevista): “Guillermo Carnero: No creo que la sencillez sea una virtud literaria”, *La Razón* (16-XI-1999), p. 27.

JIMÉNEZ, José Olivio, “Medio siglo de poesía española (1917-1967)”, *Hispania*, 50.4, (diciembre de 1967), pp. 931-946.

—, “Nueva poesía española (1960-1970)”, *Ínsula*, 288 (noviembre de 1970), p. 1 y pp. 12-13.

—, *Diez años de poesía española (1960-1970)*, Madrid, Ínsula, 1972.

—, “Estética del lujo y de la muerte: sobre *Dibujo de la muerte* de Guillermo Carnero”, *Papeles de Son Armadans*, 194 (mayo de 1972), pp. 145-157; recogido en *Diez años de poesía española (1960-1970)*, Madrid, Ínsula, 1972, pp. 375-389; 2ª ed., *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*, Madrid, Rialp, 1998, pp. 210-219.

—, “Variedad y riqueza de una estética brillante”, *Ínsula*, 505 (enero de 1989), pp. 1-2.

—, “Fifty years of contemporary Spanish poetry (1939-1989)”, en Andrew P. Debicki (ed.), *Studies in 20th century of Literature. Contemporary of Literature. Contemporary Spanish Poetry, 1939-1990*, 16.1, (1992), pp. 15-41.

—, “Nueva poesía española (1960-1970)”, *Ínsula*, 228 (noviembre de 1970), p. 1 y pp. 12-13. *Ínsula*, 562 (2001), pp. 20-23.

—, & Morales, Carlos Javier, *Antonio Machado en la poesía española*, 2ª parte, capítulo 3, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 237-280.

JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián, “El espacio de la huida: formas del venecianismo en Gimferrer, Carnero y Colinas”, *Studi Spanici* (1997-1998).

JIMÉNEZ MARTOS, Luis, “Guillermo Carnero: *Dibujo de la muerte*”, *Estafeta Literaria*, 383 (18-XI-1967), p. 29.

JOVER, José Luis, “Nueve preguntas a Guillermo Carnero”, *Nueva Estafeta*, 9-10 (agosto-septiembre de 1979), pp. 148-153. Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007, op.cit.*, pp. 169-180.

JULIÀ, Jordi, “La función de la pintura en la poesía de Guillermo Carnero”, Salvador Montesa (ed.). *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*, Málaga, Universidad de Málaga, 2001, pp. 293-304.

—, “La función de la pintura en la poesía de Guillermo Carnero”. *La perspectiva contemporánea. Ensayos de teoría de la literatura y literatura comparada*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2002, pp. 223-246.

KRUGER-ROBBINS, Jill, “The Shattered Image: Referentiality and the Speaker in Guillermo Carnero’s *Divisibilidad indefinida*”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 20 (1995), pp. 139-154.

—, “Allusion, Metonymy and the Speaker in Guillermo Carnero’s *Dibujo de la muerte*”, *Letras Peninsulares*, 8, 2-3 (1995), pp. 261-277.

—, *Frames of Referents. The Postmodern Poetry of Guillermo Carnero*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997.

LA PUENTE, Ricardo, “Dibujo de la muerte. Obra poética (1998)” (reseña), *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 24.3 (2000), pp. 531-532.

LANZ, Juan José, “Rechazo del realismo y del surrealismo: por una concepción barroca y simbolista de la poesía en Guillermo Carnero”, *Zurgai* (diciembre de 1989), pp. 96-103.

- , “Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético: 1977-1982”, *Ínsula*, 565 (enero de 1994), p. 4.
- , *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1994.
- , “La joven poesía española al fin del milenio”, *Letras de Deusto*, 25.66 (enero-marzo de 1995), pp. 173-206.
- , “¿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), pp. 143-159.
- , (ed.), *Antología de la poesía española 1960-1975*, Madrid, Espasa-Calpe/Austral, 1997.
- , “La joven poesía española. Notas para una periodización”, *Hispanic Review*, 66 (1998), pp. 261-287.
- , “La poesía”, en *Historia y crítica de la literatura española* (a.c. de Francisco Rico), *Época contemporánea: 1939-1975*, Primer Suplemento, vol. 8/1, edición de Santos Sanz Villanueva, Barcelona, Crítica, 1999, pp. 70-156.
- , “La presencia de Vicente Aleixandre en la poesía española desde 1936”, *Letras de Deusto*, 30.88 (2000), pp. 39-79.
- , “La ruptura poética del 68: la idea de ruptura con la poesía anterior como justificación de las antologías con carácter generacional”, *Revista de literatura hispánica*, BHS, 77 (2000), pp. 239-262.
- , “Teoría y práctica poética: la metapoética de Guillermo Carnero a través de los poemas de *El sueño de Escipión* y *Variación I. Domus Aurea*”, *Poesía en el Campus*, 47 (2000), pp. 19-29.
- , “Prolegómenos para una lectura: *Nueve novísimos*, treinta años después”, *Ínsula*, 562 (2001), pp. 13-20.

LE BIGOT, Claude, “Culturalismo como alternativa de discurso frente a la poesía social: triunfo y decantación”, *Mundaiz*, 46 (1993), pp. 51-66.

LEIVA, Ángel, “Guillermo Carnero: un mundo de infinitos códigos”, *Arriba Cultural* (21-VII-1977), p. 26.

LINARES, Abelardo, “Guillermo Carnero: *Variaciones y figuras*”, suplemento “Estafeta Libros”, *Estafeta Literaria*, 562 (15-IV-1975), p. 2.071.

LÓPEZ, Ignacio Javier, “Ironía, distancia y evolución en Guillermo Carnero”, *Ínsula*, 408 (noviembre de 1980), pp. 1 y 10.

—, “Metapoesía en Guillermo Carnero”, *Zarza Rosa*, 5 (octubre-noviembre de 1985), pp. 37-52.

—, “Metonimia y negación: *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère de Guillermo Carnero*”, *Hispanic Review*, 54.3 (1986), pp. 257-277.

—, “El olvido del habla: una reflexión sobre la escritura de la metapoesía”, *Ínsula*, 505 (enero de 1989), pp. 17-18.

—, “El silencio y la piedra: metáforas de la tradición en la poesía española contemporánea”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 67 (1990), pp. 43-56.

—, “Guillermo Carnero”, en Michel L. Perna (ed.), *Dictionary of Literary Biography*, vol. 108 (Twentieth-Century Spanish Poets), Detroit & Londres, Brucoli, 1991, pp. 71-77.

—, “Language and Consciousness in the Poetry of the Novísimos: Guillermo Carnero’s latest poetry”, *Studies in Twentieth-Century Literature*, 16.1 (invierno de 1992), pp. 127-148.

—, “Persistencia de la estética novísima: *Divisibilidad indefinida* de Guillermo Carnero”, en Nicasio Salvador Miguel (ed.), *Letras de la España Contemporánea. Homenaje a José Luis Varela*, Alcalá de Henares, *Centro de Estudios Cervantinos*, 1995, pp. 223-234.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, “Los novísimos en la última encuesta sobre poesía española contemporánea”, *Ínsula*, 505 (enero de 1989), pp. 18-19.

LÓPEZ GORGÉ, Jacinto, y SALGUEIRO, Francisco, *Poesía erótica en la España del S. XX*, Madrid, Vox, 1978.

LÓPEZ-VEGA, Martín (entrevista): “Guillermo Carnero: ‘La poesía que desprecia a su lector y ofrece obviedades es inmoral’”, *Cultural de El Mundo* (30 de septiembre de

2004), p. 58. Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, *op.cit.*, pp. 273-275.

LOSTALÉ, Javier, “Ensayo de una teoría de la visión, obra poética completa de Guillermo Carnero. El lenguaje como única realidad”, suplemento “Informaciones de las artes y las letras”, *Informaciones* (12-VII-1979), pp. 1-2.

LUCAS, Antonio (entrevista): “Guillermo Carnero habla de amor”, *El Mundo* (31-XII-1999), p. 68.

LUCIO, Francisco, “Guillermo Carnero en su mundo de los bellos fantasmas”, *Tarrasa Información* (15-I-1968).

LUNA BORGE, José, “Sobre la generación del setenta, o el irresistible encanto de una escuela clásica”, *Zurgai* (diciembre de 1989), pp. 10-13.

—, *La generación poética del 70*, Sevilla, Quasyeditorial, 1991.

MAESTRO, Jesús G., “Morfología de la expresión dialógica en el discurso lírico de Guillermo Carnero y Jaime Gil de Biedma”, en Túa Blesa *et al.* (eds.). *Actas Congreso I. Gil de Biedma y su generación poética*, Zaragoza, Consejería de Educación, vol. I, 1996, pp. 311-336.

MAINER, José Carlos, “El poeta de las aves zancudas”, *Poesía en el Campus*, 47 (2000), pp. 3-8.

MANCHEÑO, Antonio, “A la orilla del tiempo y de la noche” (reseña de *Verano inglés*), *Mosaico*, suplemento de *Huelva Información* (12-II-2000).

MARCO, Joaquín, “La nueva poesía española”, *Destino* (9-VI-1967), p. 55.

—, *Nueva literatura en España y América*, Barcelona, Lumen, 1972.

—, “Muerte o resurrección del Surrealismo en España: aproximación en notas”, en Julio Ortega (ed.), *Convergencias y divergencias*, Barcelona, Tusquets, 1973, pp. 247-269.

—, “La poesía”, en Andrés Amorós (ed.), *El año literario español*, Madrid, Castalia, 1975-1979, 6 vols.

—, “La poesía”, en *Historia y crítica de la literatura española* (a. c. de Francisco Rico), *Época contemporánea (1939-1980)*, vol. 8, edición de Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 1981, pp. 109-138.

—, *Poesía española. Siglo XX*, Barcelona, Edhasa, 1986.

—, “Surrealismo y surrealismos en España”, en Jaume Pont (ed.), *Surrealismo y literatura en España, op. cit.*, pp. 33-40.

—, “Tres vidas o el crítico peregrino”, en *El crítico peregrino. Leer y escribir sobre narrativa española*, Madrid, Mare Nostrum, 2009.

MARTÍN, Salustiano, “La teoría de la visión de Guillermo Carnero”, *Ínsula*, 404-405, (julio-agosto de 1980), p. 24.

MARTÍN PARDO, Enrique (ed.), *Antología de la joven poesía española*, Madrid, Pájaro Cascabel, 1967.

—, *Nueva poesía española*, Madrid, Scorpio, 1970; 2ª ed., *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada*, Madrid, Hiperión, 1990; 3ª ed., Barcelona, Península, 2006.

MARTÍNEZ, José Enrique (ed.), *Antología de la poesía española (1939-1975)*, Madrid, Castalia, 1989, pp. 256-260.

MARTÍNEZ, Santiago, “Nueve novísimos: una antología, un nombre”, *Anthropos*, 110-111 (1990), extraordinario novísimos, pp. VIII-XIV.

MARTÍNEZ RUIZ, Florencio, (ed.), *La nueva poesía española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1971.

—, “Ensayo de una teoría de la visión”, *ABC* (5-VII-1979), p. 35.

—, “Los Venetian Boys”, *ABC* (21-III-1981).

MASOLIVER, Juan Antonio, “Nueve novísimos poetas españoles”, *La Vanguardia* (12-XI-1970).

—, “¿Hacia un neosimbolismo?”, *Camp de l’Arpa*, 3 (septiembre de 1972), p. 28.

—, “Verrá la morte...”, *La Vanguardia Española* (29-XII-1972), p. 52.

—, “El fervor erosionado”, *Verano inglés*, *La Vanguardia* (24-III-2000), p. 7.

—, Reseña: *Espejo de gran niebla*, *Culturas*, suplemento de *La Vanguardia*, 17 (2-X-2002), p. 13.

MATEO, María Asunción, (entrevista): “Guillermo Carnero, poeta”, *La Razón* (16-VI-2002).

MAYHEW, Jonathan, *The Portics of Self-Consciousness. 20th. Century Spanish Poetry*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1994.

—, “The avant-garde and its discontents anthetic conservatism in recent Spanish poetry”, *Hispanic Review*, 67.3 (1999), pp. 347-364.

—, Reseña: Jill Kruger-Robbins, *Frames*, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 24 (1999), pp. 345-7.

—, “Guillermo Carnero. Obra poética (1998)”, *Hispanic Review*, 68.3 (2000), pp. 344-345.

—, “¿Poesía de la experiencia o poesía del conocimiento?”, *La Alegría de los Naufragios*, 5-6 (2001), pp. 153-160.

MEDINA, José Ramón (entrevista): “Entrevista de la semana”, *Papel literario de “El Nacional”*, Caracas (12-VIII-1973).

MÉNDEZ RUBIO, Antonio (entrevista): *Cuadernos del matemático*, 30 (mayo de 2003), pp. 5-9. Reimpreso en Antonio Méndez Rubio (ed.), *Poesía 68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, pp. 111-126, y en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, *op.cit.*, pp. 261-268.

MÍGUEZ, Alberto (entrevista): “Seis preguntas y una respuesta”, *Madrid* (13-XI-1969).

MINGOTE, Pilar Eugenia, “Poeta de la última generación antologada”, *Reseña*, 83 (marzo de 1975), pp. 12-13.

MIRÓ, Emilio, “Crónica de poesía: Gastón Baquero, José Batlló, Guillermo Carnero”, *Ínsula*, 248-249 (julio-agosto de 1967), p. 14.

MOIX, Ana María, “*Dibujo de la muerte* de Guillermo Carnero: un desenfadado carnaval de las historias”, *Presencia*, 102 (17-VI-1967), p. 10.

MOLINA FOIX, Vicente, “Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 214 (octubre de 1967), pp. 233-239.

MONEGAL, Antonio, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid, Tecnos, 1998, Capítulo 11, “El poeta espectador”, pp. 215-235.

MORAL, Concepción G. y PEREDA, Rosa M^a. (eds.), *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra, 1980; 2^a ed., Madrid, Cátedra, 1987.

MORALES, Rafael, “La novísima poesía de Carnero Arbat”, *Arriba* (3-IX-1967), suplemento Páginas especiales del domingo, p. 5.

MORCILLO, Françoise (ed. y trad.), *Cinq poètes espagnols contemporains*, Bruselas, Le Cri, 2000, pp. 46-76.

MUNÁRRIZ, Miguel (ed.), *Últimos veinte años de poesía española*, Oviedo, Ayuntamiento de Oviedo, 1994.

MUÑOZ MILLANES, José, “La poesía de Guillermo Carnero y los vaivenes del lenguaje”, *Modos y afectos del fragmento*, Valencia, Pretextos, 1998, pp. 73-96.

MUÑOZ PUJOLAR, César, “Bibliografía de los novísimos”, *Anthropos*, 113 (1990), pp. XXIII-XXIV.

NICOLÁS, César, “¿Todavía los novísimos?”, *Aguas Vivas*, 2 (12-VI-1980), p. 3.

—, “Novísimos (1966-1988). Notas para una poética”, *Ínsula*, 505 (enero de 1989), pp. 11-14.

O’HARA, Edgar, “De fidelidades y despojos: dos rumbos”, *Iris* (1994), pp. 145-164.

OROZCO DÍAZ, Emilio, *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada, 1989.

ORTEGA, Antonio, “Espejo de gran niebla” (reseña), *Babelia, El País* (7-IX-2002), p. 10.

PABA, Antonina, “Guillermo Carnero: *Ensayo de una teoría de la visión*”, *Rassegna Iberistica*, 10 (marzo de 1981), pp. 58-59.

PALOMERO, Mari Pepa (ed.), *Poetas de los 70. Antología de la poesía española contemporánea*, Madrid, Hiperión, 1987.

PANERO, Juan L., *Sin rumbo cierto. Memorias conversadas con Fernando Valls*, Barcelona, Tusquets, 2000, pp. 78-79.

PARRA, Jaime D., *El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2001.

PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987.

—, *Vislumbres de la India*, Barcelona, Seix Barral, 1995.

—, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

PENA, Pere & ROVIRA, Pere, *La poesia i la ciutat*, Lleida, Universitat de Lleida, 1994.

PEÑA, Pedro J. de la, “La persona, la obra: *El azar objetivo*”, *Las Provincias* (22-VI-1975), p. 38.

—, “Hacia la poesía española transcontemporánea”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 382 (abril de 1982), pp. 129-144.

—, “*Divisibilidad indefinida*”, *Contemporáneos*, 9 (1991), pp. 38-39.

PEREDA, Rosa M^a, “Los novísimos o la poesía de la década prodigiosa”, *Los Cuadernos del Norte*, 5 (1981), pp. 59-62.

PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, “*Dibujo de la muerte. Obra poética*” (reseña), *La Nueva Literatura Hispánica*, 2 (1998), pp. 201-204.

PÉREZ PAREJO, Ramón, “La desconfianza en la inspiración y en el lenguaje poético, Generación del 50-Novísimos”, *Revista de Literatura*, 60.119 (1998), pp. 5-30.

—, *Metapoesía y crítica del lenguaje (de la generación del 50 a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002.

PERSIN, Margaret H. & DEBICKI, Andrew P. & MANDLOVE, Nancy & SPIRES, Robert C., “Metaliterature and Recent Spanish Literature”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 7 (1983), pp. 297-309.

PIERA, José, “Los lúcidos fantasmas de Guillermo Carnero”, *Camp de l’arpa*, 14 (noviembre de 1974), pp. 18-20.

PITTARELLO, Elide, “La Tempestad de Guillermo Carnero: una Fábula neoplatónica”, Donatella Ferro (ed.), *Trabajo y aventura. Studi in onore di Carlos Romero Muñoz*, Roma, Bulzoni, pp. 213-229.

POLO LÓPEZ, Milagros, *Cuarteto y fuga para un espacio desierto*, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1995. Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, *op.cit.*, pp. 195-196.

PONT, Jaume, *El Postismo*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987.

—, *La letra y sus máscaras. De Villiers de l'Isle-Adam a José Ángel Valente*, Lleida, Universitat de Lleida, 1990.

—, *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, Lleida, Pagès, 1998.

—, (ed.), *Surrealismo y literatura en España*, Lleida, Universitat de Lleida, 2001.

POZUELO, José M^a, y ARADRA SÁNCHEZ, Rosa M^a, *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra, 2000.

PRADO, Benjamín, *Siete maneras de decir manzana. Taller de Poesía*, Madrid, Anaya, 2000.

PRAT, Ignacio, “La página negra (notas para el final de una década)”, *Poesía*, 15 (verano de 1982), pp. 115-122.

—, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus, 1982.

—, *Contra ti, notas de un contemporáneo de los “novísimos”/Para ti*, Granada, Don Quijote, 1982, p. 32.

PRIETO DE PAULA, Ángel L., *Musa del 68. Claves para una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996.

—, “Schopenhauer y la formalización de la melancolía en las letras españolas del novecientos”, *Anales de Literatura Española*, 12 (1996), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; www.cervantesvirtual.com.

—, “Guillermo Carnero, ¿Una poética en espiral”?, *Arte y Letras*, suplemento del diario *Información* de Alicante (17-XII-1998), pp. 1-2.

—, “Guillermo Carnero. *Dibujo de la muerte. Obra poética*, ed., I. J. López”, *Clarín*, IV.19 (enero-febrero de 1999), pp. 72-73.

—, (entrevista): *Quimera*, 227 (marzo de 2003), pp. 44-51. Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, *op.cit.*, pp. 251-260.

—, “Más que una funeral sabiduría (Una nota sobre la evolución poética de Guillermo Carnero)”, *Poesía en el Campus*, 47 (2000), pp. 14-18. *De manantial sereno*, Valencia, Pretextos, 2004, pp. 211-218.

PRIETO, Melquíades (ed.), *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Madrid, EDAF, 2000.

PRITCHETT, Kay (ed.), *Four Postmodern Poets of Spain*, Fayetteville, University of Arkansas, 1991.

PROVENCIO, Pedro (ed.), *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*, Madrid, Hiperión, 1998.

—, “La generación del 70 (I): las siete vidas del final”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 522 (diciembre de 1993), pp. 87-102.

—, “La generación del 70 (II): los antinovísimos y la cultura de consumo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 524 (febrero de 1994), pp. 99-115.

QUINTANA, Emilio, “Apuntes sobre novísimos y postnovísimos”, *Zurgai* (diciembre de 1989), pp. 134-136.

QUIÑONERO, Juan Pedro, “Guillermo Carnero y el drama de la retórica”, *Informaciones* (16-II-1972).

QUIROGA CLÉRIGO, Manuel, “Verano inglés”, *Cuadernos del Sur de Diario de Córdoba* (23-XII-1999), p. 11.

RÁBADE VILLAR, María, “Algunos aspectos de la estética novísima (El embarco para Cytarea de Guillermo Carnero)”, *El Extramundi y Los Papeles de Iria Flavia*, 20 (1999), pp. 41-57.

RAMONEDA, Arturo, *Antología de la literatura española del S. XX*, Madrid, SGEL, 1988, pp. 814-815.

—, “El fasto y la mentira”, *Diario 16* (8-XI-1990), suplemento *Libros*, p. 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”, pp. 81-84.

—, “Meditación sobre las contrariedades del azar”, *Ideologies and Literature*, 1.1-2 (1985), pp. 207-217.

RICO, Francisco (a.c.), *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica, 1983.

—, *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea, 1939-1980*, Barcelona, Crítica, 1980.

RIVERO TARAVILLO, Antonio, “*Verano inglés*”, *Clarín*, 24 (XII 1999), pp. 64-65.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, “Neo-neoclasicismos en la poesía española última”, *Los Cuadernos del Norte*, 20 (abril de 1983), pp. 61-65.

—, “De la retórica del silencio a la poética del vacío”, *Hora de Poesía*, 97-100 (1995), pp. 161-172.

ROJO, José, “Sobre *El azar objetivo* de Guillermo Carnero”, *Síntesis*, 1 (1975), pp. 28-30.

ROMERO ESTEO, Miguel, “Guillermo Carnero, donde la sabiduría poética se acoge a la racionalidad melancólicamente”, *Nuevo Diario* (12-I-1975), suplemento *Libros*, p. 4.

ROZAS, Juan Manuel, “Los novísimos a la cátedra”, *El País* (25-XI-1979), suplemento *Libros*, p. 4.

RUBIO, Fanny, *Las revistas poéticas españolas 1939-1975*, Madrid, Turner, 1976.

—, “Guillermo Carnero: *Ensayo de una teoría de la visión*”, *La Moneda de Hierro*, 2 (verano-otoño de 1979), pp. 54-55.

RUIZ CASANOVA, José Francisco (Coord.), *Anthropos*, 110-111, número extraordinario sobre los Novísimos (1990), 112 (1990); 113 (1990).

SALA VALLDAURA, José M^a, “Castellet y los poetas de la *coqueluche*”, *La Vanguardia* (21-V-1970).

—, *La fotografía de una sombra. Instantáneas de la generación poética de los cincuenta*, Barcelona, Anthropos, 1993.

SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando (entrevista): *El Faro de Alejandría* (22 de julio de 2000). Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007, op.cit.*, pp. 209-222.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, y DOCE, Jordi, *Poesía hispánica contemporánea*, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutemberg, 2005.

SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, “Metapoesía y conocimiento: la práctica novísima”, *Zurgai* (diciembre de 1989), pp. 24-29.

—, *La poesía en el espejo del poema*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1993.

—, “Bibliografía sobre la metapoesía española contemporánea”, *Studi Ispanici* (2002), pp. 289-314.

SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la literatura española*, vol. 6.2, Madrid, Ariel, 1984, pp. 434-468.

SCARANO, Laura, “La poesía de Guillermo Carnero: una estética de la negatividad”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 16.3 (1991), pp. 321-335.

SIEBENMANN, Gustav, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973.

SILES, Jaime, “Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición”, *Ínsula*, 505 (enero de 1989), pp. 9-10.

SIMÓN, César, “Un problema de asentimiento: la poesía de Guillermo Carnero”, *Ínsula*, 361 (diciembre de 1976), p. 5.

—, “Fracaso y triunfo del lenguaje en Guillermo Carnero”, *Papeles de Son Armadans*, 249 (diciembre de 1976), pp. 249-263.

SOLNER, G.L. (ed.), *Poesía española hoy*, Madrid, Visor, 1982.

SORIA OLMEDO, Andrés (ed.), *20 años de poesía. Nuevos textos sagrados (1989-2009)*, Barcelona, Tusquets, 2009.

SONTAG, Susan, “Notas sobre lo *camp*”, en *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara/Taurus, 1996.

TALENS, Jenaro “(Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión”, en Antonio Martínez Sarrión, *El centro inaccesible*, Madrid, Hiperión, 1981, pp. 7-37.

—, “La coartada metapoética”, *Ínsula*, 512-513 (agosto-septiembre de 1989), pp. 55-57.

—, “De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970”, *Revista de Occidente*, 101 (octubre de 1989), pp. 107-127.

—, “De poesía y su(b)versión”, en Leopoldo María Panero, *Agujero llamado Nevermore*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 9-62.

—, *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*, Madrid, Cátedra, 2000.

—, *Negociaciones. Para una poética dialógica*, edición de Susana Díaz, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

TOVAR, Antonio, “Trobar Clus”, *Gaceta Ilustrada*, 929 (28-VII-1974), p. 11.

—, “Extremos de la poesía”, *Gaceta Ilustrada*, 1.084 (17-VII-1977), p. 58.

—, “El desarrollo de Guillermo Carnero”, *Gaceta Ilustrada*, 1.237 (22-VI-1980), p. 92.

TOVAR BLANCO, Francisco, “El Adán poético de Vicente Huidobro: pautas de un proceso creacionista”, en *Quaderni Ibero-Americani*, Milán (2002), pp. 174-185.

URRUTIA, Jorge, “Sobre la poesía de los años ochenta. La veleidat postmoderna”, Estratto da *La cultura spagnola degli anni ottanta, Linguaggi Incrociati*, 7, Palermo, Flaccovio Editore, 1995.

VALENTE, José Ángel, *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971; 2ª ed., Barcelona, Tusquets, 1994.

VALERO, Vicente (entrevista): Suplemento “Culturas” de *La Vanguardia*, 17 (2-X-2002), p. 12. Reimpreso en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, *op.cit.*, pp. 247-251.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, “Castellet o la ética de la infidelidad”, *Triunfo*, 446 (19-XII-1970), pp. 28-29.

—, “Bajo el signo polémico”, *Triunfo*, 447 (26-XII-1970), pp. 26-27.

—, “Tres notas sobre literatura y dogma”, *Cuadernos para el diálogo*, 23 (diciembre de 1970), pp. 17-22.

—, *El escriba sentado*, Barcelona, Crítica, 1997.

VELILLA, Ricardo, *Poesía española 1939-1975*, Tarragona, Tarraco, 1977.

VENTURA MELIÁ, Rafael (entrevista): “El libro *Verano inglés* no significa una ruptura en mi trayectoria poética”, *Levante. El Mercantil Valenciano* (13-X-2000).

VEYRAT, Miguel, “*Verano inglés*”, *Nueva Revista*, 68 (marzo-abril de 2000), pp. 112-115.

VIGNOLA, Beniamino, “La manía de Venecia y las letras españolas (diez años de novísimos)”, *Camp de l'arpa*, 86 (abril de 1981), pp. 38-41.

VILANOVA, Antonio, “Góngora y su defensa de la oscuridad como factor estético”, en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 657-672.

VILLAGRASA, Enrique, “Imprescindibles de la rima, *Verano inglés*”, *Qué leer* (enero de 2000).

VILLENA, Luis Antonio de, “Lapitas y Centauros. Algunas consideraciones sobre la nueva poesía española en la última década”, *Quimera*, 12 (1981), pp. 13-16.

—, “Barras situacionales a una década de nuestra poesía”, *Las Nuevas Letras*, 3-4 (1985), pp. 36-38.

—, “Enlaces entre vanguardia y tradición (Una aproximación a la estética novísima)”, *Los cuadernos del Norte*, número extraordinario “El estado de las poesías”, 3 (1986), pp. 35-40.

VORIC, Osvaldo, “Mirada panorámica sobre diez años de nueva poesía española”, *La Moneda de Hierro*, 3-4 (1980), pp. 58-62.

YANQUE, Germán, *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista del fin de siglo*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1996.

YAGÜE LÓPEZ, Pilar, *La poesía de los setenta. Los novísimos, referencia de una época*, La Coruña, Universidad de la Coruña, 1997.

ZIMMERMANN, Marie-Claire, “Signes de Castille dans la géographie poétique de Guillermo Carnero: *Dibujo de la muerte*”, *Ibérica*, 2 (1993), pp. 249-264.

—, “Guillermo Carnero: le langage, la fête et la démythification”, *Poésie espagnole moderne et contemporaine*, París, Dunod, 1995, pp. 177-179.

—, “Castilla”, en Peter Fröhlicher *et al* (eds.), *Cien años de poesía. 72 poemas españoles del siglo XX, estructuras poéticas y pautas críticas*, Berna, Peter Lang, 2001, pp. 667-690.