



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**LA METAPOESÍA DE GUILLERMO CARNERO COMO
RESPUESTA A LA CRISIS DEL LENGUAJE POÉTICO (1967-
1979)**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA:
PEDRO MARTÍN AGUILAR

TUTORA PRINCIPAL
DRA. TATIANA AGUILAR-ÁLVAREZ BAY
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
DR. PEDRO FRANCISCO ENRIQUE SERRANO CARRETO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DR. ARTHUR JAMES VALENDER WEBB
EL COLEGIO DE MÉXICO

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX. AGOSTO 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

| | |
|--|-----|
| Agradecimientos | 4 |
| Introducción | 5 |
| 1. Consideraciones previas..... | 5 |
| 2. Contexto histórico y estética generacional | 8 |
| 3. Metapoesía | 14 |
| 3.1. Causas históricas y teóricas: las ideas de Bousoño | 14 |
| 3.2. Causas históricas y teóricas: las escuelas formalistas | 19 |
| 3.3. La poesía como ficción, la realidad como poesía..... | 26 |
| 3.4. Conceptualización y funcionamiento | 31 |
| 4. Otras consideraciones | 37 |
| 4.1. Sobre la métrica..... | 37 |
| 4.2. Sobre el autor como crítico de sí mismo | 38 |
| 4.3. Sobre el corpus | 39 |
| Capítulo I. <i>Dibujo de la muerte</i> (1967) | 41 |
| 1.1. “Ávila” | 44 |
| 1.2. “Castilla”..... | 61 |
| 1.3. “El movimiento continuo” | 71 |
| 1.4. “Les charmes de la vie” | 79 |
| 1.5. “Watteau en Nogent-sur-Marne” | 90 |
| 1.6. “Bacanales en Rímini para olvidar a Isotta” | 101 |
| Capítulo II. <i>El sueño de Escipión</i> (1971) | 108 |
| 2.1. “Jardín inglés” | 111 |
| 2.2. “Erótica del marabú” | 132 |
| 2.3. “El sueño de Escipión” | 138 |
| Capítulo III. <i>Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère</i> (1974)..... | 147 |
| 3.1. “Discurso del Método” | 153 |
| 3.2. “Variación I. Domus Áurea” | 170 |

| | |
|---|-----|
| 3.3. “Variación IV. Dad limosna a Belisario” | 183 |
| 3.4. “Puisque réalisme il y a” | 201 |
| 3.5. “Mira el breve minuto de la rosa” | 208 |
| 3.6. “L’ enigme de l’heure” | 218 |
| Capítulo IV. <i>El Azar Objetivo</i> (1975)..... | 228 |
| Capítulo V. <i>Ensayo de una teoría de la visión</i> (1979) | 260 |
| 5.1. “Discurso de la servidumbre voluntaria” | 269 |
| 5.2. “Le Grand Jeu” | 292 |
| 5.3. “Ostende” | 313 |
| Conclusiones..... | 345 |
| Referencias | 351 |

Agradecimientos

Esta investigación no hubiera sido posible sin la inestimable y sabia dirección de la Dra. Tatiana Aguilar-Álvarez Bay, quien confió en el proyecto desde un primer momento y hasta su última versión, así como de los comentarios siempre enriquecedores del Dr. James Valender y el Dr. Pedro Serrano, quienes codirigieron este trabajo por cuatro años. Agradezco también la atenta lectura de la Dra. Tatiana Bubnova y del Dr. Juan José Lanz, quienes terminaron de consolidar estas páginas.

No quisiera dejar de mencionar a todos mis compañeros y compañeras del Seminario de Literatura y Filosofía Españolas del siglo XX, del Instituto de Investigaciones Filológicas, con quienes discutí y afiné estos contenidos.

Introducción

Es la experiencia de su propio vacío una de las más grandes obsesiones de la poesía moderna, al menos desde que Stéphane Mallarmé dejara suspensa, en mitad de una página prácticamente en blanco, la palabra “RIEN”, ese “Abîme” o acaso esa “insinuation / au silence” —incluso aquel “mystère / précipité”— que puebla las honduras inquietantes de *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1887) (2014: 203-229). En España, la desconfianza hacia el lenguaje poético alcanzó momentos también importantes, como la del Jaime Gil de Biedma de *Compañeros de viaje* (1959) y sus “Palabras de familia gastadas tibiamente” (2015: 51), el desengaño de “creer que de verdad vivimos / y que la vida es más que esta pausa inmensa”, revelación ante el fraude verbal del “nombre que le dimos a nuestra dignidad” y del cual “vemos que no era más / que un desolador deseo de esconderse” (2015: 53-54). Pero si hay un poeta español que descendió a la sima del vacío enunciativo, que se atrevió a sistematizar sus dudas e incertidumbres poéticas hasta llegar a nombrar “la conciencia del vacío” (2010: 310), ese ha sido Guillermo Carnero, a quien estas páginas dedican un detenido y novedoso análisis de su turbadora poética autorreferencial, desde la lectura de las huellas y símbolos que deja la violencia de la ficción al transfigurar lo real en escritura hasta la desacralización de todo discurso, sin olvidar la estremecedora belleza que puede producir una estética mortuoria que debe su máximo esplendor al rito sacrificial de la figura del poeta mismo.

1. Consideraciones previas

Guillermo Carnero (Valencia, 1947) es uno de los poetas españoles más relevantes de los últimos cincuenta años; a su vez, es un reconocido filólogo que se ha dedicado, sobre todo, al estudio de la literatura del siglo XVIII, a las Vanguardias y a la poesía española del

XX¹. Esta doble formación resulta de suma importancia para una poética que posee una alta conciencia teórica de su funcionamiento².

El autor ha dividido su obra poética en dos etapas (Carnero, 2021: en línea), la primera, de 1967 a 1975, comprendida por los poemarios *Dibujo de la muerte* (1967), *El sueño de Escipión* (1971), *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974) y *El Azar Objetivo* (1975); estos cuatro volúmenes se recopilaron por primera vez en *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)* (1979), a los que se agregaron tres largos poemas sueltos, escritos “entre noviembre del 75 y enero del 77” (Carnero, 1979: 72). El poeta considera que entre la primera y segunda etapa hay “un libro de transición”, *Divisibilidad Indefinida* (1990). La versión definitiva de estos primeros cinco títulos más los tres poemas sueltos de 1979 se reúne en *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)* (1998 y 2010), edición a cargo de Ignacio Javier López y a partir de la cual se citan las piezas aquí analizadas³. La segunda etapa comprende los poemarios *Verano inglés* (1999), *Espejo de gran niebla* (2002), *Fuente de Médicis* (2006) y *Cuatro noches romanas* (2009), reunidos en *Jardín concluso (Obra poética 1999-2009)*, edición a cargo de Elide Pittarello (2020). Tras esta segunda etapa Carnero ha publicado dos poemarios más, que también considera “de transición”, *Regiones devastadas* (2017) y *Carta florentina* (2018).

Este trabajo se aboca a la descripción y exégesis de un aspecto particular de la estética carneriana, la metapoesía, estudiada en sus distintas formulaciones en el periodo que va de 1967 a 1979, comprendido por los cuatro primeros poemarios del autor y los tres poemas sueltos de *Ensayo de una teoría de la visión*. La notoria diferencia entre la primera y segunda

¹ Son muchas las publicaciones filológicas y ensayísticas del autor; se enlistan algunas de las más importantes: para el estudio de la literatura dieciochesca, *La cara oscura del Siglo de las Luces* (1983), *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII* (1997), *Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos* (2009) y *Romanticismo y nacionalismo en España: el debate inicial (1805-1820)* (2022); para una aproximación al periodo vanguardista y al arte del siglo XX, *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX* (1989) y *Salvador Dalí y otros estudios sobre arte y vanguardia* (2007); para una lectura de la poesía española del siglo pasado, *El grupo “Cántico” de Córdoba. Un episodio clave en la historia de la poesía española de posguerra* (1976 y 2009), *La pasión fría de Luis Rosales* (2005), *Como en sí mismo al fin (sobre Jaime Gil de Biedma)* (2008) y *Palabras en su vuelo (Ensayos sobre literatura contemporánea)* (2020).

² Entre las varias poéticas que Carnero ha publicado destacan *Poéticas y entrevistas 1970-2007* (2008) y *Una máscara veneciana* (2014).

³ Como se verá, son varios los poemas de la primera etapa en que el único comentario crítico que se posee es el anotado por López; por ello, en algunos momentos del análisis se le cita reiteradamente, no por suscribir todo lo que el estudioso aprecia, sino para entablar un diálogo con las pocas exégesis que existen de algunas de las composiciones.

etapa⁴, remarcada por su reunión en volúmenes separados de la colección Letras Hispánicas de la editorial Cátedra, invita a tratar el fenómeno metapoético en un primer ciclo independiente del segundo. Esto no significa que falten componentes metapoéticos en el periodo que da comienzo en 1999 y que se extiende hasta nuestros días⁵, aunque la crítica ha señalado las novedades cruciales que distinguen la metapoesía del segundo periodo⁶.

Se describe e interpreta el fenómeno metapoético en las publicaciones de los primeros trece años porque se considera que allí radican sus componentes fundacionales, así como varios de los más radicales y distintivos. No debe perderse de vista que el periodo estudiado se desarrolla durante la juventud del autor, quien publicó *Dibujo de la muerte* con diecinueve años y culminará esta etapa inicial en torno a la treintena. Si bien lo autobiográfico es algo que Carnero suele omitir en su primera época, la insistencia sistemática en ciertos temas y búsquedas —como el constante giro metapoético— podría explicarse por la edad temprana de un autor que buscaba generar y asentar una poética propia, bien definida frente a sus mayores y compañeros generacionales.

La unidad de los poemarios analizados, los reunidos en *Ensayo de una teoría de la visión*, se hace explícita desde la “Nota del autor” que precede esa edición, donde Carnero señala que su obra “emite, vista en su evolución, principios de coherencia que autorizan a considerarla no como una yuxtaposición, sino como una unidad”, de lo cual se deduce que “todos mis libros eran en realidad *un solo libro*, y junto con ellos lo serán los venideros” (1979: 71). Esta idea será retomada para insistir en la coherencia interna del primer ciclo poético.

⁴ Entre otros, dos aspectos fundamentales distinguen la segunda etapa: la unidad de los poemarios en torno a una misma historia de amor y cierta recuperación del *yo* directo; para Pittarello, “quien ahora dice yo con tanta soltura no presupone un dominio del mundo [...]. Si con respecto a los poemas de *Divisibilidad Indefinida* [...] el yo lírico constataba los estragos de *tánatos*, ahora explora los enlaces de *eros*” (2020: 40). Para el autor, “la diferencia sustancial entre ambas épocas es que en la segunda culturalismo y metapoesía conviven con un intimismo pasional en que amor y sexo afloran sin máscara” (Carnero, 2021).

⁵ Lanz ha demostrado, con el análisis del poema “Ficción de la palabra”, de *Espejo de gran niebla*, que el factor metapoético es preocupación neurálgica también en la segunda etapa (2016: 119-158); sin embargo, el poemario de 2002, por su carácter reflexivo y abstracto, es quizás el único de los reunidos en *Jardín concluso (Obra poética 1999-2009)* que se aleja un tanto de la explícita historia de amor que estructura y distingue ese periodo.

⁶ Para Pittarello, “lo novedoso” metapoético es que el segundo Carnero “enfoca el deseo erótico como quiebra del conocer y del poetizar. Además del *logos*, el *eros* es ahora el fundamento adicional del *pathos*” (2020: 80); lo erótico en tanto elemento explícito y vertebrador es el componente diferencial de la segunda etapa, cuya poética se rige por “el binomio *logos/eros*” (Pittarello, 2020: 80).

En suma, hay dos grandes momentos en el quehacer poético de Carnero, en los que la metapoesía se desarrolla de manera distinta: uno, entre 1967 y 1979 —con una coda transicional en 1990—, y otro, entre 1999 y 2018. Aunque el poemario del año 90, *Divisibilidad Indefinida*, fue incluido en la edición de López como parte del primer bloque creativo, *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)*, su distancia temporal con respecto a las últimas composiciones de *Ensayo de una teoría de la visión* —escritas entre 1975 y 1977—, además de sus temas y estilos, lo vuelven un libro lo suficientemente distinto como para no incluirlo en este análisis; sólo en las conclusiones y en algunos comentarios puntuales se le citará para describir la evolución de la obra.

2. Contexto histórico y estética generacional

Guillermo Carnero se encuadra en la llamada generación poética de 1968, denominación que cobró “un perfil preciso de la mano de Carlos Bousoño” (Lanz, 2011: 16). El nombre de esta promoción, así como la variable nómina de sus integrantes, ha representado un combate político y literario para poetas y estudiosos⁷. No es este el lugar para reseñar las numerosas polémicas, cuyo episodio más icónico y problemático se debe a la famosa antología de Josep María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles (1970)*⁸, en que Carnero gozó de la inclusión que muchos otros no tuvieron, y que lo publicitó, apenas tres años después de haber editado su primer poemario, como integrante de la nueva y supuestamente mejor poesía joven de la España de entonces. Para efectos de esta investigación, baste con aducir que, si se ha escogido denominar “del 68” a la promoción — en lugar “del 70”, “del mayo francés”, “de la marginación”, “de los *novísimos*”, “de los venecianos”, “del lenguaje”, entre otras— es porque “adquiere un carácter mucho más general que evita referencias a estilos, etapas o características concretas y que vincula los inicios de la generación a un momento histórico concreto que determinará buena parte de su desarrollo y a las generaciones occidentales” (Lanz, 2011: 23), esto es, a 1968 como año

⁷ Para una historiografía detenida de la generación y de sus variadas polémicas en las antologías del momento, consúltese los tres primeros capítulos de *Nuevos y Novísimos poetas. En la estela del 68*, de Juan José Lanz (2011).

⁸ Una de las críticas centrales a la antología castelletiana radica en su programa de canonización editorial; al respecto, destaca el artículo de Jenaro Talens, “De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970”, *Revista de Occidente*, 10, octubre de 1989, 107-127.

crucial para la educación sentimental de los jóvenes poetas⁹, y en torno al cual se publican algunos de los más determinantes poemarios del momento, como *Arde el mar*, de Pere Gimferrer (1966) o *Dibujo de la muerte*, de Carnero (1967). Si algo debe rescatarse de la intención de Castellet es que “todos los poetas que aparecen en esta antología han nacido a partir de 1939” (1970: 12), es decir, que “la nueva generación no podía tener ningún recuerdo personal de la guerra civil, que había marcado de modo decisivo a las dos generaciones precedentes” (Lanz, 2011: 16). Así, en torno al año 68 “la sociedad española [...] gozaba de una ruptura precoz y se sentía viviendo en un *posfranquismo con Franco* [...]. Y, tal vez como principal consecuencia, esa misma sociedad comenzó a desentenderse de la lucha contra el régimen” (Iravedra, 2016: 11). El desentendimiento de la lucha social en tanto tema vertebrador de la poesía —entendiendo lucha o compromiso social como lo habían definido ciertos autores de generaciones precedentes¹⁰— se encuentra en los pilares de la estética de la promoción de 1968, con Carnero como uno de los principales detractores del llamado realismo social.

El rechazo a la escuela social-realista determinó en buena medida el rumbo estético de la generación, cuya escisión simbólica de la realidad social y de la experiencia personal y sentimental derivó en “la concepción del lenguaje como único elemento capaz de llevar a cabo una ordenación de la realidad en el texto poético, capaz de constituir una realidad autónoma en el poema” (Lanz, 2011: 35). Este vuelco sobre el lenguaje y la poesía como temas del propio poema se debió, al tiempo, a la influencia “del formalismo ruso y del estructuralismo francés”¹¹ —y, como se verá, también de algunas escuelas posteriores—, que

⁹ Entre los acontecimientos más sonados del año 68, Prieto de Paula recuerda los asesinatos de Robert Kennedy y Martin Luther King, las movilizaciones en Estados Unidos en contra de la guerra de Vietnam, el llamado “mayo francés”, y, en particular, “los carros de combate del Pacto de Varsovia poniendo fin en Praga a la esperanza de liberación desde dentro del llamado socialismo real, y, de paso, abriendo la primera brecha importante en la fe que muchos intelectuales occidentales depositaron en la utopía comunista” (1996: 270).

¹⁰ Apunta Pérez Parejo que “los poetas de los años cuarenta y cincuenta, en sus sucesivas oleadas (existenciales, sociales), defendieron un concepto de poesía basado en la confianza en el lenguaje como sistema de comunicación, en la utilidad de la poesía para remover la conciencia de la sociedad, en un registro coloquial del lenguaje para llegar a la inmensa mayoría, en el compromiso moral y político, en un ideario existencial primero y social después y en una estética realista” (2007: 15). Esto no significa que los poetas del 68 no hayan explorado vías alternativas de lucha social y compromiso político y estético; al respecto, consúltese “‘Himnos del tiempo de las barricadas’: sobre el compromiso en los poetas *novísimos*”, de Juan José Lanz (2011: 141-169), así como “De qué hablamos cuando hablamos de compromiso: de nuevo sobre los poetas *novísimos*”, de Araceli Iravedra, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2018, 27, 585-616.

¹¹ Además de la influencia de estas escuelas, Lanz añade “los planteamientos barthesianos” y “libros centrales como *Función de la poesía y función de la crítica*, de T. S. Eliot, que circulaba en traducción de Jaime Gil de Biedma desde 1955, *El arco y la lira* (1956), de Octavio Paz, o los ensayos reunidos por Juan Ferraté en *Teoría*

produjo una “ideologización de la forma” (Lanz, 2011, 36-37), cuestión advertida ya por Castellet, para quien, en la poesía de sus antologados, “la *forma* del mensaje es su verdadero contenido” (1970: 34). De acuerdo con Juan José Lanz, las ideas de Roman Jakobson (1896-1982) y del Círculo Lingüístico de Praga (1928-1939) del que éste formó parte sirvieron para avalar el rechazo de los poetas del 68 a la poesía social-realista (2011: 38), concebida como comunicación, a la par que tomaban partido en la disputa de poesía como comunicación o conocimiento heredada de la generación anterior¹².

En el caso de Carnero, la definición misma de *poema* se suscribe al distanciamiento de la llamada poesía social, así como del Surrealismo —cuestión novedosa, puesto que este segundo rechazo no lo compartió con otros compañeros generacionales (Lanz, 2016: 26-27)—. El autor entiende que un poema debe situarse en un punto medio entre la limitación y el exceso de la subjetividad:

el peligro de la primera [subjetividad] es el de la simple transcripción de imágenes o suscitaciones varias confinadas en la memoria, cuya única vinculación resulta de su contigüidad en la experiencia del ser humano que las transcribe [...]. Se trata entonces de un mensaje monosémico —y por eso no poético— y a la vez de significado vacío, que revela exclusivamente una actitud vital del escritor y entra por eso en conflicto con la principal piedra de toque a la hora de reconocer la obra válida: existir completamente con independencia de su creador [...]. [El peligro de la segunda es la] imaginación desordenada [que] produce asimismo la aniquilación de la carga poética por su excesiva polisemia [...]. Todo poema se encuentra en un lugar del *continuum* que va de la monosemia a la polisemia ilimitada, con exclusión de esos dos extremos. Podemos dar una definición de poema: un MENSAJE POLISÉMICO FINITO. La polisemia es susceptible de ser racionalmente controlada en el momento de la escritura (Carnero, 2008 [1974]: 24-25, mayúsculas originales).

La aversión de Carnero hacia la poesía social-realista se debe a su carácter monosémico; el rechazo del Surrealismo y del absurdo se encuentra en el extremo opuesto.

del poema (1957) y en *La operación de leer* (1962), ampliados posteriormente en *Dinámica de la poesía* (1968)” (2016: 129).

¹² Sobre esta polémica, originada en “las propuestas teóricas de los autores más jóvenes en la segunda mitad de los años cincuenta”, explica Lanz que “el progresivo desplazamiento de la comunicación poética a un segundo plano con respecto al conocimiento que acontece en el poema [...] conlleva el progresivo cuestionamiento de la estética del realismo social [...], pues se niega la preexistencia de un elemento que deba ser comunicado por el poema. La concepción de la poesía como un modo de conocimiento supone [...] la superación tanto del modelo idealista derivado de la concepción romántica de la actividad artística, como del modelo realista [...]; la concepción del poema como construcción se proyecta de este modo sobre la visión del mundo como estructura abierta y, en consecuencia, susceptible de ser construida, de ser transformada. La legibilidad del mundo revierte, así, en su *constructibilidad*” (2019: 127-128).

El “mensaje polisémico finito” otorga un equilibrio del *yo*; la ambivalencia polisémica resulta deseable si su horizonte de interpretación es modulado, colocando al lector en un lugar de primer orden al invitarlo implícitamente a aportar un sentido al poema.

Además del formalismo poético, base de la metapoesía, otro pilar generacional es la llamada sentimentalidad *camp* y su deriva culturalista, en estrecha relación con la concepción de autonomía del poema, que intentaba remediar, con correlatos extraídos de la historia de la cultura, la insuficiencia lingüística de la fallida representación de la realidad social y experiencial (Bousoño, 1979: 25-26).

La sentimentalidad *camp*, término tomado de *Contra la interpretación*, de Susan Sontag (Lanz, 2011: 41), puede definirse “por lo artificioso y exagerado, por su dimensión teatral y su carácter metafórico, por su aparente falta de compromiso con la realidad circundante, por su nostalgia *revival* y la evocación de un decadentismo esteticista actualizado” (Lanz, 2011: 42). La ejecución de este modelo se llevó a cabo, por un lado, a través de “los mitos derivados de los *mass media*” —vertiente muy poco practicada por Carnero¹³—, y, por otro, mediante “un incremento de la referencialidad cultural, la búsqueda de elementos correlativos en la cultura para la construcción del texto” (Lanz, 2011: 42), estilo que se ha denominado *culturalismo* y del que Carnero es uno de sus puntales, al grado no sólo de practicarlo sino de teorizar sobre él; la definición carneriana de culturalismo —y que se hace extensiva a estas páginas— es la siguiente:

un procedimiento renovador de la expresión de la intimidad y superador del intimismo primario, en tanto hace posible dar cuenta de la experiencia cotidiana a través de la cultural, y evitar las limitaciones del *yo* lírico neorromántico. El culturalismo permite hablar del *yo* sin mencionarlo (Carnero, 2008 [2000]: 70).

Junto con la renuncia a la representación social-realista de lo real, el culturalismo se hacía eco de otra crítica a estéticas precedentes: el abuso del *yo* lírico directo, reemplazado ahora con monólogos dramáticos de distinta índole. Carnero ha declarado que “si no se estima

¹³ El autor no incluye en su obra reunida los pocos poemas que escribió en la línea de una sentimentalidad *pop*, ya que fueron concebidos expresamente para demostrar las teorías castelletianas sobre la generación; buen ejemplo es el siguiente pasaje de “Minerva y el centauro”, incluido en la polémica antología: “Era el amor entonces / el puro sentimiento literario / de alojar rostros vivos, que el deseo llamaba / oscuramente, en mundos de ficción: Audrey Hepburn / [...] / en el París vistoso de los Musical Plays” (Carnero, 1970: 212). El desdén carneriano hacia una poesía basada en los *mass media* frente a otra que encumbra muchas de las piezas más icónicas del arte clásico y moderno tiene que ver, probablemente, con una concepción elitista de la escritura.

suficiente el uso del lenguaje descriptivo-narrativo habitual, debe acudir a un correlato que exista con independencia del poeta y del poema. La historia de la cultura es venero inagotable” (2008 [1970]: 17). El uso indiscriminado del *yo* de corte neorromántico — presente, sobre todo, en ciertos poetas detractados de generaciones previas¹⁴— se inscribiría en ese “lenguaje descriptivo-narrativo habitual” que para muchos de los autores del 68 resultaba obsoleto; por ello, el *yo* debía transmitirse indirectamente, a través de correlatos ofrecidos por la cultura, fuera histórica o literaria: lugares, personajes, obras de arte, máscaras de la emoción del creador. De acuerdo con Araceli Iravedra, el recurso, heredado de “Eliot, Pound, Perse, Cavafis”, consiste en

la elusión de referencias a la realidad circundante [...] [y] de la obviedad sentimental [...]. [Se demanda] un nuevo universo simbólico-mítico, que en esta poesía acostumbra a conformarse con elementos eruditos procedentes del sistema artístico y literario [...], de épocas del pasado o de lugares caracterizados por su estilización o su exotismo y prestigiados por la historia cultural (2016: 32 y 34).

El correlato objetivo se convertía en la huella visible del entramado culturalista, cuya elisión del *yo* directo —y su consecuente apuesta por uno indirecto— es la propuesta estilística más notoria¹⁵. Pero la ocultación del *yo* no implica una negación de la expresión subjetiva, pues

dentro del espacio común que vida y cultura habitan en la memoria del escritor, la expresión de un número superior de experiencias culturales que de experiencias vitales [...] supone una voluntad manifiesta común de ocultación del sujeto lírico en el poema; el sujeto lírico no se expresa en sus experiencias vitales, sino, de modo indirecto, en sus experiencias culturales, en tanto que estas son sus formas de ahorrar la vida (Lanz, 2016: 49).

¹⁴ Carnero ha denunciado que “el intimismo confesional consistía [...] en asumir como tema primordial la reflexión ética sobre los problemas y asuntos propios de la condición humana, expuesta en un lenguaje directo no esencialmente distinto del usado habitualmente en la comunicación no literaria, y con un concepto y una expresión del *yo* de índole neorromántica [...], que parecía caducado a fuerza de repetición en la poesía española de los primeros veinticinco años de posguerra” (2008 [1980]: 43).

¹⁵ Carnero he realizado una tipología del concepto, clasificado en “culturalismo duro”, “culturalismo de baja intensidad”, “criptoculturalismo” y “culturalismo ficticio”; el primero se refiere a “los poemas que están íntegramente fundados en la sustitución analógica, en virtud de la cual el *yo* se expresa representado en un *él* (personaje histórico, literario o artístico), o el discurso del *yo* es trasladado y asignado a un *ello* (obra literaria o artística)”; el segundo “es el que añade a un discurso básico en el que el *yo* se expresa en el ámbito del intimismo directo, un número determinado de referencias culturales en las que el primero enriquece su significado”; en el tercero, “las referencias culturales (versos ajenos, por ejemplo) no están marcados como tales, sino integradas indistintamente en el poema”; el cuarto “consiste en la introducción de referentes culturales inventados, pero siempre posibles y verosímiles” (2008 [2000]: 70-71).

Por tanto, la base del culturalismo es el mutuo ahormamiento de vida experiencial y vida cultural¹⁶, donde ambas son fuente de inspiración poética, aunque la segunda parece haber resultado más atractiva para Carnero y varios de sus coetáneos al suponer algo diferente a la poesía anterior.

Una de las variantes del monólogo dramático más utilizada por Carnero es el llamado “personaje histórico analógico”, que consiste en designar

a un personaje histórico, literario o representado en una obra de arte, cuando quiere manifestar que se encuentra en una situación semejante a la suya [a la del poeta] [...]. La ventaja de esa sustitución reside en que la novedad y la sorpresa que aporta un poema analógico son potencialmente infinitas, como lo es la experiencia cultural en que puede basarse. El inconveniente, en que puede generar incomunicación con un lector en un primer momento, si esos referentes culturales son ajenos al lector (Carnero, 2008 [2000]: 70).

Así, el lector ocupa un lugar central en esta poesía, en la cual se le exige, además de su participación, la previa posesión de un vasto bagaje cultural, a lo que Ángel L. Prieto de Paula ha cuestionado que

¿ofrece el poema los datos imprescindibles para su interpretación? Disciérnalo cada cual, pero a mi entender su sentido sólo es aprehensible tras la captación del proceso compositivo. De ese modo queda el lector vinculado, aunque así de alambicadamente, a la historia que dio curso al poema (1996: 65).

Como se verá con el funcionamiento de la metapoesía, el lector debe reconstruir su propia versión del proceso creativo, convirtiéndose en una especie de autor secundario. No importa tanto la exégesis última del poema, sino la relación que éste mantiene con el lector para problematizar el concepto de creación e interpretación literarias; lo más importante en la elucidación de los significados no es su aprehensión unívoca, sino la conformación de un lector crítico y participativo que consigne las distintas —y difíciles— posibilidades de lectura.

Esta función del lector se enlaza estrechamente con la renovación culturalista del yo, en la cual

¹⁶ Carnero, frente a los detractores del culturalismo, defiende el lazo de vida y cultura: “la experiencia cotidiana y la cultural actúan inseparablemente entrelazadas en el funcionamiento espontáneo del pensamiento, de una persona culta, por supuesto. Resulta imposible disociarlas si no se lleva a cabo un absoluto ejercicio de la voluntad, en cuya trastienda acecha uno de los peores fantasmas a los que puede entregarse el ser humano: la divinización de la ignorancia” (2008 [2000]: 66).

el fenómeno de despersonalización lírica no consiste solamente en disfrazar u ocultar la voz del poeta, sino también pone de manifiesto que esa voz no es ni puede ser la de un yo íntegro; es la de un ser que se expone por medio de estos recursos como un sujeto dividido, escindido, descentrado [...], consciente de que su identidad es quebradiza y sólo se entiende como un proceso en el que participan diversas fuerzas constitutivas (Martín-Estudillo, 2007: 38).

La adopción del poema a manos del lector podría considerarse una de esas “fuerzas constitutivas” que catalizan la “despersonalización lírica”.

En suma, hay una estética generacional de la que Carnero participa en mayor o menor medida, decantándose principalmente por las derivas culturalistas y metapoéticas —puesto que ambas confluyen, como se verá, en el propósito del autoconocimiento del *yo*—. Debe señalarse que, aunque en un primer momento los poetas del 68 compartieron una serie de intereses estéticos, ya desde inicios de la década de 1970 comenzaron a diversificarse en proyectos más personales (Lanz, 2011: 50-51). En el caso de Carnero, la metapoésía se acendró a partir de 1971 hasta constituirse en tema central de su primera etapa.

3. Metapoésía

3.1. Causas históricas y teóricas: las ideas de Bousoño

A la par del culturalismo, la metapoésía¹⁷ es el otro gran pilar que sustenta tanto la estética generacional como la carneriana. Por lo general, la metapoésía de Carnero propone una concepción negativa y autotélica del acto poético, pues “se establece, frente a la supuesta transparencia del lenguaje en su uso común, una dimensión autorreflexiva, que cuestiona las convenciones de ficcionalidad en que todo texto literario se funda, para desplazar al lector la responsabilidad de participar en la construcción de sentido”, y, por tanto, “lo que trasparece

¹⁷ De acuerdo con Lanz, “el concepto de metapoésía proviene del uso metafórico de un concepto tomado de la lingüística, el de metalenguaje, y éste a su vez lo toma de la lógica. Roman Jakobson habló de una función metalingüística en la que ‘el lenguaje habla de él mismo’, diferenciando entre lenguaje-objeto y metalenguaje” (2011: 44); en España, fue Gabriel Celaya en 1964 el primero en poner en circulación el término, a propósito de su ensayo “La metapoésía en Gustavo Adolfo Bécquer” (Lanz, 2016: 127). Si bien es cierto que el término se ha empleado como una categoría crítica hasta cierto punto extensible a muchas de las poéticas españolas del siglo pasado, debe advertirse que uno de sus más importantes impulsores, Carlos Bousoño, recurrió a ella para estudiar sobre todo los versos de Carnero, con lo cual no debe sorprender que algunos críticos y poetas ajenos a la estética carneriana la encuentren insuficiente o incorrecta para explicar otros fenómenos autorreferenciales de la lírica nacional.

en el lenguaje en todo enunciado lingüístico es el propio lenguaje, el metapoema sólo constata la incapacidad del lenguaje para decir otra cosa que *sí mismo*; que más allá de las palabras sólo hay palabras” (Lanz, 2011: 45-46), lo cual puede resumirse como autotelismo y negación del carácter mimético de la poesía, de la univocidad del significado y de la posibilidad de significación plena (Lanz, 2016: 134-135)¹⁸.

No obstante, una vertiente de la crítica —encabezada por Jenaro Talens— ha achacado al concepto una serie de falacias que demostraría su inexistencia, al menos en lo que respecta a su formulación en los términos de Carlos Bousoño, uno de sus teóricos iniciales¹⁹. En este trabajo se defiende la existencia de la metapoésía en tanto reflexión acusada, vertebradora y tematizadora del poema sobre sí mismo en particular y sobre el quehacer poético en general, pero no se le confiere una esencialidad que la distingue de la poesía ni al metapoema del poema: la metapoésía es poesía y el metapoema es poema. Se recurre a estos términos diferenciadores para evidenciar la notoria inclinación estructural y temática de ciertos poemas y cierta poesía sobre sí mismos.

En el estudio introductorio a *Ensayo de una teoría de la visión*, Bousoño rastrea las fuentes ideológicas de la generación del 68 —en concreto, de sus prácticas metapoéticas—, hallándolas en la conflictiva herencia del racionalismo ilustrado²⁰, muy significativo para Carnero, quien se volvería experto en la literatura de ese periodo:

¹⁸ Vista desde el género narrativo, la metapoésía podría guardar cierta semejanza con el concepto de *mise en abyme*, entendido como el “órgano por el que la obra se vuelve sobre sí misma [...], se manifiesta como modalidad de reflejo” (Dällenbach, 1991: 14); al igual que la metapoésía, este recurso narrativo tiene por objeto “la representación de una *composición*”, pues se busca “revelar el principio de funcionamiento” del texto literario mismo (Dällenbach, 1991: 120).

¹⁹ En su estudio introductorio a *El centro inaccesible (Poesía 1967-1980)*, de Antonio Martínez Sarrión, Talens cuestionaba que “si es un lenguaje, la metapoésía debe poseer sus características. [...] El lenguaje divide en unidades mínimas, articula y estructura su universo referencial. Si la metapoésía posee esta característica quiere decir que: a) o bien es redundante, o b) o bien estructura un lenguaje que previamente no lo estaría, lo que, de entrada, resulta contradictorio con la definición misma de la poesía como lenguaje”, para llegar a la conclusión de que “la metapoésía no existe, o bien no existe la poesía: ambas son una y la misma cosa” (1981: 16 y 18). Las dudas talensianas no radican en la existencia o no de la reflexividad del poema sobre sí, sino en la supuesta incoherencia entre las definiciones de lenguaje enfrentado a metalenguaje y de poesía a metapoésía, donde tanto lenguaje como poesía tienen la capacidad de hablar sobre sí sin necesidad de escindirse en funciones exclusivas. Al respecto, Ruiz Casanova precisa que “el concepto de *metapoésía* que cabe aplicar a la obra de Jenaro Talens tiene más que ver con tomar el prefijo griego como ‘junto a’ que [...] como ‘acerca de’ o ‘sobre’: la escritura de Talens [...] es escritura metapoética en el sentido de que unos textos escritos alimentan (o generan) otros” (2021: 52); estas palabras deberían zanjar la polémica talensiana sobre la existencia de la metapoésía: Talens habría pensado en una definición muy distinta de metapoésía a la de Bousoño por influjo de su propia estética.

²⁰ Las ideas de Bousoño se encuadran en dos estudios suyos más amplios, *Épocas literarias y evolución* (1981) y *Poesía postcontemporánea* (1985), en los cuales, tomando como referencia el pensamiento orteguiano, el

se trata de la dictadura de la razón racionalista [...], abstractiva, totalizante y homogeneizadora [...]. Importa, pues, la naturaleza humana universal, y se desestima la discrepancia [...] del individuo [...]. [Llegado el siglo XX,] el enorme cuerpo restante de la sociedad se mantenía ajeno a tales signos de salvación, y no sabía sino de las terribles y progresivas lacras que el racionalismo crecientemente industrial de la sociedad de consumo [...] producía [...]: el creciente avasallamiento del individuo por el centralismo también creciente del poder del Estado [...], una proliferación incesante de regulaciones [...] estranguladoras de la pura individualidad del hombre [...]. El individualismo de los jóvenes de hoy se manifiesta, pues, como *crisis intensísima de la razón racionalista* (1979: 18, 21-22).

Si en el siglo XVIII el racionalismo apuntaba a una utopía universal²¹, en el siglo pasado tales sueños se tergiversaron, a ojos de Carnero y otros compañeros generacionales, en una distopía de la razón utilitaria, cuyos símbolos más evidentes eran los estragos bélicos, el triunfo del mercado neoliberal y la sociedad de consumo.

Para el caso de los poetas del 68, Bousoño acusa una crítica más sutil a la razón racionalista: la pérdida del sentido de individualidad frente a una cosmovisión kafkiana del Estado y el incipiente mercado neoliberal, que en esa década hacía su ingreso en España²². La promoción de 1968 se manifestaba así en contra de la razón instrumental, poniendo en tela de juicio sus estructuras culturales, con el propio lenguaje a la cabeza.

Bousoño se percató de que la proliferación de metapoésía española estaba íntimamente ligada con la crisis del racionalismo, advirtiendo que “se trata [...] de la intensa conciencia de crisis que [...] afecta hoy a la razón racionalista, lo cual repercute en el modo que tiene nuestro autor, y no sólo él, de concebir el lenguaje, el poema y la posibilidad de que a su través pueda o no conocerse la realidad” (1979: 25). Para el crítico asturiano, la

crítico asturiano postulaba que “el desarrollo de la cultura humana está guiado por la evolución lineal y progresiva de la racionalidad” (Olmos Gil, 1993: 160).

²¹ Todorov resume el fracaso de la utopía ilustrada: “no se han cumplido todas las antiguas promesas. En concreto el siglo XX, que ha vivido la carnicería de dos guerras mundiales, los regímenes totalitarios que se establecieron en Europa y en otros lugares, y las mortíferas consecuencias de los inventos técnicos, parece haber desmentido definitivamente todas las viejas esperanzas, hasta el punto de que habíamos dejado de reclamarnos herederos de la Ilustración y de que las ideas que conllevan palabras como humanismo, emancipación, progreso, razón y libre voluntad habían caído en descrédito” (2014: 19-20).

²² Poetas coetáneos a Carnero optaron por una crítica directa al programa neoliberal. Aníbal Núñez dedicaría parte de su primera etapa —años 60 y 70— a denunciar los discursos del tardocapitalismo: “especial importancia tiene en esta poesía la alusión a lo publicitario (‘elegir es el único problema / que este sistema ofrece’), pues su uso sirve para subvertir los emblemas de la España desarrollista. De las transformaciones que la poesía sufre en la época contemporánea, la más llamativa es precisamente la pérdida de su centralidad estética frente a la publicidad, que usurpa su capacidad retórica para ser la nueva arte (poética) del capitalismo” (Vives Pérez, 2009: 186).

metapoesía se sustentaba en “tres premisas fundamentales: 1º) la incapacidad de la razón racionalista para conocer la realidad; 2º) la incapacidad de la obra de arte para representar dicha realidad; 3º) el desenmascaramiento del lenguaje del poder mediante su ironización” (Lanz, 2016: 132). Carnero y otros poetas del 68 arremetieron contra el pilar del racionalismo: su código lingüístico. Esto, que deriva en una profunda crisis epistemológica, lingüística y existencial, da como resultado el subterfugio de la metapoesía, y, por extensión, de la crítica al lenguaje en tanto discurso totalitario, sea político, filosófico o artístico.

El estudio de Bousoño resaltaba la reacción de la joven poesía española ante la lógica cultural del tardocapitalismo, también llamada *posmodernidad*, en la cual el libre mercado impera a tal grado que interviene en el arte, y la razón racionalista se reduce a una razón instrumental (Méndez Rubio, 2004: 21); en este sentido, la poesía carneriana da cuenta del anhelo y caída de una de las grandes utopías de la Modernidad, la autonomía del poema y del arte a la manera modernista, expresado con un tono elegíaco, como ocurre en *Dibujo de la muerte*, a la par que la búsqueda de un nuevo modelo de libertad ficcional, de corte formalista, que se desarrollará más adelante. La crítica ha advertido que esta crisis del lenguaje “está ligada al discurso de la postmodernidad” porque “interrelaciona la crisis del sujeto, la muerte de la razón, el rechazo de las formas y resoluciones nítidas, el desbaratamiento de las expectativas de unidad y univocidad y la incapacidad del lenguaje para abordar satisfactoriamente los grandes problemas ontológicos” (Pérez Parejo, 2007: 14). Se trataba de una estética basada en la crítica desmitificadora y desengañada de los discursos dominantes, llevada a cabo mediante recursos metapoéticos; una “reevaluación” que

ha dejado al descubierto el fracaso de los mecanismos de consuelo con los que el racionalismo moderno quiso un día sustituir a la religión, inaugurando un nuevo periodo de tinieblas [...]. La radical discontinuidad con los modos de comprensión del mundo que ha traído consigo este paradigma intelectual es una forma contemporánea de desengaño, cuyas similitudes con la ruptura epistémica del Barroco no han pasado del todo desapercibidas (Martín-Estudillo, 2007: 90).

Será precisamente la actualización del desengaño barroco al que recurra Carnero en su inicial *Dibujo de la muerte* y en muchos otros momentos de su obra.

Pero los jóvenes poetas no sólo reaccionaban contra el ala ilustrada de la Modernidad, sino también contra su vertiente romántica, puesto que

el lenguaje poético [...] ansía ganar el rango ontológico del objeto natural, pero la realización de este deseo está condenada al fracaso de antemano por la naturaleza misma del lenguaje poético. En este sentido, desde el período romántico hasta hoy, la poesía ha sido la repetición de los infructuosos esfuerzos por fundar objetos en un sentido ontológico (Silver, 1985: 23-24).

La crisis del lenguaje poético provendría, pues, de la desacreditación de su relato moderno global: las palabras fracasan tanto en el mundo ideal, por inalcanzable, como en el material, por corruptible; no habría solución, excepto la exploración metapoética.

Acerca de la relación de Carnero con el siglo XVIII, se trata quizás del poeta español contemporáneo que más dudas metódicas ha expresado hacia su oficio, una suerte de *poeta cartesiano* que ha llevado el escepticismo por caminos estéticos²³; su metapoésía actuaría como reviviscencia de la dicotomía entre racionalismo neoclásico e ideario romántico²⁴, en que el primero, llegada la era contemporánea, entra en una fase de descomposición instrumental, a la par que el segundo se revela ilusorio. Por supuesto, esto no significa que Carnero sea un poeta dieciochesco; esta influencia se trata irónicamente, como sucederá a partir de *El sueño de Escipión*. Para Clara Arranz,

la dialéctica metapoética [...] lleva impresa una clara filiación neopositivista. Carnero enlaza con el filósofo Carnap, quien declara que se podrá hablar del lenguaje de forma que se necesitase otro lenguaje (un metalenguaje). Mientras que para Carnap la filosofía debe ser un análisis metalógico, para Carnero la poesía es una reflexión metapoética. La actitud metapoética en Carnero es el producto de una crisis de la razón, en la que también está inmersa la palabra [...]. Uno de los presupuestos más firmes del neopositivismo es que la poesía no es conocimiento de las cosas, sino una reflexión. La poesía carneriana tampoco pretende conocer la realidad, puesto que esa realidad se muestra hostil a la razón, órgano del conocimiento [...]. Por ello, Carnero crea una propia realidad poemática autónoma, una realidad ficcional, que queda reflejada en el poema como propia y verdadera realidad: el poema es una hipótesis de esa misma realidad [...]. Wittgenstein, considerado padre del

²³ En *La cara oscura del Siglo de las Luces* Carnero advierte que “el siglo XVIII es el resultado y la culminación de la cultura de Occidente [...]. En el grado de mayor generalización, hoy vemos el XVIII como una dualidad dialéctica, cuyos polos son, por una parte, la razón normativa y, por la otra, la emoción y la sensibilidad [...]. Si el Neoclasicismo fue intolerante e incomprensivo, en muchas de sus actitudes ante el hecho artístico, nosotros hemos de procurar no caer en los mismos defectos a la hora de juzgarlo a él. Los románticos nos legaron una caricatura que debe ser revisada y a la vez disculpada” (1983: 14, 16).

²⁴ El autor ha querido matizar esta tajante dicotomía, ya que el orbe sentimental interesaba también a los neoclásicos: “al ámbito de las pasiones pertenecen el ‘genio’, el ‘numen’ y el ‘entusiasmo’ de que hablaban los neoclásicos; en cuanto los liberemos de la subordinación a las reglas, habremos entrado en un ámbito distinto. Un neoclásico no habría rechazado el concepto de ‘Gusto’; pero lo habría considerado como un instinto resultante del hábito mental creado por la práctica de las reglas. Si lo elevamos a norma psíquica independiente de las reglas, y de alcance superior como criterio estético, estaremos ante una nueva mentalidad [...]. La apreciación de los valores artísticos dependerá, no de la razón sino del Gusto, que actúa por dictámenes emocionales, autónomos y soberanos, que tienen garantía de verdad frente a la razón” (Carnero, 1983: 26).

Neopositivismo, nos dice que los problemas filosóficos son en realidad problemas lingüísticos derivados del uso indebido de las palabras [...]. Carnero [...] denuncia la insuficiencia del lenguaje para conocer la realidad. Por ello su preocupación por encontrar el molde lingüístico que capte la realidad es cada vez mayor. El poema se convierte en reflexión del lenguaje y de la génesis del verdadero poema [...]. El poeta hace suya la declaración de Wittgenstein, “el límite de mi palabra es el de mi filosofía”, sustituyendo en dicho aserto la palabra filosofía por poesía (1982: 63).

Si para Carnero el racionalismo estaba en jaque se debía a lo mismo que configuró la filosofía de Ludwig Wittgenstein (1889-1951): el lenguaje. La incursión racionalista del valenciano sería también su condena: el discurso poético, al considerarse insuficiente para descodificar la realidad, fracasa en la creación de las herramientas de la razón tanto epistémica como estética; el lenguaje —en su faceta poética— habría llegado, dada su evolución histórica, a un punto de no retorno —“la poesía ha llegado a un estadio de metalenguajes”, dirá el propio autor (Carnero, 2008 [1974]: 159)—. Se habría alcanzado una etapa de la poesía en que la única referencialidad lingüística es aquella del todo independiente de la realidad empírica, una segunda realidad hecha para y por la metapoesía, cerrada, impotente, pura. Carnero no sería un poeta esteticista o científicista sino estrictamente lingüista, formalista, preocupado por la conformación de ambos órdenes epistemológicos, en el examen de su código lingüístico. Por ello, el poeta no podría dejar de escribir, pese al escepticismo que lo caracteriza: incluso en el vacío gnoseológico, el lenguaje, por impotente que sea, es lo único que existe.

3.2. Causas históricas y teóricas: las escuelas formalistas

A las tesis bousoñianas deben sumarse las escuelas críticas más importantes en que estos poetas, de notable conciencia teórica, se formaron (Pérez Parejo, 2007: 11-28). En el caso de Carnero, “el poeta para el que la crítica es parte de su actividad creadora como poeta” (Lanz, 2020: 12), debe atenderse a “toda una tradición crítica formalista” que procede principalmente de “los fundamentos de la crítica moderna francesa, desde Baudelaire o

Mallarmé²⁵ [...] hasta Barthes o las propuestas del grupo *Tel Quel*²⁶ (Lanz, 2020: 13-14), sin olvidar el formalismo ruso, que había sostenido ya, como hará Carnero, un rechazo a los trascendentalismos literarios, a “toda mística que no hace más que oscurecer el acto de creación (y la obra misma)”, pues “los formalistas tratan de describir su fabricación en términos técnicos. Sin duda la tendencia artística más próxima a los formalistas es aquella que es más consciente de sus propios medios” (Todorov, 2017: 17). El formalismo ruso, base de mucho del estructuralismo posterior (Todorov, 2017: 15), había atisbado en cierta literatura de cariz autoconsciente —o metaliteraria— el objeto de estudio de esa “ciencia literaria autónoma”, como definió Boris Eichenbaum (1886-1959) a aquella escuela teórica (2017: 33), que se basaba, precisamente, en dos principios que serán fundamentales para la metapoésía carneriana: la autonomía formal de la literatura y la idea de obra artística como construcción o artificio; respecto al primero, Eichenbaum aducía que “la noción de forma obtiene un sentido nuevo: no es ya una envoltura sino una integridad dinámica y concreta que tiene un contenido en sí misma, fuera de toda correlación” (2017: 44), definición aplicable a lo que aquí se entenderá por prevalencia del significante por encima del significado, y que se traduce, en el quehacer lírico, en que “la lengua poética no es únicamente una lengua de imágenes y [...] los sonidos del verso no son solamente los elementos de una armonía exterior: [...] éstos no sólo acompañan el sentido sino que tienen una significación autónoma en sí mismos” (Eichenbaum, 2017: 41). La concepción de la obra literaria como un constructo o “artificio” era de gran importancia para los formalistas rusos porque “surgía directamente de haber establecido una diferencia entre la lengua poética y la lengua cotidiana” (Eichenbaum, 2017: 47); en este sentido, Viktor Shklovski (1893-1984) explicaba que “somos testigos de la aparición de una tendencia que trata de crear una lengua específicamente poética”, entendida como un “discurso *elaborado*”, artificioso, opuesto por naturaleza a la prosa y al habla coloquial (2017: 97), ideas que aparecerán también en el

²⁵ Para Lanz, Carnero debe situarse en la estela de “Stéphane Mallarmé, Eliot o Paul Valéry [porque] vienen a confirmar la dimensión complementaria de escritura poética y reflexión teórico-crítica, que se manifiesta, entre otras formas, en la metapoésía” (2020: 13). El caso de Valéry es especialmente significativo, puesto que el grupo *Tel Quel* tomó de él su nombre (Lanz, 2020: 14).

²⁶ Aunque una antología traducida al español de los más notables artículos del grupo *Tel Quel* circuló en España desde 1971 en el sello Seix Barral (*Redacción de Tel Quel. Teoría de conjunto*), debe recordarse que desde su primera juventud el autor estuvo en contacto con el idioma francés, ya que “realicé mis estudios de Primeras Letras y Bachillerato Elemental en el Liceo Francés de Valencia” (Carnero, 2020: 245), con lo cual pudo haber leído tales ideas en sus versiones originales.

pensamiento de Carnero, especialmente en torno a la desmitificación de la poesía en tanto discurso motivado, natural y metafísico.

La metapoesía carneriana bebe fundamentalmente tanto de tesis estructuralistas como de algunas postestructuralistas que permeaban el ambiente intelectual en torno a las décadas de 1960 y 1970. Respecto a las primeras, debe recordarse que “el estructuralismo literario tuvo su mejor época en los años sesenta” (Eagleton, 2009: 120), el momento en que nuestro autor comenzó a escribir y publicar; aquella escuela, basada en la aplicación de la lingüística estructural moderna de Ferdinand de Saussure (1857-1913) a la literatura (Eagleton, 2009: 120), provocó que “el lenguaje, con sus problemas, misterios y sugerencias, se ha convertido a la vez en paradigma y en obsesión de la vida intelectual del siglo XX” (Eagleton, 2009: 121); en este tenor, desde las páginas de la revista *Tel Quel*, pensadores como Michel Foucault (1926-1984) llegaban a la conclusión de que la literatura contemporánea era “una red en la cual ya no juegan ningún papel la verdad ni la palabra ni la serie de la historia, en la cual el único *a priori* es el lenguaje” (1971: 21); por su parte, Roland Barthes (1915-1980) elucidaba que, para algunos autores de actualidad, “las palabras son anteriores a las cosas [...]: las palabras ven, perciben y hacen que las cosas existan” (1971: 41), al tiempo que animaba a escribir en clave metaliteraria, pues “hacer del lenguaje un *tema*, y hacerlo a través del propio lenguaje, representa todavía hoy un tabú muy fuerte” (1971: 46). A la par que este tipo de formalismo separaba “el verdadero *contenido* [...] y se concentra totalmente en la forma” (Eagleton, 2009: 119), comenzaba a postularse que lo real era un entramado de estructuras lingüísticas, con lo cual se ejecutaba una “despiadada *desmitificación* de la literatura” entendida en términos del “prejuicio romántico según el cual un poema, como una persona, contiene una esencia vital” (Eagleton, 2009: 131); como se ha visto, esta desmitificación es similar a la que Carnero y algunos de sus coetáneos emprendieron en contra de la estética social-realista y del *yo* neorromántico, al tiempo que optaban por el giro metalingüístico.

Del amplio legado estructuralista son las ideas de Roman Jakobson —“recibí la flecha que me asignó Jakobson: con orgullo lo digo”, escribía Carnero en clave machadiana (1979: 71)²⁷— las que más influirían en el pensamiento carneriano, especialmente “la idea de que

²⁷ En la “Nota del autor” a *Ensayo de una teoría de la visión*, Carnero parodia y reescribe a los hermanos Machado —rechazando a Antonio y reivindicando a Manuel, en clara demostración de sus preferencias literarias— con el fin de revelar algunas de sus influencias teóricas; además de asumir el pensamiento de

lo ‘poético’ consistía ante todo en que se colocara al lenguaje en una especie de incómoda relación consigo mismo”, donde “el signo queda dislocado de su objeto: se perturba la relación usual entre signo y referente, lo cual permite al signo cierta independencia como objeto de valor en sí mismo” (Eagleton, 2009: 122). Carnero defiende que

el lenguaje poético se distingue de otros sistemas semiológicos en que pretende poner de relieve el valor autónomo, y no instrumental, del signo. De este modo, el asignar a la poesía una función distinta a la de dignificar y emancipar al signo es irreconciliable con su propia naturaleza. La finalidad de la poesía, y su función en una sociedad que rebaja al rango de instrumentos lo que heredó como ideas, es luchar por devolver la dignidad y libertad al signo lingüístico (2008 [1974]: 24).

Nótese la concepción de la poesía como función específica del lenguaje, a la manera de Jakobson; esta autonomía poética se opone a la corrupción de la razón instrumental; a su vez, las nociones de “libertad” y “dignidad” conceden un ámbito moral a la enunciación lírica, donde ética y estética se funden al servicio de la autonomía de algo superior a cualquier otro sistema semiológico.

La adaptación lírica de las ideas de Jakobson sentaba a grandes rasgos las bases de la metapoesía de Carnero; por su parte, ese signo vuelto sobre sí, desligado de lo real, que poseería “vida propia independiente” (Eagleton, 2009: 138), no es otro, como se verá, que la utopía carneriana de un lenguaje poético enteramente puro, autónomo y autosuficiente, cuya manifestación más elaborada se desarrollará en *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, y que Barthes había descrito en *El grado cero de la escritura* (1972) como “una escritura blanca, libre de toda sujeción con respecto a un orden ya marcado en el lenguaje”, cuyo mayor practicante habría sido Mallarmé (1985: 78).

Siguiendo la estela de Jakobson, la ilusión de no arbitrariedad del signo lingüístico había cobrado un sentido preponderante en la Modernidad, pues

la lírica devino la depositaria por excelencia de una característica esencial de la poesía, la de función lingüística específica. Así considerada, la poesía es el tipo de mensaje lingüístico en el que el significante es tan visible como el significado, esto es, en el que la sustancia de las palabras es tan importante como su sentido (Merquior, 1999: 85).

Jakobson como ideario de su poesía, el autor reconoce que “los de mi generación somos poetas del Mester de Clerecía, y no sabríamos existir sin cierta dosis de conciencia teórica antes, durante y después (sobre todo después) de nuestras propias producciones” (Carnero, 1979: 71).

La función poética de Jakobson encajaría con la transformación moderna de “poesía” en “lirica”, y, por extensión, de lírica entendida en términos de *poiesis*²⁸, ilusión de motivación del signo lingüístico. Sin embargo, la metapoesía carneriana puso en jaque, precisamente, el binomio significado / significante, al declarar, retomando a Saussure, que el signo lingüístico es arbitrario²⁹, así como la supremacía del significante sobre el significado.

Es en torno a estas ideas que ciertos postulados del postestructuralismo — específicamente de uno de los movimientos que lo constituyeron, la deconstrucción— pudieron formar parte de la cosmovisión carneriana, una escuela que fue producto, de igual modo, “de esa mezcla de euforia y desilusión, liberación y disipación, carnaval y catástrofe de 1968” (Eagleton, 2009: 172); a manera de crítica y profundización en el modelo saussureano, Jacques Derrida (1930-2004) había planteado, también desde la trinchera de *Tel Quel*, que “sólo puede haber arbitrariedad porque el sistema de los signos está constituido por diferencias, no por la plenitud de los términos” (1971: 58), lo cual devenía en una concepción enteramente inestable del signo lingüístico, puesto que “afecta a *la totalidad del signo*, es decir: la cara del significado y la del significante” (Derrida, 1971: 58), y cuya adaptación lírica podrá observarse en algunos momentos de la obra de Carnero, especialmente en ciertos poemas de *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* — como en “Mira el breve minuto de la rosa”, donde el significado original ‘rosa’ está siempre diferido, nunca es puro, a semejanza del modelo derridiano en que “el concepto significado nunca está presente en sí mismo” (1971: 59)— o en las tres composiciones sueltas de *Ensayo de una teoría de la visión*.

²⁸ Lledó advierte que la noción de *poiesis* no significaba para los antiguos griegos lo que ciertos postulados realistas adaptaron modernamente, pues “en el concepto [...] no fue nunca lo decisivo la ‘imitación’ como tal, considerada como una simple copia de la realidad. Lo decisivo en este concepto fue la ‘creación’ y, por tanto, la representación de una realidad determinada, cuya esencia no consistía en la imitación, entendida en su sentido usual, sino en hacer surgir una realidad [...]. Por eso el artista era creador. Su poder consistía en dar sentido y orden a un ente o entes cuyo ser no trascendía más allá [...]. La esencia, pues, de ese arte, no radicaba en la realidad, sino en la propia fantasía del artista, en su poder creador” (2015: 130). Por tanto, la crítica carneriana a la ilusión de motivación del signo atiende más bien a ciertas interpretaciones trascendentalistas de la Modernidad, sea en su vertiente de pretendida imitación fidedigna, el realismo, o en su manifestación metafísica romántica.

²⁹ Para Saussure, “lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material [...], sino su huella psíquica [...]. El lazo que une el significante al significado es arbitrario; o bien, puesto que entendemos por *signo* el total resultante de la asociación de un significante con un significado, podemos decir más simplemente: el signo lingüístico es arbitrario” (1995: 98).

La imposibilidad carneriana de aprehensión unívoca y total del significado real mediante el significante poético recuerda hasta cierto punto la idea de Derrida de que “el presente no se presenta, significamos, pasamos por el desvío del signo [...]. El signo sería, pues, la presencia diferida” (1971: 57), así como el constante ataque a la figura del poeta en tanto hacedor de engaños, simulador de realidades metafísicas³⁰, asimilándose al pensador francés: “el trazo no es una presencia sino el simulacro de una presencia que se disloca, desplaza, se aparta y acaba por no producirse, el hecho de desaparecer pertenece a su estructura” (Derrida, 1971: 75), de lo cual puede deducirse que “nunca habrá un nombre único, ni siquiera el de ser” (Derrida, 1971: 78). Sentencias de tal calibre invitan a pensar que Carnero y algunos poetas del momento pudieron haber experimentado las enseñanzas estructuralistas y postestructuralistas en tanto genuinas crisis existenciales del credo poético que intentaban profesar; no parece extraño, por ello, que un joven de diecinueve años compusiese *Dibujo de la muerte*, una elegía con carices metapoéticos a manera de iniciación en la sociedad lírica de entonces. De hecho, los autores de *Tel Quel* hacían énfasis en que “la literatura testifica sobre la imposibilidad de que el lenguaje pueda hacer algo que no sea hablar de su propio fracaso” (Eagleton, 2009: 176), como se intuye en estas declaraciones de Foucault, muy parecidas al cierre nihilista del poema “Ostende” de Carnero: “por todas partes reconocemos, a ciegas, el vacío esencial donde el lenguaje adquiere su espacio [...], ausencia de ser, blancura que es, para el lenguaje, un medio paradójico y una inefable exterioridad” (1971: 27), o en estas otras de Derrida, quien llegó a entender su concepto de “la *différance*” “incluso como pulsión de muerte” (1971: 69).

Pero quizás el cuño postestructuralista más rastreable en la metapoesía de Carnero se relaciona con “la táctica de la crítica deconstructiva [que] consiste en hacer ver cómo los textos acaban por poner en aprietos sus propios sistemas de lógica”, señalando las aporías lingüísticas “donde los textos se meten en dificultades, se desarticulan y están a punto de contradecirse a sí mismos” (Eagleton, 2009: 162), como sucederá en el poemario del año 75,

³⁰ Esta desconfianza hacia los poetas como imitadores fraudulentos de lo real procede de pensadores muy anteriores; tal es el caso de Platón, para quien “los productos del arte y su conocimiento son los grados más alejados de la verdad. El arte es pura imitación (*mimesis*)” (Alegre Gorri, 2010: LXIII); en el *Crátilo*, el personaje de Sócrates llega a concluir, tras descartar la teoría de que “cada uno de los seres tiene el nombre exacto por naturaleza” (2010: 531), que “los nombres son objeto de convención” (2010: 598), razón por la cual “habrá que contentarse con llegar a este acuerdo: que no es a partir de los nombres [que se descubre a los seres], sino que hay que conocer y buscar los seres en sí mismos, más que a partir de los nombres” (2010: 604).

El Azar Objetivo, donde se denuncian las contradicciones y absurdos de un lenguaje pretendidamente racional, en el cual no debe pasar inadvertido que “el modelo de ciencia del que frecuentemente se burla el postestructuralismo, es, por lo general, positivista, una versión de la pretensión racionalista decimonónica” (Eagleton, 2009: 174), ese mismo modelo al que Bousoño había llamado “razón racionalista” —cuestionada y puesta en crisis, precisamente, por los giros metapoéticos de Carnero—. Si se piensa la deconstrucción derridiana “como una práctica política, como un esfuerzo por dismantelar la lógica mediante la cual se mantiene en vigor un sistema particular de pensamiento, detrás del cual se encuentra todo un sistema de estructuras políticas y de instituciones sociales” (Eagleton, 2009: 178), como un mecanismo escriturario para desarticular los discursos del poder, ésta puede llegar a asimilarse con una de las definiciones bousoñianas de metapoesía, “la poesía como metalenguaje [que] lleva implícita una voluntad de rechazo de los mecanismos uniformadores, deshumanizadores y represores del poder” (1979: 28).

Otra importante voz de *Tel Quel*, Julia Kristeva (1941), había definido la semiología en términos a su vez parecidos a lo que Bousoño y Carnero han entendido por metapoesía: “una constante reevaluación de su objeto y/o de sus modelos, una *crítica* de esos modelos [...] y de sí misma [...], una crítica constante que se remite a sí misma, es decir: que se autocritica” (1971: 100-101), haciendo de la autorreferencialidad lingüística el sino intelectual de aquellos tiempos.

Más ideas expresadas en *Tel Quel* pueden rastrearse en ciertos momentos de la obra carneriana. La crítica al social-realismo emprendida por Barthes, por ejemplo, es similar a la esgrimida por el español; para el pensador francés, “la literatura realista tiende a ocultar lo socialmente relativo o naturaleza construida del lenguaje; coadyuva a confirmar el prejuicio acerca de que existe una forma ‘ordinaria’ de lenguaje que en alguna forma es natural” (Eagleton, 2009: 164). En esta misma línea, Barthes explicaba que “contrariamente al movimiento clásico que pretende que un autor (*yo*) decide hablar de él o de otro (*él*)”, en la literatura contemporánea se detecta “un *yo* sin persona, que tiene, como única individualidad, la mano corporal que está escribiendo” (1971: 35), perspectiva desde la que podría encuadrarse el rechazo de Carnero al *yo* de corte neorromántico usualmente identificado con el autor biográfico.

Otra renovadora idea barthesiana, la de que “también la Historia es una escritura”, puesto que “cada vez se concibe menos a la misma Historia como un sistema monolítico de determinaciones [...] [y] se trata (como lengua) de un sistema de estructuras” (1971: 31), puede encontrarse en el poema de *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* “Dad limosna a Belisario”, donde Carnero desarticulará el pasado histórico al considerarlo un texto que puede ser manipulado y reescrito.

Así, la línea teórica que da inicio con el formalismo ruso, alcanza su cenit en el estructuralismo y culmina en la reconsideración de cierto postestructuralismo es la que encuadra de manera predominante el pensamiento carneriano de corte metapoético, apuntalado por los rasgos que Bousoño advirtió en su momento.

3.3. *La poesía como ficción, la realidad como poesía*

Al hilo de lo anterior, cabe preguntarse cuál es la cosmovisión que arroja este tipo de producción metapoética, qué papel desempeña la poesía al concebirse en crisis con respecto del orbe referencial; Prieto de Paula considera que

en cuanto remisión de la poesía a sí misma, la metapoesía implica una reelaboración teórica relativa a la creación poética, una vez que se ha prescindido [...] de una concepción totalizadora de la literatura como salvación o como condena, y aun como medio de conocimiento del mundo (1996: 226).

En este tenor, Bousoño aducía que Carnero no ensayaba un *arte por el arte*, pese al esteticismo inicial de *Dibujo de la muerte*, sino lo que definió como una *ficción por la ficción*. La diferencia estriba en que, aunque el primero partía de un reclamo anti-burgués y aristocrático por la autonomía de la obra artística, no dejaba de concebir la realidad como existente, escindida del arte. Sin embargo, en *ficción por la ficción* la construcción lingüística denominada *realidad* está subsumida a las estructuras retóricas del poema, no existe fuera del lenguaje:

lo que se nos simboliza en ellos [en los poemas] es la *no realidad*, el carácter *ficcionario* o *artístico* del arte, el hecho de que el arte no tenga por misión representar el mundo real [...], sino representarse a sí mismo, de una forma particular en la que, de todos modos, se relaciona la representación con la realidad (1979: 56).

Este argumento puede resultar excesivo porque anula lo real incluso en su asimilación artística y lingüística; cabría aducir, mejor, que esta poesía pone de manifiesto, para subvertirlos, los límites entre realidad y poema, la conformación lingüística de lo real como un *continuum* donde realidad y poema pertenecen a una misma estructura autónoma y aparentemente absoluta, el discurso, la escritura, en el sentido de lo que Barbara Herrnstein Smith entiende por *poesía como ficción*:

as a mimetic artform, what a poem distinctively and characteristically represents is not images, ideas, feelings, characters, scenes, or worlds, but *discourse*. Poetry does, like drama, represent actions and events, but exclusively verbal ones. And, as a verbal composition, a poem is characteristically taken to be not a natural utterance, but the *representation* of one (1978: 25).

Si el lenguaje configura la experiencia del mundo, el conocimiento de ese mundo es en gran medida una proyección del propio lenguaje —poético, en este caso—, una puesta en escena de palabras que aspiran a cifrar una realidad no referencial ni objetivamente empírica, sino ficticia, artificiosa, pues “although a poem is a fictive utterance without a particular context³¹, its characteristic effect is to create its own context or, more accurately, to invite and enable the reader to create a plausible context for it” (Smith, 1978: 33), otra razón por la cual este tipo de poesía exige un lector activo.

En el marco de la herencia modernista que habría ensayado un antecedente de la *ficción por la ficción*, Carnero ha reivindicado la cosmovisión de ese esteticismo, tanto en el ámbito francés como hispánico:

el Modernismo [...] asumió la autonomía del lenguaje y del discurso en función estética y reflexiva. Ello suponía negar el concepto de arte como comunicación, es decir, transmisión de significados automáticamente reconocibles por el destinatario [...]. Al negarse a pactar con los dogmas de la comunicación y de la justificación extraliteraria de la Literatura, el Modernismo exigió al lector, por primera vez desde el Barroco, lo que después iba a

³¹ Smith entiende la falta de contexto en la *poesía como ficción* de la siguiente manera: “the context of a fictive utterance, however, is understood to be *historically indeterminate*. This is not to say that we regard the poem as an anonymous gift dropped from the empyrean or ignore the fact that it was *composed* by a real man at a particular time and place. It is to say, rather, that we may distinguish between the poet’s act of composing the poem and the verbal act that the poem represents” (1978: 33).

considerar Ortega distintivo de la Vanguardia: admitir un discurso que no designa la realidad que el lector conoce previamente, sino que se designa a sí mismo (2007: 16-17).

La búsqueda de la autonomía del lenguaje poético liga Simbolismo y Modernismo con la estética de Carnero, quien descrea de la lírica en tanto imitación fidedigna de lo real, y, a la vez, aboga por la no condescendencia hacia un lector que debe participar en el desciframiento de los textos. La metapoésía es resultado de un extremoso purismo poético: al sólo poder hablar de sí misma, debe canalizar sus necesidades expresivas en un sistema autoconsciente.

Así, cobrará especial relevancia el título con que en 1979 Carnero reúne por primera vez su poesía, *Ensayo de una teoría de la visión*, tomando como hipotexto *An Essay Towards a New Theory of Vision*, de 1709, obra del filósofo idealista George Berkeley (1685-1753), quien “formuló los hechos [...] de la visión y de la óptica [...] como si fueran hechos del lenguaje” (López, 2010: 299). Sobre la relación entre el irlandés y el poeta español, Pérez Parejo explica que

George Berkeley [...] se plantea si el mundo externo existe fuera de nuestras percepciones, deduciendo que lo que existe es porque es percibido: *Esse est percipi* [...]. Toda esta teoría late en los primeros libros de Carnero [...]. Tanto en *Dibujo de la muerte* como en *El sueño de Escipión* y en *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* hallamos innumerables referencias al carácter ficticio de la escritura, a su falta de concreción demostrable con los sentidos (2007: 187).

Marta Ferrari profundiza que

el sujeto que construye la escritura de Carnero es un sujeto eminentemente perceptivo. Esto nos remite al ámbito de la “teoría de la visión” [...]. La filiación del pensamiento poético de Carnero con las tesis filosóficas de George Berkeley es evidente más allá de esta cuestión paratextual. La defensa de la percepción [...] como principio de todo conocimiento y el papel fundamental que en ella representan las expresiones lingüísticas por medio de las cuales se estiman las cosas vistas son ideas vastamente desarrolladas por el discurso de Carnero. Esta capacidad perceptiva que supone la aprehensión directa y concreta de “lo visible” sin intermediación lingüística [...] se erigirá en un deseo dominante en su escritura [...]. Un deseo cuya consecución se revela imposible [...]. [Surge] la idea, por tanto, del lenguaje como materia impura (1996: 145).

La idea “del lenguaje como materia impura” se puede rastrear desde Platón, pasando por el cuestionamiento de toda realidad a manos de Descartes³² y hasta llegar, como se vio, a ciertos postulados postestructuralistas; en el caso de Carnero, su metaliteratura no radica en la concepción positiva o negativa de la experiencia empírica, ya que el poema no puede referirla.

Carnero llega a idealizar la poesía y su lenguaje como metonimias del conocimiento perceptual de la experiencia, concepción en la cual la lírica es inoperante e impotente: a diferencia del método empírico-científico, no puede conocer ni plasmar de manera fidedigna las experiencias del orbe perceptual; intenta indagar en esa dimensión sensible y subjetiva, pero fracasa. Por ello resulta irónico emprender una cruzada metapoética: el resultado que arroja es tautológico, en tanto se denuncia la imposibilidad de conocer la realidad experiencial con aquello que la vuelve incognoscible, el método de conocimiento utilizado, el lenguaje lírico³³. Ante esta traba gnoseológica, el poeta se consuela con un mundo ficticio poblado de belleza visual: si el lenguaje no puede representar la realidad empírica de la visión, puede *imaginar* sus propias figuras y viñetas.

Subyacen aquí una serie de concepciones de poesía y realidad con sinnúmero de aristas: la lírica como ‘método de conocimiento’, con la finalidad de revestir el poema con

³² En el *Crátilo*, y luego en el *Sofista*, Platón llega a la conclusión de que “el lenguaje es un mundo isomórficamente imperfecto, pero necesario, que refleja el mundo de las ideas [...]. Las palabras, en cuanto signos, son convencionales, pues hay tantos diferentes cuantos idiomas hay, pero el significado [...] es fijo y uniforme, porque la referencia definitiva, la Idea, es inmutable, más, por supuesto, que las cosas materiales” (Gorri, 2010: XCV). Para el caso de Descartes, debe considerarse que “el modelo de la teoría cartesiana de la percepción es el lingüístico, en el que la relación entre los signos y las cosas a las que los signos se refieren no es una relación de semejanza [...]. Para Descartes el significado de las palabras es lo que el signo ‘posibilita concebir’ a la mente: la idea o el sentimiento que su sonido o su figura engendran en nosotros. Éste es el modelo que Descartes aplica a su teoría de la percepción, atribuyendo a la naturaleza la misma función” (Flórez Miguel, 2011: XXXIII-XXXIV). Aunque Platón y Descartes consideran el lenguaje dentro de su sistema epistemológico —a diferencia de Berkeley, que pretende la no “intermediación lingüística”—, el código lingüístico sale mal parado porque es convencional y sólo representa la realidad de manera “imperfecta”, al no haber “semejanza” entre palabras y cosas designadas; así, los tres pensadores detectan un problema gnoseológico en la compleja relación entre mundo experiencial y lingüístico.

³³ Preguntado por los elementos que tiene “el poema que nace tras ese proceso de imposibilidades”, es decir, del metapoema según los lineamientos de Bousño, Carnero contestó que “el poema tiene todas las características de la falta de fe, que si son tremendamente positivas como estímulo intelectual, no dejan de producir una especie de esquizofrenia [...]. Un poema que convierte en su propio tema el hecho de su falta de confianza en el lenguaje, se encuentra ante la incómoda situación de tener que hablar contra algo usando ese mismo algo, lo cual es la peor y menos chistosa de las paradojas, cuyo desenlace lógico parece ser el silencio. Y si no hemos llegado al silencio es porque, a pesar de ser más coherente que la paradoja, es menos significativo [...], creo que es más ético hablar aunque sea desde la contradicción [...]. [Por tanto, nos encontramos en] un callejón sin salida, en una estación de fin de trayecto” (2008 [1979]: 173-174).

discurso teórico; lo real cual ‘percepción sensible de la experiencia’, tomando como base a Berkley —quien había reducido los datos sensoriales a contenidos mentales— y a otros empiristas ingleses como John Locke (1632-1704) y David Hume (1711-1776), en la fusión ilustrada de sentido y sensibilidad³⁴, con lo cual lo racional queda relegado a la captación sensitiva; resulta así imposible conjugar poesía y realidad en estos términos: desde la poesía, puesto que no es un método de conocimiento científico ni empírico; desde la realidad, porque, al buscar la captación fidedigna de lo sensible, cualquier sucedáneo suyo resulta un artificio, algo que el poema no podrá revivir.

Pero la metalírica carneriana no puede reducirse a estos paradigmas; de lo contrario, el poeta se habría dirigido hacia otros rumbos, incluso al silencio. Que la filosofía de Berkeley se sostenga sobre lo sensible antes que sobre lo intelectual o lo lingüístico contradice buena parte de la producción del valenciano que, aunque atiende a lo perceptivo, también aspira a lo abstracto, a la autonomía poemática sin rastros de referencialidad, en clave formalista; no hay en Carnero un triunfo de la experiencia —ni, por tanto, del empirismo— en ninguna de sus formas; si lo experiencial resulta tan importante es porque se trata del mayor obstáculo entre los ideales de pureza artística y la ejecución del poema.

Lo anterior vuelve la crisis del lenguaje una crisis de la realidad: si ésta no puede conocerse ni representarse de forma verbal, acaso no exista, o, en todo caso, exista fundamentalmente como ficción textual (Pérez Parejo, 2007: 22-23); lenguaje es todo; incluso la llamada *realidad* es una convención lingüística y su existencia en ningún caso precede ni existe fuera del lenguaje³⁵. Por ello, la metapoesía suele formularse en relaciones

³⁴ Al concebir la mente como una “*tabula rasa* donde todo está por escribir”, Berkeley había planteado que “la visión ocular no puede estimar la distancia. Su argumentación demuestra que las sensaciones que percibimos por los ojos son inciertas, y que la información geométrica de la imagen retiniana no se puede deducir de forma abstracta matemática”, lo cual establece una diferencia metafísica entre “imagen real” e “imagen mental” (Fuentes-Martín, 2016: 102-103). A su vez, “la comprensión de las ideas, para George Berkeley, no implica la existencia del concepto de sustancia, tal como lo afirma su predecesor John Locke, ni la existencia de ideas generales abstractas. La comprensión de las ideas surge del examen del lenguaje al establecer que los términos corresponden a determinadas ideas particulares, las cuales se transforman en ideas generales en la medida en que hacen referencia a conjuntos de ideas particulares”, todo ello retomado por Hume, para quien “la percepción humana [...] comprende la conexión entre impresiones e ideas, donde las ideas son consideradas como copias débiles de las impresiones” (Martínez Zepeda, 2019: 94).

³⁵ Explica Pérez Parejo que “Karl Jaspers defiende que nuestro conocimiento del lenguaje se produce cuando ya está conformado como una realidad consumada, de manera que se convierte en algo *envolvente* de lo que no podemos salir ni aun pretendiendo examinar sus manifestaciones en detalle. Esta será una de las primeras críticas que la filosofía lanza al lenguaje y constituirá, también, el punto de partida de la crítica metaliteraria” (2007: 52).

de opuestos binarios: lenguaje poético *versus* realidad experiencial y vital, lenguaje poético *versus* naturaleza, etc., donde la única certeza es que lo que convencionalmente se denomina *realidad* es un entramado de ficciones³⁶.

Las distintas causas históricas e influencias teóricas de lo metapoético apuntan a un problema no sólo lingüístico, sino epistemológico: el (des)conocimiento de la realidad. La concepción de la poesía como modo de conocimiento —enfrentada, como se ha dicho, a la poesía como medio de comunicación— conlleva una firme postura ideológica en la España de la segunda mitad del siglo pasado; en su ensayo de 1953, “Poesía no es comunicación”, Carlos Barral reclamaba que

la teoría de poesía como comunicación constituye [...] una simplificación peligrosa del proceso y del hecho poético, simplificación que desconoce la autonomía del momento creativo, en el que nace un estado psíquico determinante del poema [...] y que prescinde de un tipo de poesía que exige al lector un proceso de acercamiento al poema, al que ha de cargar de sentido, a costa de su propio mundo interior (2011: 1009-1010).

Las directrices estéticas de Carnero, dirigidas a los problemas cognoscitivos del lenguaje lírico y a la busca de un lector crítico, se empapan de esta disputa ideológica; en su caso, la polémica da otra vuelta de tuerca: la poesía es conocimiento, pero éste, en términos empíricos, es una quimera; el poeta optaría así por una tercera vía: la poesía como denuncia del fracaso del conocimiento poético de lo real, es decir, metapoesía, la realidad entendida como un texto literario, ficcional.

3.4. *Conceptualización y funcionamiento*

El objeto principal de la metapoesía de Carnero es la crítica al lenguaje lírico en tanto fracaso del conocimiento de la realidad. Si lo que simboliza el poema son los límites de su construcción artificial, deben definirse una serie de términos empleados en este estudio:

³⁶ Pérez Parejo señala que “casi todas las definiciones del término *metaficción* [...] añaden a la cuestión el problema de la identidad del sujeto y de la realidad misma, la cual parece también un entramado de ficciones [...]. Patricia Waugh afirma que al dirigir la atención sobre su condición de artefacto, el discurso metafictional cuestiona al mismo tiempo la relación entre realidad y ficción [...]. Según los constructivistas, el lenguaje configura la realidad, no es ajeno a ella, la realidad no tiene sentido fuera del lenguaje porque es el lenguaje, con sus estructuras, lo que se lo confiere” (2007: 22-23).

corrupción, fracaso, impotencia, imposibilidad e insuficiencia lingüísticas, como un mismo bloque, y *poetización y ficcionalización* —o *artificiosidad*— como otro.

Respecto al primer conjunto, la poética carneriana, en tanto denuncia de la falacia de la creación trascendentalista adjudicada típicamente a la lírica, se manifiesta bajo dos aspectos de raigambre filosófica y lingüística: las palabras poéticas cual fraudes o engaños que impiden el conocimiento sensible e intelectual, de cariz moral, cuya fuente última podría ser el platonismo, y el lenguaje lírico como ‘limitación estructural’, ‘construcción lingüística —arbitraria— de la realidad’, de cariz epistemológico y estético, que dimana de distintos postulados formalistas. Carnero funde ambas concepciones: la metapoésía denuncia el engaño de las palabras, que niegan el conocimiento verdadero, pero también acusa la carencia de una realidad cognoscible más allá del lenguaje, pues toda creación cultural es una convención lingüística. Su metapoésía es síntesis de las dos posturas con franca inclinación pesimista.

Con *ficcionalización* de la poesía se alude a que “la lírica solo puede ser ficción y [...] la intimidad construida en el poema como diálogo implícito entre un sujeto ficcionalizado y un correlato textual solo puede ser asumida como [...] ficción” (Lanz, 2017: 42); también la poesía, a pesar del ideario romántico, es tan ficticia y artificiosa como cualquier otro género literario; así lo entiende Carnero, en el entramado de ficciones que la literatura *finge* como reales. *Poetización* deviene en *ficcionalización*: el componente ficcional del *yo* es, antes que un elemento predeterminado en la poesía moderna, una construcción artificiosa que poco tiene que ver con un *yo* plenamente verdadero, autobiográfico. Por ello, César Simón reflexionó que

es preciso destacar como esencial de esta poesía lo siguiente: el ejercicio lingüístico se lleva a cabo con nitidez, el énfasis no es siempre perceptible; la seriedad —nunca se sabrá si lo es— del deseo de conocer puede hacer suponer que no pretende otra cosa que el acceso al ser, cuando, [...] al mismo tiempo que [...] ese acceso queda planteado por el texto, éste se burla de sí mismo. El acceso al ser constituye el cuerpo del poema, pero, tras ese cuerpo, se desliza su sombra. El verdadero poema es la sombra del poema aparente (1976: 255-256).

Los poemas metapoéticos se componen de forma dual: por un lado, está el poema supuesto, que busca el “acceso al ser” de la realidad experiencial; a la par, se constituye otro poema, el metapoético, que se presenta como “sombra” irónica y desmitificadora del primero, que se ha vuelto “aparente”: el poema aparente es así la manifestación textual del verdadero,

que se revela imposible. Este modo de proceder, a la vez que recuerda a la caverna platónica —no leemos el ‘poema real’, sino su sombra—, exige el mayor esfuerzo del lector, quien puede creer que sólo existe el “poema aparente”, insignificante, cuando, en realidad, la apariencia contiene un significado de primer orden sin el cual el texto pierde su polisemia. Las composiciones aquí analizadas son poemas en tanto el lector tiene la certeza, al leerlas, de que lo sean, basándose en su horizonte de expectativas; deben leerse como una única escritura que se bifurca y se solapa en certezas y apariencias, pero que nace de un mismo lugar crítico. Que uno se constituya como apariencia y otro como sombra de esa apariencia incrementa la duda por la esencia y naturaleza del acto lírico, incertidumbre que queda en manos del lector: éste decidirá si ha leído un poema tradicional, un poema metapoético o una conjunción de vacíos y negaciones poemáticas.

Leopoldo Sánchez Torre se ha preguntado por los supuestos límites entre lo poético y lo metapoético; en este estudio se suscribe su definición de lo que es un poema metapoético, y, a la vez, de su operatividad textual. El crítico ha llegado a la conclusión de que un poema metapoético —un metapoema— nunca será un ensayo teórico sobre la poesía, ya que

en el metapoema encontramos definiciones, descripciones, discusiones... *literarias* (esto es, ficticias, plurisignificativas, originales, etc.) de la poesía (esto es, de la ficcionalidad, de la plurisignificación, de la originalidad, de la expresividad... como expectativas de lectura de la literatura) [...]. Mientras que en el discurso teórico estas convenciones sólo *se dicen*, en el discurso metaliterario *se muestran* a la par que *se dicen* (1993: 97).

Componentes típicos de la poesía como la versificación o el ritmo resultan fundamentales para que el lector afirme que el texto que lee es un poema; aunque roza estilísticamente el discurso teórico-científico, no es ni podrá ser un ensayo literario de corte analítico.

A su vez, el estilo carneriano que experimenta con un lenguaje ensayístico y teorizante —sobre todo entre 1971 y 1979— se sostiene en el límite entre géneros literarios y no literarios, provocando así la mayor polisemia posible, a la par que una discusión implícita sobre las fronteras de lo poético y las posibilidades de expresión en sus márgenes más acusadas.

Para Sánchez Torre el Carnero de libros como *El sueño de Escipión* es el caso más difícil de clasificar en la encrucijada de discurso metapoético *versus* discurso teórico-ensayístico que reflexiona sobre la poesía, puesto que el valenciano es quien más ha llevado

al extremo esta dicotomía en nuestras letras; concluye, pues, que “ese revestimiento teórico del lenguaje poético actúa irónicamente, como desenmascaramiento de la pobreza e inoperancia de los mecanismos del lenguaje teórico para la aprehensión de lo poético” (1993: 105). A la característica central de la expectativa de la forma poética —el ritmo— se suman dos novedosas aportaciones que convertirían los metapoemas de Carnero en piezas limítrofes, aunque nunca desapegadas de la esencia poemática: los giros anticlimáticos, que se ven en algunos momentos de *Dibujo de la muerte*, y, sobre todo, la ironía como mecanismo desmitificador de cierto lenguaje poético consagrado por la tradición, recurso presente a lo largo de casi toda su obra.

Mientras que el discurso teórico sólo puede hablar del producto terminado, sobre una versión concluida del poema, el metapoema puede *mostrarse mientras se escribe, describirse y pensarse a sí mismo mientras se confecciona*. Esta diferencia es neurálgica: la metapoesía puede reflexionar sobre un poema *en proceso* —y del que forma parte—, mientras que el discurso teórico-científico no; esta capacidad transformadora demostraría que el metapoema, por mucho que se disfrace de discurso teórico, no deja de ser un poema, en la medida en que lo enunciado coincide con el proceso mismo de su enunciación:

la metapoesía novísima se presentará como la verbalización del *proceso* mismo de reflexión sobre la poesía; de este modo, el resultado del proceso dependerá más que nunca de la actividad decodificadora del lector, que ahora [...] es llamado al centro mismo del proceso cognoscitivo que articula cada metapoema. Todo ello impide la esclerotización del discurso metapoético, confiere ambigüedad y riqueza semántica al metapoema (Sánchez Torre, 1993: 248).

Por tanto, este tipo de metapoesía exige un hábito de lectura quizás nuevo, y, en todo caso, sumamente activo. La polisemia de corte crítico se presenta así como uno de los hallazgos estéticos más enriquecedores del fenómeno metapoético carneriano. Por supuesto, a esto debe añadirse que todo texto literario de estilo irónico o indirecto suele invitar a una lectura polisémica (Barreras Gómez, 2002: 245), de lo cual se deduce que la ironía es, en Carnero, una de las herramientas fundamentales para confeccionar lo metapoético.

Lo anterior trae a colación la tecnificación y teorización estilísticas de la poesía, retomando las ideas de Bousoño: racionalización del estilo lírico y crisis de la razón racionalista de lo metapoético no se contradicen, sino que se compenetran gracias al giro irónico, con miras a una nueva comprensión gnoseológica del poema, que rebasaría las

barreras de un racionalismo menguante y replantearía los límites de la ficción en unas márgenes radicalizadas, más allá de lo tradicional.

A la concepción de metapoesía y de metapoema como exhibición y cuestionamiento del proceso de escritura deben sumarse las nociones de autocrítica y autoconocimiento, que enfatizan la crisis del *yo*, acusada con la expresión analógica del sujeto culturalista. La constante apelación del autor a la cultura como venero del poema (Carnero, 2008 [1995]: 52) demuestra la necesidad de restituir un espíritu crítico a una nación despojada de su individualidad a manos del totalitarismo, tal y como estimó Jaime Siles:

los novísimos vieron en la cultura una forma de oposición al poder [...]. [Su estética] se basaba en la fe en la cultura y la fe en el lenguaje, entendidos ambos —la cultura y el lenguaje— como sistema de oposición: de oposición a la incultura, a la barbarie y a los modos de aculturación que el franquismo ofrecía y que eran literariamente reaccionarios —tan literariamente reaccionarios como los que, por aquel entonces, proponían la inexistente cultura del franquismo y la no más desarrollada cultura de la oposición (1989: 10).

No deja de ser paradójico que la postura de estos poetas “se basaba en la fe en la cultura y en la fe en el lenguaje”, pues acaso nunca en la historia de la literatura española contemporánea se tuvo tanta desconfianza hacia los alcances del lenguaje poético, y, por extensión, de la cultura. Empero, las tesis bousoñianas sobre lo metapoético como desarticulación de los discursos del poder recuerdan que la dimensión crítica —e incluso social— de este tipo de poesía apunta a una acción concreta: la necesidad de poner en cuestión todo discurso que se perciba como imposición, esto es, la lucha contra el régimen franquista entendida desde cierta (des)ideologización del código lingüístico.

Se postula así la autocrítica como valor esencial de la práctica metapoética; se le tiene fe al lenguaje lírico en la medida en que el poeta es lo suficientemente crítico como para denunciar las aporías de su propio discurso. Esto deshace la aparente paradoja: hay apego a la poesía, pero no ciega devoción³⁷; Carnero decide escribir, pero siempre desde la

³⁷ Para Juan Cano Ballesta, “los novísimos [...] vuelven la espalda a la realidad social del entorno para consagrarse a la imaginación evocativa, que en este caso les conduce a explorar utópicos mundos de gran belleza. La poesía se convierte en experimentación con el lenguaje [...], reflexión gozosa sobre el mismo proceso creativo (metapoesía). La palabra se sitúa, pues, en el centro de este experimento lírico” (1994: 148). Si los poetas del 68 dirigieron su interés hacia la crítica del lenguaje fue porque apreciaban la sutileza estilística de la palabra poética. A pesar de que el objeto de la metapoesía es la desmitificación, su adopción responde, también, a un aprecio por el cuidado del lenguaje, gesto utópico en medio de la barbarie franquista.

metapoesía, desde un autoanálisis sistemático que no tiene empacho en declarar obsolescencias, falacias y límites retóricos imposibles de ignorar:

la poesía reflexiva, en cuanto es una vuelta adicional de la tuerca del intimismo, le concede un ámbito más de desautomatización, superpuesto a los que se generan en la sorpresa lingüística e ideológica. Puede además salvar al intimismo de su mayor atolladero, que es el quedar confinado en el mero informe confesional de anécdotas biográficas [...]. Una modalidad específica de esa reflexión es la metapoesía. Entenderla como un amaneramiento terminal de los profesionales de la escritura no puede enmascarar su genuina justificación, siempre que admitamos que la interrogación acerca del propio yo, que es el detonador básico del discurso poético, no puede recibir respuesta fuera del lenguaje del poema, cuyo destinatario primero y primordial es el poeta mismo en busca de autoconocimiento [...]. [El poeta se pregunta] por qué la reconstrucción del yo ha de formularse en lenguaje, en qué medida nos leemos en él y otros nos leen, de qué modo la novedad de la experiencia produce la del lenguaje, y viceversa [...]. No se puede eliminar el pensamiento reflexivo del concierto de las facultades humanas que producen la mejor poesía posible (Carnero, 2008 [1998]: 55).

El autor desarrolla una serie de nociones neurálgicas: 1) autocrítica discursiva que desautomatiza lo real referencial, de donde surge el discurso del poder —y, por tanto, del autoritarismo sobre el intimismo subjetivo—, resolviendo, en parte, la crisis del yo; 2) liberación del intimismo egocéntrico con el amplio abanico de correlatos culturales; 3) a pesar de pertenecer a una época epigonal —la posmodernidad—, la metapoesía es vía para interrogar el yo, detonador del poema; 4) el autoconocimiento obliga a que la autocrítica se realice desde el propio sistema de construcción del yo: el poema.

Contrario a lo que podrían sugerir los monólogos dramáticos, esta poesía tiene en su centro de preocupación el tema del yo, aunque no se trata ya de una partícula de herencia romántica³⁸, sino de una primera persona del singular que se muestra fragmentada y desdoblada en el texto —haciendo evidente “la distancia entre *autor* y *poeta*” (Lanz, 2016:

³⁸ Es evidente que el yo como partícula pronominal siempre se ha expresado en poesía de una forma u otra, pero su más potente manifestación suele situarse en el periodo romántico, tal y como sostiene Rafael Argullol: “a mediados del siglo XVIII en casi toda Europa se han creado las condiciones para que, a la sombra de la entronizada Ilustración, emerja [...] una sensibilidad nueva. El resurgimiento del Yo está en el centro de esa sensibilidad [...], en el cultivo de un individualismo radical [...]. [Es] un arte que deberá basarse no en la imitación, sino en la inspiración, deja de considerar la realidad exterior como el único modelo digno de reproducir y se vuelca, en busca de materia prima, hacia la única fuente que le merece credibilidad: su interioridad, su Yo” (2008: 44-45). El yo autobiográfico y confesional contra el que lucharon Carnero y varios de sus compañeros no es este “Yo” subversivo y profundo; se trataba de un yo lexicalizado que había perdido su esencia contestataria.

155)—, como también lo fue la convulsa época en que surgió: crisis, caída y replanteamiento del sujeto moderno³⁹.

4. Otras consideraciones

4.1. Sobre la métrica

Debe destacarse que, en numerosas composiciones del valenciano, el contenido de sus versos —notablemente desmitificador y desengañado del hecho lírico— no parecería corresponderse con la métrica empleada, de raigambre italianizante la mayor de las veces, y que rezuma, al menos en la superficie, cierto conservadurismo y acatamiento de las tradiciones hegemónicas⁴⁰. Si bien este estudio apuesta por una exégesis fundamentalmente temática, vale la pena inquirirse sobre esta aparente incoherencia. Una respuesta fácil sería aducir que Carnero, en tanto poeta canónico desde su consagración en *Nueve novísimos*, habría querido afianzar su posición entre la joven poesía española, en un canon que no sólo se refuerza por temas en común, sino también por la demostración de talento en el uso de las formas más prestigiosas⁴¹.

³⁹ La elisión del *yo*, así como la insuficiencia mimética, podrían confundirse con ciertos postulados de otra escuela que evolucionó pareja a la metapoesía, la llamada poesía del silencio. Aunque Carnero no tomó ese camino, su metalírica comparte algunas ideas: “la poesía del silencio surge en buena medida como consecuencia del tema de la desconfianza y crítica del lenguaje [...]. La insuficiencia de la palabra, su incapacidad para expresar, las continuas confusiones que genera, sus defectos y limitaciones, todo ello puede proyectarse de forma positiva, mediante una crítica metaliteraria del lenguaje, o de forma negativa, mediante la disolución, la reticencia, la fractura y, en definitiva, el adelgazamiento y enmudecimiento de esa misma palabra que se hunde en el silencio” (Pérez Parejo, 2007: 288). Se puede calificar de “positiva” la metapoesía carneriana en tanto se opone al mutismo y al apocamiento, pero el término parece inadecuado: tanto la crítica al lenguaje entendida como metapoesía y la poesía del silencio se antojan negativas, puesto que su evaluación del lenguaje suele ser desengañada. Hay conflicto, pues, con la aparición del silencio metafórico en ciertos pasajes de Carnero, como se verá en el final del poema “Ostende”, donde metapoesía y poética del silencio convergen tanto en fondo como en forma.

⁴⁰ La gran mayoría de la poesía carneriana utiliza la silva libre y blanca compuesta por toda suerte de versos impares —pentasílabos, heptasílabos, enneasílabos, endecasílabos y alejandrinos—, con mayor empleo de heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos, a usanza de muchos de los maestros españoles del siglo XX en sus distintas épocas.

⁴¹ En el caso de España, algunas de las críticas más duras a las poéticas hegemónicas de la tercera parte del siglo pasado se hicieron esperar hasta nuestros días. Valga el ejemplo de las siguientes palabras de Agustín Fernández Mallo, miembro de la llamada promoción poética de 2000, en contra de lo que denomina “poesía ortodoxa”: “a la poesía establecida, la ortodoxa, hace tiempo que no le llega más alimento e información que la que desde su interior le envía su propia *tradición*. Lo que verdaderamente responde al estado actual de la poesía viene a configurarse por una especie de corpus antiguo que la emboza desde dentro [...], despojándola de la flexibilidad y multiplicación que cabría presuponerle” (2009: 46). Esa “tradición” asume una versificación

Si Carnero suele optar por silvas libres y blancas no se considera que lo haga para traicionar la propuesta semántica de inestabilidad del signo, sino para no asumirla por entero, para mitigar un nihilismo que conduciría irremediablemente al silencio. En este sentido, una métrica aparentemente estable —“aparentemente”, porque, como se verá, ensaya ciertos encabalgamientos y cortes sirremáticos abruptos, así como líneas que rozan el versolibrismo— podría brindar un asidero no sólo formal, sino también semántico, para seguir escribiendo; la metapoesía, de naturaleza autodestructiva, se neutralizaría con un último pedestal no desmitificado, las formas tradicionales. A la par, el respeto hacia la métrica tradicional es enteramente congruente con una poética dimanada de las escuelas formalistas: el valor más puro, el valor estético, reside en el ritmo, en la música, en el significante que fluye con independencia del significado.

Si se piensa en el ideal de poesía pura como edificación verbal (Lanz, 2016: 39-41), que Carnero practique una métrica hasta cierto punto tradicional es coherente con su poética: no frena la devastación de sus contenidos, pero evidencia la imposibilidad de detenerla, el fracaso del poema ideal concebido como forma. Así, el uso de este tipo de versos podría entrañar cierta ironía: se los emplea a sabiendas de que no pueden evitar la desarticulación de la metafísica poética; son las ruinas, en última instancia, de un paraíso musical que alguna vez se pretendió pleno y verdadero y que ahora exhibe su artificiosidad, reducido a sus engranajes, al conteo maquinal de sílabas y palabras prosódicas que prescribe una tradición en decadencia, como podrá verse en *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* y en los poemas sueltos de *Ensayo de una teoría de la visión*.

4.2. Sobre el autor como crítico de sí mismo

Debe señalarse el hecho acaso paradójico de que Guillermo Carnero ha actuado como intenso y extenso crítico literario de su propia obra. Paradójico, porque, por un lado, responde coherentemente al propio fenómeno metapoético: la poesía se vuelca a tal grado sobre sí que incluso el autor se convierte en comentarista de sus versos, trasladando el metalenguaje del orbe ficcional al real; pero, por otra parte, atenta incoherentemente contra otra arista de la

tradicional. Por supuesto, estas declaraciones *a posteriori* resultan ventajistas e injustas: en el caso de Carnero, su poesía bebe más allá de la tradición nacional, incluso más allá de la poesía y la literatura.

metapoésia, relativa a la concepción autónoma y ficcional del texto, y, por tanto, a la innegable escisión entre poeta ficticio y autor real. Esta extraña e interesante figura del autor en función de crítico de sí mismo reproduce la complejidad metapoética de sus textos, los cuales, como se demostrará, no poseen una única dirección crítica, sino que asumen la contradicción y la paradoja como fuentes de su aquilatada polisemia. Cuestión aparte sería —y no es motivo de este trabajo— la consideración por igual ficticia de los comentarios del autor, en la cual toda su escritura, tanto teórica como artística, conformaría un mismo cuerpo literario sin géneros establecidos⁴².

En todo caso, y para efectos de estas páginas, se ha decidido utilizar el comentario autoexegético de Carnero no como una voz más autorizada que las del resto de la crítica, sino como la de otro importante teórico que aporta su propia versión de la interpretación textual. De lo contrario, este estudio incurriría en uno de los “extremos” que anulan lo poético según el valenciano, la monosemia absoluta, que se suscitaría, paradójicamente, con la dependencia unívoca del texto literario a su explicación autoral. Así, habrá momentos en los que se asienta o disienta respecto al comentario del autor, obedeciendo al interés primordial: la lectura de los poemas.

4.3. *Sobre el corpus*

Se ha escogido una muestra representativa de los cuatro poemarios y de los tres poemas sueltos de *Ensayo de una teoría de la visión* que comprenden la primera etapa del autor para ejemplificar y arrojar luz sobre las variaciones y transformaciones de la metapoésia de Carnero. La selección de los poemas analizados no se ha hecho en función de su mayor o más predominante cariz metapoético —el grueso de los textos comparte esa preocupación a partes casi iguales—, sino que se decanta por aquellos que podrían manifestar mayor y más rica diversidad entre sí, con el fin de demostrar que, más allá de sus planteamientos abstractos, la metapoésia puede tener numerosas aristas en sus ejecuciones prácticas, por

⁴² Esta radicalización de lo metapoético en tanto “creación de un espacio común” entre práctica poética y práctica teórico-crítica no es nueva; Lanz la rastrea, por ejemplo, en Baudelaire, quien llegó a la conclusión de que ‘todos los grandes poetas devienen naturalmente —fatalmente— en críticos’, así como en Mallarmé, Valéry y Paz (2016: 127). Al hilo de ciertas influencias teóricas en el pensamiento carneriano, podría también recordarse que “para el postestructuralismo no existe una división clara entre ‘crítica’ y ‘creación’: ambas modalidades quedan dentro del ‘escribir’ como tal” (Eagleton, 2009: 169).

momentos incluso contradictorias. Por desgracia, hay poemas fundamentales que han quedado fuera de estas páginas, especialmente “El embarco para Cytrea”, de *Dibujo de la muerte* —aunque muchas de sus formulaciones guardan semejanza con “Bacanales en Rímini para olvidar a Isotta”—, “Chagrin d’amour, principe d’oeuvre d’art”, de *El sueño de Escipión* —si bien sus momentos más representativos reiteran hasta cierto punto las ideas de “Jardín inglés”— y “Páestum”, de *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, síntesis de mucho de lo que aparecerá en “Domus Áurea”.

Este estudio analiza e interpreta las distintas manifestaciones de lo metapoético desde los poemas mismos, en el comentario detenido de sus elementos particulares y en la reivindicación de que, antes que cualquier teoría, la crítica literaria tiene por objeto el texto literario mismo.

Capítulo I. *Dibujo de la muerte* (1967)

Dibujo de la muerte (El Guadalhorce, 1967⁴³) fue el primer poemario publicado por Guillermo Carnero. Para Prieto de Paula, el título

resume [...] la realidad de su mundo: el arte y la muerte. Ambos, arte y muerte, o belleza y muerte, están conectados semánticamente. Y, frente a ellos, la vida. Mientras que la muerte aparece ennoblecida con todos los requerimientos del arte, la vida no es sino una enloquecida sucesión de estampas [...]. La belleza como tema en *Dibujo de la muerte* se caracteriza por la inmovilidad [...]. La plenitud estética no tiene [...] una función catártica o redentora —la belleza que salva de la muerte—, sino una modesta capacidad de concretar los afanes humanos en la obra de arte (1996: 65).

Cabe así preguntarse sobre la elección del sustantivo *dibujo* en lugar de *pintura* o *retrato* —si se considera, sobre todo, la factura ecrástica⁴⁴ del libro—; se atisba una postura crítica frente a la concepción de ‘arte’: no se trata de un producto de la inspiración, ni tampoco de una copia fidedigna de lo real; *dibujo* connota una serie de significados técnicos que conciben lo artístico en términos manuales, aquello que se esboza, planifica y estructura, más próximo a un plano arquitectónico que a una representación de la belleza. Lo estético, no obstante, está en primer plano: impera la hermosura y el ornato, pero con la conciencia de su tecnificación y creación *en proceso*; la palabra *dibujo* va de la mano de la propuesta metapoética de desmitificación del lenguaje, denuncia semiológica y cultural de su calidad artificiosa.

En el poemario, belleza y arte aspiran a la trascendencia, aunque sean convenciones culturales; empero, llama la atención el medio de inmortalización: no la experiencia vital, sino una configuración de la muerte como espacio estético que acoge una utopía de eternización de las creaciones artísticas, ya que “una de las tensiones centrales en *Dibujo de*

⁴³ En 1971 se publicó en la editorial Ocnos una segunda versión ampliada, que es la que se compila en la edición de López.

⁴⁴ La écfrasis, en definición de Spitzer, consiste en “the poetic description of a pictorial or sculptural work of art” (1962: 72). Para el caso de *Dibujo*, Lanz explica que “la écfrasis es un artificio retórico en el que un medio del arte trata de referir a otro mediante la definición y descripción de su forma o de su esencia, otorgando de este modo una mayor vivacidad a lo representado, mediante su representación imaginativa [...]. [En *Dibujo*], la escritura de Guillermo Carnero supera ampliamente [lo ecrástico]; se trata de poemas escritos *a partir de* obras de arte, que no traducen verbalmente el referente icónico, sino que lo transforman” (2016: 55-56, 63). Ponce Cárdenas puntualiza que “un poema ideado como écfrasis no resulta un texto autónomo del todo, ya que desde su propia concepción apela a una fuente icónica, con el propósito de que un receptor activo (o lector ideal) la identifique y la aprehenda en su más profundo sentido” (2014: 14).

la muerte [...] surge entre una aseveración del perdurar del arte por un lado, y un sentido de desgaste y mortalidad por otro” (Debicki, 1988: 176). El libro asume una interesante contienda: el arte intenta perdurar a través de la muerte, aunque es la segunda quien naturalmente lo limita. Por tanto, *Dibujo* presenta dos concepciones enfrentadas de *muerte*: una estetizante, donde el arte triunfa *más allá de la muerte*, y otra realista, donde nada puede perdurar porque está acotado por los límites existenciales. Como se apreciará, la primera acepción de *muerte* (‘eternización del arte’) es más importante que la vida experiencial; en *Dibujo*, el sentido último es la trascendencia artística, interrumpida por las fronteras de la muerte; la utopía de inmortalización estética pasa por una reformulación del concepto de *muerte* en términos positivos, con el fin de acoger la vida ulterior, imaginaria, de un arte desapegado de su corruptible experiencia vital.

Los poemas iniciales apuestan por la versión utópica de la muerte, mientras que los últimos se decantan por la segunda acepción. Esta dicotomía puede explicarse desde una “resemantización del tópico de la muerte”, que responde al

método metapoético de referirse a la incapacidad del signo (y a su escritura) para ser vida: letra muerta que sólo expresa la caducidad de quien escribe. La reescritura de este motivo clásico [...] viene a expresar la naturaleza (artificial) del símbolo, signo carente de vida que sólo expresa la finitud humana [...]. La escritura poética [...] es un acto que plasma la *muerte* metonímica del sujeto que escribe; si las palabras tienen el vacío como referente, el poema refleja la experiencia de finitud del sujeto (Vives Pérez, 2013: 615).

La reformulación carneriana de la muerte se basa en una alegoría metapoética de la arbitrariedad del signo lingüístico: en un código donde todo es convención, la esencia vital de las cosas, designada por las palabras, es una falacia, la ausencia fatal del pretendido equilibrio entre significado y significante; por ello, la metáfora de la muerte resulta significativa: denuncia la carencia de vida experiencial de la poesía, imposibilidad de aprehensión y representación de ésta; lo que se conoce y se imita es el vacío del significado del poema y del poeta, metaforizado como muerte.

Dibujo se abre con dos epígrafes, el primero, de Ovidio (*Tristes*, V, I), “*Vobiscum cupiam quolibet esse modo*”,

se trata del verso final de dicha elegía, correspondiente al envío de la misma. Dice el texto: ‘Cur scribam, docui. Cur mittam, quaeritis, istos? / *Vobiscum cupiam quolibet esse modo*’ [Ya te he confesado por qué escribo. ¿Por qué te remito mis obras, preguntas? / *Porque deseo estar con vosotros de algún modo*] (López, 2010: 113).

El paratexto ovidiano designa el género elegíaco del libro, al tiempo que deja constancia de su preocupación metapoética por el fenómeno escriturario en relación con la muerte. Más extraño resulta el deseo de “estar con vosotros de algún modo” en un poeta que, como se verá, irá progresivamente despojándose de vitalidad y sociabilidad para alienarse en un solipsismo artístico; acaso poemas como “Watteau en Nogent-Sur-Marne” puedan arrojar algo de luz sobre este anhelo, el de compartir los mundos estéticamente autónomos con esos otros que para bien o para mal son sus lectores, en una nueva declaración autorreferencial: el reconocimiento del importante papel del lector en este tipo de poesía.

El segundo epígrafe, de Guy du Far de Pibrac (1529-1584), “*Ne voise au bal qui n’aimera la danse*” (‘no vaya al baile quien no guste de la danza’), es más transparente, ya que muchos de los poemas de *Dibujo* aluden a las fiestas galantes, a la música y a las mascaradas; se sugiere una nueva interpelación a los lectores: no lea este libro quien no vaya a colaborar con su desciframiento.

1.1. “Ávila”

El libro comienza con “Ávila” (2010: 115-120), uno de los poemas más comentados por la crítica. Por ello, y porque funge de introducción tanto a *Dibujo* como al primer periodo de la obra del poeta, puede considerarse poética general del Carnero juvenil. Para Lanz,

“Ávila” adelanta uno de los conflictos característicos de la metapoesía carneriana posterior [...], encarna dicho conflicto y demuestra que la dimensión metapoética ya se encuentra desde los primeros compases de su obra: el poema que desarrolla simultáneamente la reflexión sobre el proceso de escritura que realiza (2016: 72-73).

Sirva de testimonio para no restringir el inicio de la metapoesía carneriana a *El sueño de Escipión* (1971), omitiendo el tipo de reflexión metalingüística de *Dibujo*⁴⁵. En palabras del autor,

el principio que ha dado razón a todos mis libros ha sido la intuición [...] del carácter represivo y destructor de la personalidad y la verdadera vida que tiene la cultura [...]. Así podría explicarse *Dibujo* y todos mis libros posteriores, con la particularidad de que a partir de *Dibujo de la muerte* se escoge una parcela de esa cultura para profundizar en el problema en ella: esa parcela es el lenguaje, como elemento cultural que ha de menester una atención preferente para el escritor, puesto que su vocación y su castigo consisten en usar precisamente un lenguaje que le entrega y desde el que le condiciona la cultura en que se encuentra situado (Carnero, 2008 [1979]: 172-173).

Si bien los pasajes autorreferentes de *Dibujo* se manifiestan la mayor de las veces en poemas efrásticos cuyos correlatos son principalmente pictóricos y escultóricos, la crítica al lenguaje es inherente en tanto las palabras son uno de los cimientos de toda manifestación artística y cultural. Como se verá, muchos de los tópicos metapoéticos que Carnero complejiza a partir de 1971 estaban ya codificados en la crítica global al arte y la cultura del primer poemario. A su vez, la éfrasis carneriana remite a una discusión metapoética; ante la imposibilidad comunicativa, mimética y cognoscitiva del lenguaje lírico, este recurso puede cuestionar “los márgenes tradicionales de la textualidad” (Lanz, 2016: 56), exploración estética más allá de los límites de la palabra, diálogo entre las artes con mayor libertad de expresión.

⁴⁵ Esta apreciación se debe a Bousoño, para quien “tras *Dibujo de la muerte*, Carnero publica tres colecciones [...] que forman un solo conjunto unitario [...]. El verso se convierte, aquí [...], en *metapoesía*” (1979: 53).

Debe atenderse la dicotomía en las palabras del autor: “personalidad” *versus* “cultura”, donde la primera evoca un “carácter represivo y destructor” y la segunda una “verdadera vida”. Carnero introduce así una de sus cruzadas estéticas: moderar el sentimentalismo del *yo* y optar por las posibilidades semánticas de la historia de la cultura como correlato del poema.

“Ávila” es un poema definitorio no sólo por sus postulados teóricos, sino también por el afecto que el autor profesa a la ciudad que lo inspiró, pues “en ningún lugar del mundo he sido tan feliz y tan desgraciado como en Ávila” (Carnero, 2008 [2005]: 113). El poeta ha confesado que

soy [...] uno de esos mediterráneos tristes que han preferido siempre la serenidad sobria y solitaria de Castilla, en la que el yo se ve obligado a dialogar con su propia conciencia [...]. Conocí Ávila en 1964 o 1965, en un inolvidable viaje en que mis padres me llevaron a recorrer Castilla [...]. Al llegar a la obligada visita del convento de Santo Tomás, les pedí al instante que me dejaran allí solo durante horas [...]. “Ávila” es el poema que abre mi primer libro [...], lo que indica la importancia y la hondura íntima que para mí tenía. Se publicó un año antes en una revista, así que debió ser escrito cuando yo andaba por los 18 años. La delicadeza, la fragilidad y la belleza del sepulcro de Fancelli, junto a la belleza y la juventud del príncipe don Juan [...], me dejaron [...] deslumbrado y emocionado hasta las lágrimas. Es uno de los poemas en los que más se ha fijado la crítica [...], pues en efecto expone algunos de los motivos recurrentes en mi obra: la superior belleza que se consigue en la representación de lo muerto, la penitencia de soledad que impone la búsqueda de la perfección a quien se autoexilia de la realidad para seguirla, y la incapacidad del lenguaje para reflejarla en su totalidad, negándonos así la posibilidad de expresar por entero nuestra identidad y nuestro ser al escribimos (Carnero, 2008 [2005]: 113, 115).

Sobresalen algunas cuestiones: 1) se trata de un poema inspirado por una conmovedora experiencia personal, en la que “el yo se ve obligado a dialogar con su propia conciencia”; 2) se actualiza el tópico barroco en que la belleza “se consigue en la representación de lo muerto”⁴⁶; 3) anticipa el desligamiento voluntario de la realidad (“autoexilio”) como consecuencia de “la búsqueda de la perfección”, con su consecuente soledad; y 4) evidencia la incapacidad del lenguaje para reflejar la realidad en su totalidad, impidiendo la entera expresión del *yo*.

⁴⁶ Lanz explica que “[el poema], para construir un monumento de belleza frente a la muerte [...], evoca en su construcción el modelo barroco, entre otros, de los ‘túmulos’ poéticos de Góngora (‘En el túmulo de las honras del Señor Rey Don Felipe III’, ‘Del túmulo que hizo Córdoba en las honras de la Señora Reina Doña Margarita’ o ‘Al túmulo de Écija’, con el mismo motivo)” (2016: 67).

Los puntos 1) y 4) convergen; si la experiencia estética en Santo Tomás devenía en una introspección del *yo*, el resultado artístico de ésta, pasada por el lenguaje poético era, paradójicamente, la incapacidad lingüística de expresar el *yo* en el poema. Se introduce así un dilema poético y filosófico que acompañará casi toda la obra de Carnero: la impotencia de la palabra poética para representar y aprehender la realidad —entendiendo aquí *realidad* como ‘experiencia vital’—. A su vez, el autor refiere la quimera de expresión plena del *yo* en tanto plasmación de la realidad en su totalidad; estos estándares de representación y conocimiento absolutos apuntan a una crítica radical al lenguaje poético como sistema precario en el cual subyace una doble asimilación: el lenguaje ahorma la realidad en la medida en que la cultura —y, sobre todo, la cultura escrita— ahorma al hombre.

En consecuencia, se comprenden los puntos 2) y 3); el tópico del *scripta manent*⁴⁷, presente en la literatura aurisecular, cobra una nueva dimensión: se puede representar la belleza con el arte, pero ésta nace muerta, fijada y atrapada en un soporte cultural; sólo la muerte perdura, una suerte de eternidad al alcance de la contemplación de los vivos. A su vez, el punto 3) revela la búsqueda del purismo poético entendida como un sacrificio voluntario; a cambio de la escritura del poema, el poeta pierde su conexión con la realidad, al tiempo que la posibilidad de representar fielmente su experiencia vital nace muerta en el poema, igual que en el inciso anterior. El poema se concibe como *construcción, productio* lingüístico y cultural.

La poética carneriana se perfila desde “Ávila”. La belleza artística, cumbre del *yo*, se opone irremediabilmente al conocimiento experiencial del *yo*. Fruto de esta contradicción irresoluble —o aparentemente irresoluble, como se verá en otros momentos de su obra—, resulta el poema —el metapoema—: discurso de la belleza que da cuenta de su propia imposibilidad de representación, comunicación y cognición.

“Ávila” se inspira en el sepulcro de mármol del príncipe Juan de Aragón (1478-1497), hijo de los Reyes Católicos, esculpido entre 1511 y 1512 por el florentino Domenico di Alessandro Fancelli de Settignano, e instalado en 1513 en el Real Monasterio de Santo Tomás, en la ciudad de Ávila (Lanz, 2016: 64). El poema se estructura en tres partes,

⁴⁷ Pérez Parejo señala un quiebre metapoético en la fórmula latina, ya que “las palabras vuelan, los escritos permanecen, pero al permanecer pierden su frescura: se marchitan como las flores (*Verba volant, scripta manent / Verba volant, scripta patefiunt*)” (2007: 32).

“presenta una clara factura visual, de corte cinematográfico, que puede verse como un discurrir de diversos planos escénicos” (Lanz, 2016: 66).

La primera sección se constituye en versículos que favorecen la fastuosa descripción, al igual que sus referentes efrásticos —“ramos de volutas y frutos”, “pétalos y ramas”, “ángeles”, esculpidos por el “buril de pluma” de Fancelli— (Lanz, 2016: 67). En este primer fragmento, significante y significado simulan estar en equilibrio, el largo trenzado sintáctico recuerda la pétreo imbricación de los decorados del túmulo.

Inicia el poema:

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
(vv. 1-3).

Se aprecia la construcción “cinematográfica”; de “En Ávila” se pasa inmediatamente a “la piedra tiene cincelados”, el túmulo del infante don Juan, sin nombrar el convento de Santo Tomás. Este brusco acercamiento deviene en una primera igualdad simbólica: *Ávila=piedra cincelada*; la ciudad, ámbito de la cultura humana, se restringe al de la cultura artística, y, además, al de la piedra trabajada, material funerario que ha perdurado hasta nuestros tiempos, todo por gracia de la muerte, erigiendo un segundo símbolo: *perduración=muerte*, es decir, *perduración artística=muerte*; el sacrificio de la realidad vitalista irrumpe desde el comienzo, oscureciéndolo todo, al tiempo que quien escribe parece identificarse con el muerto: al tratar sobre una juventud truncada, “Ávila” vaticina un gran pesimismo para los años más supuestamente felices de la vida.

Hay, sin embargo, una lúgubre esperanza en la eternidad de la muerte, ya que el mausoleo tiene cincelados “pequeños corazones de nácar”, una vida remota se insinúa dentro del mármol, material caro a la estirpe modernista; a partir de la definición de Octavio Paz sobre el Modernismo de Rubén Darío (“estética del lujo y de la muerte”), para José Olivio Jiménez

Carnero se complace en armar pulcramente los más lujosos escenarios (con preferencia *interiores* a la manera modernista: refinados, preciosistas, decadentes) para descubrir, en medio del más sutil y a la vez agobiante acarreo de materiales suntuosos [...], la verdad definitiva que se oculta tras el tinglado de tanta belleza: vacío, nada, muerte [...]. Es,

ciertamente, una estética del lujo y de la muerte, en fatal asociación. Se trata de colmar luminosamente el gran hueco del existir (1998: 215).

Aunque Carnero se adscribe a esta estética, en “Ávila” —y en general en todo el libro— el tratamiento de la muerte es ambivalente: se le teme, se busca evadirla con lujos, pero es la única vía para la perduración y consagración del arte, rindiéndosele una especie de culto. Como se dijo, el esteticismo carneriano no entraña un *arte por el arte* a la manera finisecular (Bousoño, 1979: 35), sino una crítica profunda a la imposibilidad de representar la realidad de la experiencia, donde el Simbolismo y sus derivados hispánicos resultan herencias significativas.

La primera alusión metapoética aparece en el tercer verso. Fancelli martilleó las formas ebúrneas con un “buril de pluma”, como si el túmulo hubiera sido escrito —cuestión verosímil, puesto que la descripción efrástica del monumento se efectúa en un poema (Dadson, 2005: 94-95)—; el *yo* se ha enmascarado detrás del personaje de Fancelli. Se consigna otro símbolo fundamental: *escritura poética=erección de arte mortuario*, es decir, *creación poética=muerte*.

A partir del símbolo se puede dar una interpretación metapoética a la composición, donde el creador-escultor es, en realidad, creador-poeta, y el mausoleo de mármol es, alusivamente, el poema eternizado en la muerte, desligado de la experiencia vital.

Continúa la composición:

lo mismo que de los cuellos tronchados sólo brota el mismo mármol que se entrelaza al borde
[de los dedos
en un contenido despliegue de pétalos y ramas,
en delgados cráneos casi transparentes en la penumbra de las bóvedas
que conservan la ligera sombra azul de los ojos yertos en las raíces de la lluvia
(vv. 4-7).

El decorado del sepulcro (“despliegue de pétalos y ramas”) es “contenido” porque no se trata de una naturaleza real, sino de su representación en piedra. La naturaleza se intuye, al igual que las experiencias vitales, enmarcada en el discurso del arte. El poeta se inclina por el control de la naturaleza —la culturalización de lo natural— al no haber una distinción esencial entre *natura* y *ars* en su cosmovisión.

Se concibe, pues, el “contenido despliegue de pétalos y ramas” no como algo negativo, ‘preso’, sino cual posibilidad de mayor afinidad entre lo humano y lo natural, un

verdadero acercamiento mediado por la cultura. Para el poeta, la muerte puede brindar posibilidades humanizadoras y estéticas más trascendentales que la vida.

Hay también una presencia misteriosa, los “dedos” anónimos en que el mármol se entrelaza, “ojos yertos” de “ligera sombra azul”. Explica Lanz que “la estatua yacente del príncipe no lleva puestos los guantes, que aparecen a los lados de la figura, porque murió de enfermedad y no en el campo de batalla” (2016: 65). El autor aclara que “los ojos de la estatua yacente ‘conservan la ligera sombra azul de las raíces de la lluvia’ porque, al ser muy joven el muerto representado en ella, parece tener aún un dejo de vida” (Carnero, 2008 [2000]: 88-89). Dedos y ojos pertenecen a la estatua del infante en su lecho de muerte, aunque al enunciarse dispersos, ocultos entre la sintaxis intrincada, da la impresión de que el cuerpo estuviera mutilado, con una violencia apenas sugerida por la belleza escultórica. La violencia letal, con su desmembramiento sintáctico, se esconde bajo los decorados y adjetivaciones suntuosas; asimismo, hay un elemento sensual en la estatua del príncipe, su juventud. El autor, revisitando muchos años después el convento, ha reflexionado al respecto:

me pregunté, volviendo a contemplar el sepulcro, si no es mejor tener una vida breve y entusiasta y morir de amor, que prolongar una existencia en la que poco a poco se va produciendo el desgaste de las ilusiones y las esperanzas, al comprobar que el cuerpo esculpido del príncipe mantenía a lo largo de los años su belleza adolescente intacta, mientras yo, al estar vivo, había ido perdiendo dos juventudes: la física y la espiritual (Carnero, 2008 [2005]: 116).

Esto abreva en el culto a la muerte estética. La juventud y su belleza, efímeras por definición, pueden perdurar en la estatua inmovible. La consagración de la belleza exige un sacrificio, la vida a cambio de la piedra preciosa e inmortal. Tanto en “Ávila” como en *Dibujo* la muerte triunfa necesaria y voluntariamente sobre la vida; sólo así puede afianzarse lo que importa al poeta, la belleza artística. Siguiendo la estela de simbolistas, parnasianos y modernistas, Carnero se atreverá en otro poema de *Dibujo*, “Capricho en Aranjuez”, con un endecasílabo estremecedor, “Raso amarillo a cambio de mi vida”, que condensa la fórmula de *lujo estético (arte) a cambio de la vida*, dependiente del triunfo de la muerte. Se profundiza así en la negación de la realidad vitalista; no evasión, sino sacrificio para preservar el arte.

Sigue la primera parte del poema:

la morbidez, las redondas mejillas de los niños nacidos al mármol para la muerte,
los senos vagamente estériles de las Parcas diluidas en rígidos ramos de volutas y frutos,

el doloroso latir de las irisadas tibias sobre los cojincillos de mármol, ondulados
para ofrecer un reposo caliente y amortiguar la delgadez helada
de esa mano de ámbar que acaricia con el pausado ritmo de la lluvia
la cabeza de un perro también muerto en la piedra,
muerto en la piedra junto a unos dedos y un cuerpo demasiado hermosos para haber vivido,
muerto en la piedra mientras se escucha brotar hacia la tumba
toda una inmensa vegetación de alas
(vv. 8-16).

El octavo verso elabora una suerte de fórmula del tema, lexicalizando la expresión “los niños nacidos al mármol *para la muerte*”; además del infante don Juan, el túmulo está adornado por cupidillos, esa juventud que *nace para la muerte*, como la del poeta que, a sus escasos 18 años, fantasea con el vacío existencial.

Un oxímoron aliterado aumenta la sensación letal: “el doloroso latir de las irisadas tibias”; las tibias cruzadas, esculpidas en la piedra, laten con dolor, no porque se duelan de la vida, sino porque contradicen a la muerte, con la sangre que sigue fluyendo en el mármol. Esto se corrobora en adelante (vv. 10-11). ¿Cómo puede seguir latiendo la vida? No se trata de la vida real, la del infante antes de morir, sino la *nueva vida* que ha adquirido en el heroseamiento del túmulo, esos “cojincillos de mármol” que dan cuenta de una delicadeza supina, la que soporta al cadáver para la eternidad, pero también la que le confiere un grado de existencia mayor —tanto estética como temporal—, embellecido en el arte funerario.

El final del décimo versículo culmina en un elocuente encabalgamiento: “ondulados / para ofrecer un reposo caliente”. El adjetivo *ondulados*, al aparecer en corte versal, acentúa su significación; los “cojincillos de mármol, ondulados” dan la impresión de un movimiento estático, esa *nueva vida* que rezuma en el preciosismo de la piedra, enteramente estética, que confirma sus benéficos motivos: “para ofrecer un reposo caliente y amortiguar la delgadez helada”; no cabe —no al menos aquí— una preocupación frente al vacío existencial, el arte funerario se encarga de mitigar los rigores de la muerte, lo cual contrasta con la frialdad del escenario: el frío castellano, las bóvedas del convento, el tacto de la estatua. Todo se amortigua con la *vida estética* que ofrece una muerte erigida por el arte. Late, en el fondo, cierta reflexión metafísica que atraviesa toda la obra carneriana⁴⁸.

⁴⁸ De acuerdo con Lanz, los rasgos metafísicos de Carnero atienden tanto a una visión cernudiana (“una inmutable realidad superior”) como, sobre todo, “en el sentido en que apunta Eliot de la capacidad de los ‘metaphysical poets’ isabelinos de percibir, mediante una mente analítica que busca una equivalencia verbal para estados sentimentales únicos, una unidad en la dispersión”; en el caso del valenciano, “lo característico de esta poesía metafísica va a ser precisamente su capacidad argumentativa mediante una mentalidad analítica que

En los versos 14-16 se condensa la revelación del pasaje. “Unos dedos y un cuerpo demasiado hermosos para haber vivido” muestra dos cuestiones; en primer lugar, el poeta insiste, en clave barroca, en los *disjecta membra* de la estatua, al separar en una misma oración “dedos” y “cuerpo”; si antes se había sugerido sintácticamente, ahora es explícito: la muerte es violenta, y esa violencia queda fijada para la eternidad, en el sepulcro que es tanto el túmulo escultórico como el poema escrito. Resulta extraña la sentencia “demasiado hermosos para haber vivido”, como si el grado máximo de belleza humana —el que sólo puede conferir el arte— se maculase al lado de la vida; Jaime Giordano aporta una interpretación:

el elemento trágico en la poesía de *Dibujo* [...] es [...] positivo; es la evidencia de que, para el hablante lírico, este mundo de símbolos es el único hermoso. Que sea un mundo muerto no implica que sea falso ni negativo: lo verdadero no tiene por qué ser lo que nos halaga, lo que nos infunde esperanza y optimismo: hay cosas demasiado hermosas para haber existido [...]. Esto significa que, por falso, frívolo, formal, alejado de la vida que esté el mundo de los símbolos, es el único que se afirma en su hermosa, atroz verdad (1990: 74).

El crítico alega un “mundo de símbolos”⁴⁹, en contraposición a la realidad vitalista de la que reniegan “Ávila” y *Dibujo*. En esta lógica, el significado de la existencia no reside en la experiencia sensible, sino en la decodificación de los símbolos que intrincan el mundo. La muerte, por ello, resulta positiva: la hermosura es simbólica, y los símbolos rehúyen la superficialidad e inmediatez de la experiencia; el que existan cosas “demasiado hermosas para haber vivido” no es condena, sino “atroz verdad”; simbólicamente hablando, la realidad experiencial es incompatible con la belleza artística debido a la naturaleza corruptible de la primera. En cambio, en el “mundo de símbolos” las posibilidades de una existencia pura se potencian. Es *otra vida, para la muerte*, simbólica, pero vida, al fin y al cabo. La negación —y destrucción— de la realidad experiencial conlleva el engendramiento de una realidad simbólica que existe exclusivamente en el arte, y, más en particular, en el lenguaje poético.

no se desprende de la percepción sensible, sino que aúna percepción sensible y argumentación intelectual como una unidad superior, lo que la distancia tanto de la argumentación filosófica como de la lírica en su sentido más estricto” (2016: 160-161).

⁴⁹ En el conocido poema de Baudelaire, “Correspondances”, se lee: “L’homme y passe à travers des forêts de symboles”, donde “su teoría y su práctica están en deuda con la teoría de las ‘correspondencias’ de Swedenborg, quien invita al poeta a reconocer los vínculos impalpables que existen entre las cosas” (Rico, 2009: 651).

Es evidente que Carnero “no se refiere a la realidad inmediata” (López, 2010: 39), pero es importante señalar que la realidad a la que alude, heredera del Simbolismo francés, termina por cuajar con los postulados de Jakobson acerca de la función específica del lenguaje poético (1984: 358). En *Dibujo* comienza a atisbarse una dimensión fundamentalmente lingüística que terminará de cobrar sustancia en el poemario siguiente.

Después, se describe al príncipe “muerto en la piedra mientras se escucha brotar hacia la tumba / toda una inmensa vegetación de alas”. Algo nace en la muerte. El verbo que revela la floración de vida, *escuchar*, es alusión metapoética: lo que nace hacia dentro de la tumba —hacia dentro de la muerte— se “escucha”, como también se escucha este poema. Se deduce que el poema mismo, simbolizado ahora como *Natura artifex*⁵⁰, es la audible “inmensa vegetación de alas”, naturaleza culturalizada que *nace para la muerte*. Por ello “Ávila” es poética general de la primera parte de la obra carneriana: cristaliza la idea de que el poema es un monumento funerario hecho para preservar la belleza a pesar de la vida⁵¹; en el mundo simbólico *otra vida* es posible, puramente lingüística y granjeada tras la renuncia a la representación mimética de la experiencia vital.

Da fin el primer periodo de “Ávila”, con un marcado cambio métrico hacia el endecasílabo y alejandrino:

Luego, por la ciudad, tiene la noche
un lejano horizonte de olivos y acaso alguna ermita
entre las llamas color de cardo que suben hasta las figurillas de bronce de las fuentes,
los jirones de almenas lamiendo entre la noche
el torturado brazo de las norias,
los jirones de almenas ardiendo como un turbio
arroyo, entre el helado crepitar de las fuentes,
entre el resbaladizo gotear, en el aire
de la estepa, del sordo sonido de los siglos
(vv. 17-25).

⁵⁰ El término *Natura artifex* fue inicialmente utilizado por Rivers, a propósito de la conjunción de naturaleza y arte en la *Égloga III* de Garcilaso. Dadson, a partir de Carnero, elucida que “Petrarca, Garcilaso de la Vega, Luis de Camoes y Guillermo Carnero tienen en común una preocupación por la naturaleza del lenguaje y de la creación literaria [...], donde el hombre artista (en palabras de Rivers) ‘colabora con la *natura naturans*, *natura artifex*, al crear seres que pertenecen al mismo tiempo al mundo natural y al mundo humano...’” (2005: 86).

⁵¹ En entrevista con Jover se le inquirió a Carnero por el “tono de canción funeral” de *Dibujo*, a lo que éste respondió: “estoy de acuerdo en el tono funeral. Estos poemas son mi epitafio, como todos los que he escrito hasta la fecha [...] ¿Qué anuncian? Pues lo que todos los epitafios: que allí vive un muerto” (2008 [1979]: 179).

El final de la primera parte desplaza abruptamente el foco del túmulo a una vista panorámica de la ciudad nocturna, siguiendo con la composición “cinematográfica”, en una mezcla de continuación y ruptura. Continuación, porque el mundo descrito sigue siendo ecfrástico, aunque ahora afuera del convento (“llamas color de cardo”, “figurillas de bronce de las fuentes”, “jirones de almenas”); ruptura, porque la forma de los versos ha cambiado: salvo dos versículos (“un lejano horizonte [...]” y “entre las llamas [...]”), es notoria la busca de la métrica tradicional, con dos endecasílabos y hasta cinco alejandrinos. Este cambio puede explicarse por la necesidad de solidez y concreción rítmicas, ya que el clímax, alcanzado en los siguientes dos periodos, se aproxima.

Si lo anterior resultaba lóbrego por sus interiores conventuales, ahora el escenario es nocturno, la cerrazón y aislamiento se desplazan hacia el mundo abierto. La opresión de la muerte continúa, como constatan las metáforas de circularidad, tiempo y destino inexorables: “jirones de almenas” —imagen en la que se insiste anafóricamente—, “el torturado brazo de las norias” y el “turbio arroyo” —referencia lúgubre al río de Heráclito—; resalta el adjetivo *torturado* en sugerente prosopopeya: las norias, como otros mecanismos circulares, son metáfora del tiempo, pero aquí el tiempo es “torturado”, los esfuerzos del ser humano devienen en *horror vacui* frente a la futilidad de la vida y la proximidad de la muerte, constante *memento mori* en el “sordo sonido de los siglos”.

El tiempo opresivo, de ascendencia barroca⁵², es “sordo”, su mortífero sigilo resulta indetectable; en la realidad experiencial repudiada a lo largo de *Dibujo* el individuo es incapaz de percatarse del triunfo de la muerte. Este peligro inminente se formula con una aliteración:

es notable aquí [...] el manejo de sonidos por parte de Carnero, el equilibrio entre las sibilantes y las fricativas: “de la estepa, del sordo sonido de los siglos”, y entre las vocales: e-a-e-e-a e-o-o-o-i-o-e-o-o; que produce todo una sensación de susurro amenazante (Dadson, 2005: 36).

Culmina así el primer movimiento de “Ávila”, dando paso al segundo, más breve, modulado y lírico:

⁵² Explica Lanz que “una de las consecuencias de la crisis de la razón racionalista, y, a la vez, una de sus causas, es la preocupación por la muerte y el paso del tiempo y la voluntad de poblar [...] el vacío que se abre en la existencia humana. Esta concepción vincula a Guillermo Carnero y a la poesía de su generación con la tradición barroca [...], con Góngora como su baluarte principal” (2016: 33-34).

A pesar de la noche, es imposible
reconstruir su muerte.
Ir ensamblando antiguos inciensos y sudarios,
medallones, y viene hasta mí el golpeteo
de un caballo en los lisos espejos de la noche,
es imposible, nadie sabrá, ni esas raíces
ni esas pequeñas uvas de humedad y salitre
ni ese tenue azabache como el salto de un pájaro
que al trasluz se desliza, en los atardeceres,
al fondo de la carne de los ángeles muertos en el mármol
(vv. 26-35).

Por fin se revela el protagonista del poema (“y viene hasta *mí* el golpeteo”), corroborando la resistencia culturalista a desenmascarar al testigo lírico. El *yo* entra en escena para reconstruir inútilmente la muerte de don Juan; quisiera saber *cómo* murió, entender *cómo opera la muerte* en esos seres jóvenes y bellos (vv. 28-29). No obstante, el monólogo es interrumpido drásticamente: “y viene hasta mí el golpeteo / de un caballo en los lisos espejos de la noche”. La interrupción narrativa, aunque drástica, se percibe modulada por la hechura del verso: apenas requiere de una *coma* para cambiar de oración y referente, propio de un discurso cuasi alucinado.

Trevor J. Dadson interpreta que el “caballo” “tal vez se refiera a uno de los cuatro caballeros del Apocalipsis; en este caso ha de ser la Muerte” (2005: 37). Llama también la atención la metamorfosis de la noche en espejo, símbolo arquetípico para reflejar el *yo*. Con los “lisos espejos de la noche” Carnero inaugura uno de los tópicos metapoéticos más recurrentes tanto en *Dibujo* como en su obra, que remite al “símbolo del espejo como ficción y doblez de la vida real” (Pérez Parejo, 2007: 42), donde el reflejo cristalino deforma la imagen verdadera de lo representado; extrapolado al orbe poético, el espejo simboliza el infructuoso esfuerzo de la *mimesis* lírica: el lenguaje intenta representar fielmente la experiencia, pero el resultado metafórico es un reflejo engañoso; las palabras se conciben como espejos que empañan el reflejo de la realidad verdadera⁵³.

⁵³ El poemario carneriano del año 2002, *Espejo de gran niebla*, se estructura en torno a este tópico por vía del “capítulo 40 del *Libro de la vida* de Santa Teresa de Jesús” (Pittarello, 2020: 113), cuya adaptación contemporánea deviene en “una espléndida ruina metafísica”, puesto que “el título pone en imagen una pérdida dolorosa que abre paso a una memoria fantasmal, anacrónica y sintomática [...] [que] presupone la falta del sol, de la luz que deslumbra o revela verdades” (Pittarello, 2020: 114).

Si la persona lírica se había resistido a aparecer explícitamente, resulta significativo que, con la irrupción del lúgubre caballo, los símbolos recuerden al *yo* su propia existencia y caducidad. “Ávila” había versado sobre una muerte distante, la del príncipe don Juan y la realidad experiencial, pero no había tratado la muerte individual. La súbita aparición del caballo opera como *memento mori* para el hablante lírico; como el príncipe, él tampoco puede librarse de la fatalidad; por ello, le es imposible reconstruir el deceso del otro, pues los mortales no tienen acceso a los misterios de la muerte. Se abre así un problema de difícil solución: si la muerte tiene la respuesta a la eternización de la belleza, ¿cómo gozar de ella, si el poeta también está condenado? Ya que, quienes conocen las verdades arcanas son, para los mortales, piedras inertes: “la carne de los ángeles muertos en el mármol”.

La tercera y última parte de “Ávila” comienza de la siguiente forma:

Hay algún bar abierto en donde suena un disco.
Es tan vasto tu reino que no puede llenarte,
pero yo sé que nada hay de 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 principio ni fin ni esperanza en el tiempo
(vv. 36-42).

Dadson advierte el giro narrativo del verso 36, aparentemente anticlimático:

del interior tenebroso de la iglesia [...] y de la noche oscura y amenazadora [...] hemos pasado a un bar moderno con su máquina de discos. En términos musicales, hemos pasado del *Andante Maestoso* del primer movimiento y del corto *Adagio* del segundo a un *Allegro mà non troppo* del último. Un bar abierto y el sonido del disco traen a lo que hasta ahora ha sido una escena sombría y triste una nota claramente alegre (2005: 37-38).

Aunque Carnero busca “un cambio total de escena y de tono”, en concordancia con la estructura de sonata, no se comparte que el verso sea “una nota claramente alegre”; lo importante no es el “bar abierto”, sino el “disco” que suena en él, que recuerda anteriores estructuras circulares relativas a la opresión del tiempo (“el torturado brazo de las norias”). La música del bar nocturno sonaría como un réquiem, el poema que se lee.

El siguiente verso, “Es tan vasto tu reino que no puede llenarte”, refuerza la atmósfera sombría, a la par que pone atención sobre un *tú* ambiguo: ¿de quién se trata? En primera instancia, de la muerte misma, pues el poder de ésta no conoce límites, pero también podría

hacer referencia al infante don Juan, convertido en alegoría de la trascendencia estética a través de la muerte. En cualquier caso, tanto la muerte abstracta como la concreta del príncipe son un mismo símbolo estetizante, imposible de apreciar y aprehender desde la realidad experiencial (vv. 38-40). Carnero pone énfasis en la hechura metapoética de la muerte simbólica; el arte puro se sublima con la muerte escultórica —y poética— del príncipe, pero los vivos —como el *yo* desesperanzado— no pueden conocer los secretos de la muerte. Por ello, “nada hay de ti entre tus libros” sugiere los textos eruditos que versan sobre don Juan o la muerte misma; lo que los vivos pueden escribir y leer sobre la muerte, atados a su limitada condición, son palabras vacías que nada revelan, denuncia de la impotencia epistemológica del lenguaje poético. En este tenor, Lanz explica que *Dibujo*

también supone plantear una perspectiva metapoética diferente [...], que ya se anuncia en estos poemas y que se desarrollará en los libros siguientes: la incomunicabilidad de la experiencia humana a través de la creación artística, la ruptura con los planteamientos miméticos que sustentan una poética realista y el desplazamiento de la referencialidad a la lógica lingüística que sostiene el poema, desde una perspectiva deudora de las formulaciones formalistas [...]. Lo que el texto comunica es la ausencia de la presencia evocada, la ausencia de la vida, la incapacidad referencial; pone en cuestión la capacidad mimética del arte y su capacidad comunicativa y lo hace justamente desde la simulación de ambos aspectos (2016: 70-71).

Así, “Ávila” y otros poemas de *Dibujo* esbozan una serie de directrices autorreferenciales: 1) incapacidad del lenguaje poético para comunicar la realidad experiencial; 2) cosmovisión lírica que apunta antes a la *poiesis* de una realidad simbólica antes que a la *mimesis* de una dimensión de presupuestos realistas; 3) ante la incomunicación de la experiencia vital, el poema se vuelca sobre sí: la poesía pasa a ser metapoesía, y el poema, metapoema.

La realidad experiencial es incomunicable por medio de la realidad poética porque se tratan de realidades escindidas. La primera es sensitiva, corruptible, engañosa, superflua; la segunda es autónoma, lingüística, pura, simbólica. La primera responde a una concepción mimética incompatible con la escisión entre vida y símbolo; por tanto, la realidad poética dialoga con lo simbólico entendido como autonomía lingüística con respecto del referente denotativo; creación pura, aunque es una quimera: el lenguaje pertenece al mundo de la experiencia vital. En consecuencia, al poema no le queda otra vía que cerrarse y hablar sobre sí. En esta situación desesperanzada, donde el signo lingüístico esconde un vacío tanto de

significado como de significante, el poema es alegoría de la muerte, carencia de vida cognoscible con lenguaje poético. Cobra así mayor importancia el título del poemario; la poesía, que nace muerta porque no puede imitar a la vida, que sólo puede generar un símbolo autorreferente, se revela como un túmulo funerario. Aquí reside el significado profundo de “Ávila”: más que la muerte alegórica, el mausoleo del joven príncipe equivale a la poesía — a la poesía de un escéptico adolescente que publica su primer libro—.

“También tú”, reza el poema, “has recibido la oscura herencia de un inmenso dominio inaccesible / que no tiene principio ni fin ni esperanza en el tiempo”. A la luz de lo antedicho, estos versos son transparentes, con el enigma, de nuevo, del “tú”; ya no hace referencia exclusiva a la muerte alegórica y al infante don Juan; “también tú” es una invocación que incorpora tanto al yo como al propio lector y los engloba a todos: la muerte, don Juan, la persona poética y los lectores. Ninguno, creaciones del lenguaje, puede conocer la verdad trascendental del símbolo, como tampoco representar la vivencia emocional de la vida; por ello, la herencia legada es “un inmenso dominio inaccesible”, infinito como el reino de la muerte e incognoscible como la realidad, realista o simbólica. Sólo se puede vivir en el lenguaje, y éste denota su propio vacío.

Ante tal desazón, Carnero sugiere una leve esperanza para cerrar la tercera parte del poema:

Pero hoy algo renace en las pequeñas flores de óxido de las órbitas vacías,
levanta por entre los hacinamientos de escorias ecos y presencias de pájaros,
transcurre con un ligero temblor de alas por los delgados caminos de la sangre, despierta
amortiguadas voces al fondo de los cuerpos, inicia
los ahogados latidos de los fríos corazones de hierro.
Por eso, entre el inmenso latido de la noche,
elevado entre un rumor de vides húmedas, 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
(vv. 43-53).

“Pero hoy algo renace”, oración adversativa al nihilismo previo, es el fragmento de “Ávila” más comentado por la crítica, quizás porque admite una alternativa esperanzadora —aunque, como se verá, sólo parcialmente—. Dadson advierte que

se utiliza aquí dos tipos de vocabulario para expresar esta nueva esperanza: verbos de renovación o movimiento, y sustantivos de cosas vivas o movibles. Además, el encabalgamiento de los versos 45 y 46 enfatiza dos de los verbos más importantes de la secuencia: *despierta, inicia*. Esto no quiere decir que se hayan quitado todos los elementos previos de la muerte y de la descomposición, porque siguen allí: *órbitas vacías, hacinamientos de escorias, amortiguadas, ahogados, fríos, hierro*. Pero ya no son la única presencia en el poema ni en la visión del poeta. Algo nace en este mundo muerto, en este mundo de descomposición y putrefacción (2005: 38-39).

Por su parte, López anota que

el poema, que comienza con una descripción de la belleza que es posible tras la muerte, termina anunciando un renacer o, si se le prefiere, una nueva vida [...]. Simbólicamente, ese renacer correspondería a la escritura del poema, y habría que entenderlo, no implicando una resurrección [...], sino la transformación de lo anterior en imagen: la vida del príncipe transformada en piedra por Fancelli y, paralelamente, la piedra del sepulcro transformada en imagen de la belleza de este poema [...], el renacimiento de éstas como imágenes artísticas (2010: 120).

Visión acertada, aunque incompleta. Es cierto que la resurrección simbólica consagra la muerte como imagen artística, y, que, por tanto, la perduración del arte —y del poema— sólo es posible en la muerte estetizante; sin embargo, es arriesgado equiparar *resurrección* con *poema*, toda vez que la composición lírica enmascara la toma de conciencia del vacío; por ello, el renacimiento es parcial, viable en potencia, pero hay *algo* que no le permite triunfar. El supuesto renacimiento es, en realidad, la consagración del símbolo de la muerte estetizante, cuyo significado equivaldría a *arte mortuario=perduración de la belleza*, constatado en “la inmensa vegetación de alas” que crecía hacia la tumba, indicio de una *nueva vida* dentro de la muerte en tanto símbolo del poema.

Para Lanz, el sentido del símbolo metapoético de la muerte, que “se convierte en símbolo de lo que representa”, es “el intento de superación de la muerte en la ficción artística capaz de crear una belleza que trasciende a la propia conciencia del vacío de la que nace” (2016: 70). Existe quizás un “intento”, pero no parece que en “Ávila” la belleza se sublime de tal modo que trascienda la “conciencia del vacío”, aparejada tanto a la realidad experiencial como al símbolo artístico.

Por significativo que sea “Pero hoy algo renace”, no debe olvidarse el funesto cierre (vv. 48-53), que puede reducirse a sus mínimos componentes: *Pero hoy algo renace, por eso, es triste no tener ni siquiera un puñado de palabras, un débil recuerdo tibio, para imaginar*

que algún día podremos inventarnos, que al fin hemos vivido. Visto así, cambia el sentido final: *hoy algo renace*, aunque resulta fútil; no hay *ni siquiera un puñado de palabras, un débil recuerdo tibio*; ante la imposibilidad lingüística de captar la experiencia vital —receptáculo de la memoria—, resulta intrascendente cualquier renacimiento, simbólico o realista.

Si hubiese palabras poéticas verdaderas, reflexiona Carnero, podríamos inventarnos, tener conciencia de haber vivido. No obstante, esas palabras no existen en el poema, que es, por el contrario, el simulacro de la existencia; nada ni nadie hay afuera del signo lingüístico, el poema genera su realidad imaginaria, y si algo hay afuera, no se puede conocer.

Debe repararse, a su vez, en el uso del *nosotros* que aparece por primera vez en los dos últimos versos. El poema da un vuelco final para incorporar a los lectores a su miseria lingüística. A esto debe sumarse que

Dibujo de la muerte retoma la tradición simbolista, pero con la carga existencial sobrellevada por el hombre contemporáneo. No podemos ver en este libro una vuelta al modernismo, al simbolismo [...], sino una continuación, un desarrollo. La novedad aquí es la tragicidad del símbolo: 1) La situación de enunciación deja de ser ontológicamente positiva [...] y se convierte en una especie de vacío aterrador a la vez que fascinante. 2) El símbolo, unidad mínima de la imaginación, se descubre [...] como la única realidad [...] posible. 3) Detrás del símbolo no hay verdades sublimes, sólo muerte; no hay un más allá que supere su inmanencia; no obstante, aun así posee superioridad estética sobre el hablante y su situación. La situación humana [...] dibuja un ritual engañoso de la muerte. En cambio, la imaginación puede inventarse y dar vida, aunque sea como eco [...]. El hablante no puede inventarse más allá de la situación, ni siquiera imaginar que pueda hacerlo algún día sin recurrir a “esos” o “aquellos” símbolos (Giordano, 1990: 77-78).

La conclusión es clara: no se existe fuera de la cultura, pareja inseparable de la existencia vital en el pensamiento carneriano.

Hay, por su parte, una lectura sociopolítica de “Ávila” que no debe dejar de mencionarse. *Dibujo* fue publicado ocho años antes de la muerte del dictador Francisco Franco, en un contexto de “guerra sorda contra la autarquía cultural, contra la intolerancia católica y la estrechez de miras” (Gracia y Ródenas, 2011: 137). De acuerdo con Dadson,

la elección de la ciudad, de monasterio y de tumba no es pura coincidencia. Representan momentos e imágenes clave en el mundo simbólico de los Reyes Católicos de que se apropió Franco. Al elegir precisamente la tumba del príncipe don Juan, Carnero indica algo específico: la tumba, bella por fuera, no contiene dentro más que un cadáver putrefacto [...]. Este es el mundo del régimen de Franco: en la superficie aparentemente brillante y

resplandeciente, dentro es un cadáver sin sustancia [...]. Por desgracia [...], incluso un cadáver putrefacto sobrevivirá si está recubierto de mármol (2005: 41).

Atmósfera claustrofóbica, detrás de cuyos límites nada puede experimentarse, sobre todo para un joven poeta que no ha conocido alternancia a la dictadura. Siguiendo al crítico, Carnero se reapropia poéticamente de cierto discurso franquista, basado en la apología de los monumentos y recintos de una fantástica España imperial (Dadson, 2005: 21); el valenciano se rebelaría así contra el discurso del poder resignificando su vocabulario preciosista para denunciar una Castilla transida por la muerte. Esta interpretación no es excluyente de la simbólica-estetizante; en ambas se rechaza la muerte concreta, poéticamente inefable, sea la del *yo* o la del franquismo, que parece no tener fin; en las dos se celebra una concepción de la muerte que propone algo más que el término de la vida: la perennidad de la obra de arte, y, en consecuencia, la eternización del individuo más allá de condicionantes mundanos, sean culturales o sociales. Una liberación, pues, del discurso dictatorial realista que ata a lectores y actores sociales a una interpretación unívoca del mundo (Bousoño, 1979: 28). Si Carnero duda de los dones de la palabra poética al representar la experiencia vital, podría deberse, en parte, a la vigencia letal del lenguaje del poder y a las pocas posibilidades de expresión alternativa que su tiempo permitía, alejándose cada vez más, como muchos de los artistas españoles de fines de la década del sesenta, “de los moldes éticos, las creencias y los usos políticos que impuso el Régimen en 1939” (Gracia y Ródenas, 2011: 137), con miras a una dimensión crítica de lo metapoético en que la escritura estaría “encaminada a boicotear la unicidad semántica y toda posibilidad de reducción a un sistema cerrado, en congruencia con su desconfianza de un sistema representativo supuestamente *natural* y neutro en el que se inscribe de hecho la ideología del poder” (Iruvreda, 2018: 605).

1.2. “Castilla”

Junto con “Ávila”, los otros dos poemas que abren *Dibujo* se intitulan “Castilla” y “Amanecer en Burgos”, conformando un tríptico castellano que asocia esa región con la muerte, “en cuyo cielo gris y helado no hay compasión ni perdón” (Carnero, 2008 [2005]: 113). Explica Lanz que

Castilla aparece vaciada de contenido, mostrando la falsedad del discurso ideológico del franquismo. La presencia obsesiva de la muerte, la dimensión fantasmagórica de sus ciudades [...], incluso la cerrazón simbólica de las murallas aludidas [...] vacía de contenido el símbolo ideológico construido en torno a Castilla (2016: 74-75).

“Castilla” (2010: 121-123) se encabeza con un epígrafe de la Segunda Parte del *Quijote* (capítulo XI), perteneciente al episodio de las Cortes de la Muerte⁵⁴. Cuestionado sobre la metaliteratura en la obra cervantina, Carnero replicó que “qué es el *Quijote* sino una novela cuyo tema consiste en la reflexión de cómo escribir una novela desde la conciencia del agotamiento de una cultura recibida” (2008 [1979]: 175). Por otra parte, el tema de las figuras alegóricas en tanto máscaras debajo de las cuales se esconde la verdad —máscaras o *dibujos* que ocultan la muerte— remite tanto al hilo conductor del libro como a la indisoluble asociación con “Ávila”.

Comienza el primer periodo de “Castilla”:

No sé hasta dónde se extiende mi cuerpo.
No sé hasta cuándo cayera el más lejano cuerpo de muralla; no sé
hasta qué altura yacen los sillares entre las serpientes o lenguas de sol,
entre la alucinada tierra, bajo ese cráter polvoriento y callado
(vv. 1-4)
[...]
Tampoco sé hasta dónde se extiende la tierra; quizás
un horizonte redondo.
Porque mi cuerpo es ancho como un río.
De mar a mar, recuerdo, he galopado, una

⁵⁴ El epígrafe reza: “[...] estorbóselo una carreta que salió al través del camino, cargada de los más diversos y extraños personajes y figuras que pudieron imaginarse. El que guiaba las mulas y servía de carretero era un feo demonio. Venía la carreta descubierta al cielo abierto, sin toldo ni zarzo. La primera figura que se ofreció a los ojos de don Quijote fue la de la misma muerte, con rostro humano; junto a ella venía un ángel con unas grandes y pintadas alas; al lado estaba un emperador...”. Zimmermann comenta que “lo que destaca en este fragmento del *Quijote* es la clara identificación de los disfraces [...]. La escena existe así como presentación artística, como exhibición del disfraz para crear figuras [...], como prefiguración de una representación artística” (2001: 679).

y otra vez, levantando bastiones y murallas,
he galopado, quiero vivir, he galopado
para dejar atrás ese bosque de muros,
he extendido mi cuerpo, esa ciega maraña
(vv. 6-13)
[...]
Mi cuerpo es ancho como un río
(v. 15).

A partir del endecasílabo inicial la crítica ha interpretado “Castilla” como una declaración metapoética. López entiende que

éste era un a modo de *wasteland* o espacio estepario que servía al poeta para ilustrar metafóricamente la diseminación del lenguaje [...]. El poema comenzaba dando cuenta de una ignorancia de las dimensiones mismas de dicho lenguaje, ignorancia que se originaba en la diseminación antedicha (“No sé hasta dónde se extiende mi cuerpo”) (2010: 72).

No obstante, Carnero mantiene cierta ambivalencia hasta el final de la composición: el referente puede ser el poema mismo, pero también la región castellana, lo que desemboca en un símbolo sugerente, *Castilla=poema*, con las consabidas nociones de muerte y eternización artística ligadas al ámbito castellano.

El *yo*, que aquí aparece desde un primer momento, manifiesta la impotencia de su autoconocimiento; el sujeto poemático es formulado no en abstracto o como un difuso testigo, a usanza de “Ávila”, sino cual participante central: él es el poema. Para acentuar la duda del *yo*, Carnero añade un contrapunto enigmático: “mi cuerpo”; ¿habla de *su* cuerpo anatómico, o alude al *cuerpo textual*? Ambas opciones se conjugan en un mismo símbolo, donde *cuerpo carnal* equivale a *cuerpo textual*. Así, “Castilla” se interna en una veta distinta, donde el fenómeno creativo se corresponde con la escritura del propio cuerpo, y, por tanto, el lenguaje adquiere una dimensión espacial y biológica⁵⁵.

Por su parte, Marie-Claire Zimmermann advierte que, en una composición con predominancia de alejandrinos, hay que fijarse en el tipo de versos que se les diferencian (2001: 680); por tanto, el endecasílabo “No sé hasta dónde se extiende mi cuerpo” encumbra tanto el *yo* como “la ignorancia del *yo*”. Si el poema es el cuerpo del *yo*, éste se manifiesta

⁵⁵ Entre los poetas del 68, es en la poesía de Talens donde “el sujeto lírico es consciente de ser sólo la construcción levantada por una palabra que no puede aspirar a la ‘verdad’ racional, pero, en cambio, sí quiere transformarse en un cuerpo metafórico, dispuesto a ser ‘tocado’, a ser sentido” (Fernández Serrato, 2002: 82). “Castilla” explora una veta similar.

ignorante de los límites de su cuerpo textual. ¿Cómo un individuo, por alegórico que sea — el *individuo textual*— desconoce sus límites, si lo que lo individualiza es la frontera entre sí y el mundo? Nuevamente, el lenguaje poético está incapacitado de conocer la realidad experiencial. Si en “Ávila” tenía que ver con los modos místéricos en que la muerte sublima el arte, inaccesibles para el personaje lírico, aquí el realismo vital es inefable, el lenguaje del protagonista es impotente al grado de que *no puede siquiera conocer su cuerpo*. Desconocer los límites del cuerpo —del cuerpo textual que es el poema— equivale, por tanto, a desconocer el cuerpo mismo, el lenguaje poético. La metapoésía se cierra aún más sobre sí. Pérez Parejo recapitula que

el lenguaje determina de tal modo nuestros hábitos de conocimiento que incluso deforma la realidad [...]. Las palabras son [...] las redes que atrapan las cosas, pero, al contemplarlas, se percibe más el hilo que las atrapa que las cosas mismas. Surge entonces la paradoja: hablamos de las cosas mediante una estructura —la del lenguaje— que es totalmente ajena a la naturaleza de lo designado. Estamos encerrados en las palabras, nos poseen, enfocan la realidad desde su estructura gramatical (2007: 95).

Se cuestiona, entonces, la equivalencia problemática de *lenguaje=conocimiento*; nada podría conocerse —ni por tanto existir— fuera del lenguaje, la realidad aprehendida sería una construcción puramente verbal; a su vez, la deformación lingüística de la realidad experiencial es, para el caso de “Castilla”, la ignorancia del *yo* hacia su cuerpo textual; sujeto a un lenguaje absoluto, donde la esencia es “su estructura gramatical”, el cuerpo se vuelve incognoscible porque se cifra allí donde acaba lo verbal. A partir de la ecuación *cuerpo carnal=cuerpo textual*, la determinación epistemológica de los cuerpos es, forzosamente, la de sus límites, donde se diferencia el cuerpo con el mundo. No obstante, si nada puede conocerse más allá del lenguaje, tampoco pueden conocerse los límites del lenguaje. No hay cuerpo que pueda aprehenderse epistemológicamente. Esta idea está en consonancia con la proposición 5.6 del *Tractatus* de Wittgenstein, “los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”; para Carnero, *mundo* equivale a *cuerpo textual*.

La enunciación anafórica pone de relieve las limitaciones del autoconocimiento corporal: “*No sé* hasta cuándo cayera el más lejano cuerpo de muralla, *no sé* / hasta qué altura yacen los sillares entre las serpientes o lenguas de sol”. Las murallas medievales —a las que Castilla debe su nombre— son metáforas de los límites epistemológicos del lenguaje;

Carnero lo evidencia con una construcción sintagmática: no sólo es “muralla”, sino “cuerpo de muralla”. A un nivel fónico,

si se examina [...] toda la frase que llega hasta “arcilla”, notamos el impacto de la aliteración de la oclusiva sorda inicial C: “cuándo”, “cayera”, “cuerpo”, “cráter”, lo que se puede interpretar como insistencia en la noción de ‘cuerpo’, también como signo de cada caída, no la del yo, sino la del “cuerpo de muralla”. Se perfila así la idea de destrucción y la imagen de un mundo vertical que se ha derrumbado, mientras que la interdental que se insinúa con “yacen”, volviendo después con “alucinada”, “cielo” y “arcilla”, simboliza la horizontalidad de unas abandonadas ruinas (Zimmermann, 2001: 681).

Carnero ha dispuesto una larga aliteración sostenida, que alude, con el fonema /k/, a la corporeidad del poema; a su vez, al introducir contrapuntos con /s/, muestra una doble perspectiva: tanto la destrucción de las murallas, martillada y agresiva, como la soledad ruinosa que sobreviene, un soplo en el desierto. Parecería que una porción del significante arroja una esperanza fónica, que la aliteración destruye las murallas, aunque más adelante se verá que es sólo una quimera.

Es notorio el epíteto asignado a la región castellana, “la alucinada tierra”, que más adelante se fundirá con la tesis inicial, “Tampoco sé hasta dónde se extiende la tierra”, unificando el símbolo de *tierra de Castilla=cuerpo carnal=cuerpo textual*, todos igualmente incognoscibles. Con “alucinada tierra” se retoman los postulados de Pérez Parejo: si la realidad cognoscible es enteramente lingüística, se trata entonces de una alucinación del lenguaje. Por tanto, tiene sentido que la *tierra corporal-textual* sea calificada como “alucinada”, puesto que su conocimiento no procede de la observación empírica, sino de la proyección delirante de las estructuras lingüísticas.

Hacia el final del fragmento se atisba una especie de rebeldía del yo contra las disposiciones carcelarias del lenguaje (vv. 8-13). La figura del ancho río se contrapone a las de la tierra y el cuerpo de límites ignotos⁵⁶. El río tiene un límite, así lo constata la expresión “de mar a mar”. Este nuevo símbolo, *río=cuerpo textual*, provee una novedosa libertad al yo: por un lado, le ha hecho *levantar* (con el sentido de ‘erigir’, pero también con el de ‘remover’)

⁵⁶ El río se interpreta aquí en un sentido positivo, aunque el autor lo entiende en términos opuestos: “el río de gran anchura [que] aparece en ‘Castilla’ [...] como símbolo de la imposibilidad de traspasar los límites del propio yo por medio del lenguaje escrito [...] simboliza la incomunicación y convierte el texto en una reflexión sobre la poesía, un metapoema” (2000: 89). Resulta difícil igualar un río que fluye con una barrera inmóvil e impasible —excepto, claro, por la anchura que dificulta cruzarlo—.

“bastiones y murallas”, surcar los límites del cuerpo y de la tierra, inscritos en las fronteras del lenguaje; por otro, le ha dado movilidad y anhelo de vitalismo (vv. 9-13).

Acerca de la relación simbólica entre el río y el galope, Zimmermann anota que “con este oculto mapa de Castilla, entre Océano y Mediterráneo, se restaura el espacio —tierra donde el yo va a desempeñar otro papel [...], que es el del jinete (¿o caballero, como don Quijote?) ya que recorre galopando ese espacio mientras va creciendo su propio cuerpo” (2001: 682). ¿La figura de don Quijote a lomos de Rocinante se ha fusionado con las aguas? No hay evidencia textual —más allá del epígrafe—, pero podría haber un guiño a las aventuras del personaje cervantino, combatiente de las múltiples máscaras del mal en tierras castellanas, al igual que el yo, que descuartizará, al final del poema, “telas y andamiajes y máscaras”. Si esta imbricación entre don Quijote y hablante poemático es verosímil, debería advertirse también la ironía que encarna, dada la locura del hidalgo manchego —lo cual explicaría, acaso, el desajuste “alucinado” entre lenguaje y mundo—.

Para acentuar el derribo de “bastiones y murallas”, la huida de “este bosque de muros”, el poeta recurre a un encabalgamiento dinámico —y motivado, ya que se ejerce con el verbo *he galopado*—: “he galopado, una / y otra vez, levantando bastiones y murallas”; “he galopado, quiero vivir, he galopado / para dejar atrás este bosque de muros”; en ambos ejemplos, la oración del primer verso termina en el segundo, encabalgando el galope caudaloso del río. “He extendido mi cuerpo” confirma la efectividad del galope y del discurrir de las aguas: el yo no puede nombrar ni conocer los límites del cuerpo lingüístico, pero al menos puede extenderse, tocar con sus aguas y galope esas fronteras que antes parecían inalcanzables.

El núcleo del significado reside en la petición “quiero vivir”, acotada por sendos “he galopado”, honda reclamación de la persona lírica, *quiero vivir a pesar de los límites epistemológicos del lenguaje*; dado el desconocimiento de la realidad experiencial, ¿qué clase de vida sería? ¿un sueño, una alucinación? ¿es posible vivir más allá de las estructuras carcelarias del lenguaje? No hay respuesta excepto el símbolo del río que, en última instancia, evoca un antiguo tópico metaliterario, el *flumen orationis*. En la tradición hispánica, fue Luis de Góngora quien ensayó con maestría el *discurso-río* o *poema-río*, en un pasaje de la redacción original de la *Soledad primera* —que después sería censurado por consejo de Pedro de Valencia—: “con torcido discurso, si prolijo, / engarzando edificios en su plata, / [...] / de

quintas coronado, se dilata / majestuosamente / —en brazos divididos caudalosos / de islas, que paréntesis frondosos / al periodo son de su corriente”. Andrés Sánchez Robayna explica que

Góngora habla aquí tanto de una naturaleza *escrita* (la escritura del mundo) como de la escritura del poema. Metalenguaje. Sistema doble de alusión mediante el cual aquel que escribe de la naturaleza que es una escritura está aludiendo simultáneamente a la propia escritura. El río que se desliza entre islotes —el río *escrito*— es, también, el *flumen orationis*. Islas-paréntesis, periodo-corriente. El libro del mundo está escrito con los mismos caracteres de la escritura que lo refiere; el “prolijo discurso” del río es, en fin, el discurso mismo del poema (1993: 46).

Aunque Góngora no participa de la desconfianza hacia el lenguaje poético, es posible que en “Castilla” el poeta moderno haga uso de este antiguo tópico. Las semejanzas entre el pasaje gongorino y el carneriano son manifiestas; en ambos, se hace referencia a la escritura del propio poema; la autoconciencia escrituraria se representa con un río; tanto el cordobés como el valenciano mencionan las construcciones que sus respectivos ríos sortean hasta llegar al mar (“edificios” y “quintas” en uno y “bastiones” y “murallas” en el otro), como si nada hecho por el hombre pudiera oponerse a la fuerza del agua.

El *flumen orationis* no es *mimesis* de lo natural, sino creación de una “naturaleza escrita”. Gracias a esta culturalización de la naturaleza, Góngora y Carnero pueden fundir lo artificioso del poema con los elementos aparentemente naturales en una *Natura artifex*⁵⁷.

La segunda parte del poema concluye así:

Conozco muchos nombres de murallas.
Murallas para mirar la noche (lamidas por los dedos escamosos del sol),
murallas para tocar esqueletos y plumas de pájaros; murallas
para gritarlas contra otras murallas.
Me han despertado voces y ladridos lejanos
y chocar de armaduras y de yelmos y de hachas
y de pieles rasgadas por la luz de la espuela.
Me han despertado voces y rumor de pisadas

⁵⁷ *Flumen orationis* y *Natura artifex* son variaciones de un mismo y antiquísimo tópico metaliterario, el *liber mundi* sagrado, tal y como elucida Curtius: “la idea de que el mundo o la naturaleza son como un libro pasó a la oratoria sagrada, en seguida a la especulación místico-filosófica de la Edad Media y por último al lenguaje general. En el curso de esta evolución, el ‘libro del mundo’ adquirió a veces un sentido profano, apartándose de su origen teológico” (1955: 451). El “libro del mundo”, sin embargo, arroja una visión positiva del conocimiento humano: basta con adentrarse en las enseñanzas teologales para poder leer *el texto de la realidad*. Incluso en el caso profano de Góngora, el mundo experiencial puede ser poetizado, con una convicción en la palabra lírica. No así en Carnero.

y relucir de plumas y púrpuras y sedas
y clarines y espadas y sangre contenida.
He tocado mis dedos sobre los fríos muros.
Sobre los fríos muros retumbaba mi sangre
en mi oído. Y he visto mis ojos en el frío
espejo de los muros.
Sobre estos muros lisos como una tumba, una
y otra vez, he buscado, sobre este cuerpo, una
y otra vez, he buscado una poterna, el vago
clarear de unas luces sobre las impasibles
murallas.
Y otra vez al galope, matando,
descuartizando telas y andamiajes y máscaras
y levantando muros y andamiajes y telas
y máscaras.
Mi cuerpo es ancho como un río
(vv. 16-37).

Las esperanzas puestas en el *flumen orationis* se desmantelan. El *yo* oprimido no dice “conozco muchas murallas”, sino “conozco muchos *nombres* de murallas”, confirmando que esas “murallas” son metáforas de los límites cognoscitivos de la palabra. Además, el verso parece sugerir que la cosa y el nombre que la designa, significado y significante, son lo mismo. Conocer el nombre de las *murallas* equivaldría a conocer la esencia de las ‘murallas’:

¿qué será, pues, el nombre de una muralla? ¿sólo un topónimo? Y, en los versos que siguen, el locutor se contenta con repetir el sustantivo ‘murallas’ con la preposición *para* [...]. Esto deja suponer que el nombre, por sí solo, es el núcleo creador del verso, el elemento que genera representaciones del mundo (Zimmermann, 2001: 684-685).

Empero, la cosmovisión es contradictoria; el nombre es, precisamente, aquello que impide al *yo* conocer los nombres de todo lo demás. Lo único que se puede nombrar —y por tanto conocer— son las “murallas”, es decir, los límites lingüísticos que imposibilitan la aprehensión del mundo. Sólo se conoce la imposibilidad de conocer, al grado de que el *cuerpo textual* se vuelve un espacio desolador: “murallas / para gritarlas contra otras murallas”, donde la voz lírica no habla, sino grita, desesperada ante el yermo poético que se le ofrece. El significante *muralla* se impone sobre el significado ‘muralla’: no hay derrumbe efectivo sino confirmación de la imposibilidad.

Más adelante, el hablante lírico confiesa su pasado nebuloso, lúgubre memoria que mezcla sueño con vigilia (“Me han despertado”), con una enumeración de elementos de la Castilla ancestral: “voces y ladridos lejanos”, “chocar de armaduras y de yelmos y hachas”,

“pieles rasgadas por la luz de la espuela”, “voces y rumor de pisadas”, “relucir de plumas y púrpuras y sedas”, “clarines y espadas y sangre contenida”. Para Zimmermann, esto pertenece al mundo del “pasado histórico de Castilla [...], por excelencia [el] de la guerra y las reconquistas” (2001: 684); se trata de una iteración de ascendencia épica que resulta interesante puesto que las dudas de la composición son de trasunto lírico. “Castilla” presenta, en su final, una estética híbrida, denotando la necesidad expresiva de traspasar los límites prescritos —en este caso, de los géneros de la retórica clásica—.

Por influjo ambiguo del sueño, el hablante poemático sufre la opresión de las murallas al tiempo que puede despertar de la pesadilla, azuzado por la beligerancia del pasado. El poema recuerda la dilogía *Castilla como cuerpo textual* y *Castilla como región histórica*; en esta parte, el discurso se inclina por la segunda acepción, gracias al poder evocativo que se libera de la opresión lingüística.

Pérez Parejo ha indagado en el recurso de la memoria como ficción para desatar reflexiones metapoéticas:

la memoria —unida al lenguaje y al poema— crea una nueva ficción, indispensable para crear una realidad pretérita, pero también crea la distancia suficiente entre la espontaneidad de la vivencia y el hecho consciente de contarla. En ese paso se pierde cierta emoción ingenua cuando el poeta revela el carácter ficticio de su escritura desenmascarando y poniendo en tela de juicio la emoción nostálgica de la evocación [...]. El poeta es consciente de la posibilidad de retrotraer el tiempo pasado mediante la memoria pero también es consciente de la imposibilidad de revivirlo [...]. El texto es lo único que queda, de ahí que en ocasiones el poeta se aferre al lenguaje como única posibilidad de rescatar el pasado, aun a sabiendas de que se trata de una mera ficción (2007: 204-205).

El pasado militar de Castilla, retrotraído como violento despertar del sueño de las murallas, es otra formulación ficticia. Ahora bien, un elemento evocado se repite: “*voces* y ladridos lejanos”, “*voces* y rumor de pisadas”, como si el recuerdo fingido contuviera una *voz de verdad*, un *nombre verdadero* que lograra sobreponerse a la limitación de las fortalezas; el pasado ficticio se presenta cual posibilidad de escape de la insuficiencia lingüística y la ignorancia.

La estructura de “Castilla” se torna espiral; el escape de la ficción del lenguaje reside en la creación de una nueva ficción, situada en el pasado, pero igual de insustancial, ya que es generada, también, por efecto del lenguaje. Se huye de una ficción para caer en otra; la

única esperanza es el tipo de naturaleza de la nueva ficción. Y, en efecto, este nuevo artificio ofrece un grado de autoconocimiento (vv. 26-29).

El *yo* es capaz, en el pasado ficticio, de *tener un cuerpo*, al menos “dedos”, “sangre”, “oído” y “ojos”, miembros que no brotan del cuerpo individual, sino de los muros mismos: “He tocado mis dedos *sobre los fríos muros*”, variación de lo que sucedía con la estatua sintácticamente desmembrada del príncipe don Juan. Como se ha dicho, el cuerpo del hablante lírico es el de Castilla, que debe su nombre a la hechura fría y sólida de sus murallas. El *yo* logra reconocerse, diseminado —pero *suyo*, al fin y al cabo— en su individualidad fragmentada por los límites que la proyectan. La “sangre” del *yo*, esencia metafórica de sí, corre por los muros que son las escisiones epistemológicas de su propio cuerpo; a su vez, la sangre tiene un componente acústico que la vuelve alusión metapoética: “Sobre los fríos muros retumbaba mi sangre / en mi oído.”

La visión del rostro, que da identidad al ser, se constituye en un siniestro símbolo: *muralla=espejo*, “Y he visto mis ojos en el frío / espejo de los muros”, el espejo, de nuevo, como distorsionador del *yo* y la realidad, ligado metafóricamente con la dislocación del lenguaje lírico; se había visto en “Ávila” (“los lisos espejos de la noche”) y reaparecerá en “El movimiento continuo” (“espejos cóncavos, convexos y concavoconvexos”) y “Les charmes de la vie” (“un enorme espejo alucinado”).

Carnero reivindica la cosmovisión paradójica del conocimiento a través del lenguaje poético: es viable, pero el reconocimiento del *yo*, que debía darse en un espejo, se da en una muralla reflejante, límite que impide la libertad individual y la aprehensión del ser. ¿El *yo* se refleja en verdad? ¿es el reflejo del *yo* una nueva máscara que aleja la esencia del ser? A sabiendas de la falsedad mimética de los espejos, la representación sólo puede llevarse a cabo en términos extremosos, en los lindes del lenguaje, donde el producto no es un simulacro, sino una verdad reservada a la muerte.

Hay autoconocimiento, pero el aparato retórico que lo permite es una ficción; no se trata de un espejo fiel, sino de una fría y ensangrentada muralla, un lenguaje muerto (“Sobre estos muros lisos, como una tumba”). Ligándose con “Ávila”, las *murallas lingüísticas=espejos de autoconocimiento* fungen, en última instancia, como *memento mori*, “tumba”. Existe la vida, aunque se trata de *la vida de la muerte*, simbólica y desligada de la realidad experiencial, donde todo reflejo remite a su condición ficticia.

El final del poema revela el incansable anhelo del protagonista por traspasar las murallas, con un encabalgamiento anafórico y circular (vv. 30-34), donde el “clarear de unas luces” podría simbolizar el mundo utópico más allá del lenguaje, alcanzable quizás por vía de la épica (vv. 34-37).

Para liberarse de la insuficiencia lingüística el *yo* debe actuar con violencia, inspirado por esos recuerdos ficticios del pasado heroico, descuartizar “telas”, “andamiajes” y “máscaras”, desmontar y denunciar las falacias del lenguaje poético, los nombres de murallas —*nombres amurallados*— que enmascaran la esencia de las cosas. Al igual que don Quijote arremetiendo contra los embozados, el poeta busca desenmascarar el lenguaje que, como un velo, oculta y deforma la realidad.

Si el caballero atacaba a causa de su locura, el desenmascaramiento también es enfermizo para el protagonista poético; aunque se denuncian —e incluso se derriban— los límites lingüísticos que ocultan el mundo, detrás aguarda una máscara nueva; no existe realidad ajena al lenguaje, y, por tanto, no hay conocimiento ni representación puros. Como en Cervantes, la realidad es un entramado de ficciones:

el lenguaje, en su labor a la vez destructora y fundadora, es insuficiente para crear algo estable, sustentándose tan sólo en el vacío y, como se indica en el poema, fluyendo de modo permanente —“Mi cuerpo es ancho como un río”—, pero sin que sea posible conseguir su propósito (expresión, comunicación) ni establecer su extensión: “No sé hasta dónde se extiende mi cuerpo” (López, 2010: 122).

No se comparte del todo que “[el lenguaje] es insuficiente para crear algo estable”, pues el verso último y suelto, a manera de final abierto, insinúa una leve esperanza: “Mi cuerpo es ancho como un río”. ¿Hay esperanza lingüística mientras el *río-poema* siga fluyendo? ¿La fluidez puede sobreponerse a la anchura? Todo apunta a que no, pero el hecho de que el poema lo traiga a colación sugiere que, en alguna región ignota, “algún día podremos / inventarnos, que al fin hemos vivido”.

1.3. “El movimiento continuo”

Este poema (2010: 129-131) destaca en *Dibujo* porque es “el texto tal vez más apegado a lo real en toda su precaria facticidad y presencia” (Jiménez, 1998: 214), lo que lo vuelve interesante para el análisis metapoético, que hasta ahora se ha presentado en su forma neosimbolista. 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’” (Prieto de Paula, 1996: 67):

Las personas *comme il faut*⁵⁸, honestos padres de familia y demás gente de principios (fotógrafos profesionales, profesores de baile y otros agentes de la autoridad) tenían desde antiguo organizado su modesto baile de disfraces. Y lo peor no fueron los ridículos gestos de las matronas, torpes animales domésticos, ni el parloteo de los intrascendentes animalillos partidarios del orden y la compostura, sino el distinguir, debajo de la pacotilla y de las flores de plástico, su buena fe de gansos soñolientos (vv. 1-7).

Prevalece el versículo distendido y enumerativo a usanza de “Ávila”, con algunos versos medidos en momentos álgidos. Resalta el retrato satírico-costumbrista⁵⁹: los hábitos amanerados de una burguesía indefinida, caricaturizada de forma animalesca. No hay recurso ecfrástico ni vuelco culturalista; se hace explícita la crítica sociopolítica:

en el primer verso Carnero nos da dos típicas frases franquistas: “honestos padres de familia” y “gente de principios”, gente sobre la cual Franco había edificado su estado [...]. Sigue el tono irónico con la descripción sarcástica de [...] “los intrascendentes animalillos partidarios del orden y la compostura”. Esta última frase “del orden y la compostura” era un tópico del régimen [...]. Se termina esta sección del poema con otra referencia sarcástica a los ciegos seguidores de Franco provenientes de la clase media, ya identificados [...] como “animales / animalillos” [...]. Como el destino de los gansos soñolientos es acabar servidos en un plato de comida, observamos la fina ironía implícita en su “buena fe” (Dadson, 2005: 44-45).

⁵⁸ Anota López que “el uso de esta expresión francesa en español, para dar a entender ‘las personas decentes’, ha tenido durante muchos años un toque de ironía que hoy ya se va perdiendo [...], y cuyo probable origen era la jerga pretenciosa de las clases acomodadas de finales del XIX y comienzos del XX” (2010, 131).

⁵⁹ Para Prieto de Paula, “son evidentes algunos rasgos fabulísticos, y un tono ejemplificador frecuente en los poemas de Carnero. Ciertamente que no hay, como en La Fontaine u otros fabulistas, animalillos de cuyas acciones poder extraer la lección moral, pero no menos cierto 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 para expresarlas el poeta se ha valido de la correlación animal, como corresponde a una estampa que tiene mucho de farsa” (1996: 67-68).

El título del poema opera de la misma manera: el “movimiento continuo” es ironía del inmovilismo sociopolítico del Movimiento Nacional del régimen franquista, con el fin de exhibir su esencia destructiva⁶⁰.

A su vez, la opulenta mascarada de la fiesta burguesa —esa clase social que llegó a apoyar a Franco⁶¹— se celebra irónicamente: “*modesto* baile de disfraces”, aparejado al carácter simbólico del baile de máscaras en *Dibujo*, resignificación de las danzas macabras⁶², donde los disfraces serían un recubrimiento lujoso de la única certeza, la muerte y el dominio letal del franquismo⁶³.

La crítica social se irá deslizando al terreno simbólico y metapoético en su segunda parte, que “describe ‘el modesto tinglado de una feria vacía’, y termina planteando, ya en un tono trágico aunque sin aspavientos, el por qué de la vida” (Prieto de Paula, 1996: 67):

En las afueras, después de haber dejado atrás las últimas viviendas del suburbio
(v. 8)
[...]
encontramos en el crepúsculo, sin demasiado esfuerzo,
el modesto tinglado de una feria vacía:

⁶⁰ Agradezco al Dr. Juan José Lanz señalarme la conexión entre el título del poema y el franquismo.

⁶¹ “El movimiento continuo” fue interpretado desde el comienzo como un poema de crítica social. En 1967 Molina-Foix lo reseñaba de la siguiente manera: “el poeta, alimentado de mecanismos vitales y objetos tangibles propios de la clase alta-burguesa española, iniciará un proceso de concienciación, de rechazo y alejamiento de este medio ambiente, manifiesto en su primera fase como una regresión absoluta a la intimidad como contrapunto de la vulgaridad [...]. Los primeros versos del excelente poema ‘El movimiento continuo’ nos hablan muy a las claras de estas presencias extrañas, rígidas, tan desafectas a la consideración del poeta, que aparecen a su alrededor y son observadas por él con un muy acertado tono irónico, voluntariamente distante” (1967: 236).

⁶² En las danzas macabras medievales “sólo los muertos están dotados de sentido del movimiento. Los vivos están representados de un modo estático y rígido, como si padecieran ya el *rigor mortis* o hubieran palidecido al verse llevados de este mundo. Los esqueletos, en cambio, brincan alegres y gesticulantes, cogiendo de la mano a unos vivos nada vitales, petrificados e inmóviles” (González Zymla, 2014: 27). Si se entiende el “movimiento continuo” como el reservado a los esqueletos, los joviales participantes de las fiestas burguesas serían *muertos en vida*.

⁶³ El poema puede relacionarse con “El vals”, de Aleixandre (en *Espadas como labios*, 1932), con la caricaturización de ese tipo de celebraciones aristocráticas: “Las damas aguardan su momento sentadas sobre una lágrima / disimulando la humedad a fuerza de abanico insistente / Y los caballeros abandonados de sus traseros / quieren atraer todas las miradas a la fuerza hacia sus bigotes / Pero el vals ha llegado / es un entrecocar de conchas, de tacones, de espumas o de dentaduras postizas / Es todo lo revuelto que arriba” (2015: 60), y que culminará fatalmente: “y ese beso que estaba (en el rincón) entre dos bocas / se convertirá en una espina / que dispensará la muerte diciendo: / Yo os amo” (2015: 61). Publicado el mismo año que *Dibujo*, el primer poemario del también *novísimo* Vázquez Montalbán, *Una educación sentimental*, rendía homenaje a la composición aleixandrina con un toque de crítica social semejante al de “El movimiento continuo” en “Twist”: “Esta orquesta que destruye / la geometría del ataúd, lo amargo / de un hongo de ceniza // no / no canta para lentos modernistas / con serrín en los ojos, en el pelo // canta para incómodas muchachas / con sostenes de esparto y vello / en un pubis punzante / muchachos / con cabellos teñidos y la bandera / de su camisa a media asta” (2018: 67).

ositos mecánicos, muñecas caucásicas para neuróticos
—cada una contiene otra igual, más pequeña, indefinidamente—,
espejos cóncavos, convexos y concavoconvexos,
barracas donde un coro de malolientes atletas vociferaba el canto del cisne
(vv. 10-15)

[...]

y un manual de Etiqueta Cortesana, con anotaciones manuscritas
de Óscar Wilde, y alguna raspadura de Baudelaire.

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
(vv. 25-34).

Al igual que en “Ávila”, el escenario cambia abruptamente; se pasa de los interiores de una mansión burguesa, luminosa y festiva, a las afueras marginales de la ciudad nocturna, donde se perfila una espectral “feria vacía”. Si en la primera parte el “*modesto* baile de disfraces” tenía un cariz irónico, aquí “el *modesto* tinglado de una feria vacía” descubre la cruda realidad: mientras las familias acaudaladas fingen la celebración de un paraíso terrenal, en la periferia empobrecida lo *modesto* es una hipérbole.

En todo caso, ambos sectores sociales ensayan la vida como una ficción, sea en la mascarada o en el tópico reformulado del gran teatro del mundo⁶⁴, que encarna en los artificios de la feria (“ositos mecánicos”, “muñecas caucásicas para neuróticos”, “espejos cóncavos, convexos y concavoconvexos”), carentes de presencias humanas. Prieto de Paula advierte que

⁶⁴ El tópico milenario, célebre en nuestras letras por Calderón de la Barca, procede de mucho más atrás: “el texto que se suele citar como más antiguo [...] se halla en las *Epístolas* LXXVI y LXXVII de Séneca [...]. En la primera de ellas dice [...]: ‘Ninguno de esos que ves vestidos de púrpura es más feliz que aquellos a quienes la ficción escénica hace que lleven cetro y clámide; ufanamente en presencia del pueblo pasearon coturnados y solemnes; pero así que abandonaron la escena se descalzan y vuelven a su estatura’. Y en la segunda dice ya explícitamente: ‘La vida es drama, donde no importa cuánto duró, sino cómo se representó’. En esta última frase está condensado todo el pensamiento que va a desarrollar Calderón en su drama sacramental: la idea de que la vida es un teatro, que dura tan poco como la representación de la obra, y que lo importante no es esa duración sino cómo se represente” (Rull, 2017: 26). En el caso de “El movimiento continuo”, el tópico se acerca más a la idea de la Epístola LXXVI. Para el dramaturgo aurisecular, que la vida es un acto dramático no era necesariamente negativo; el individuo aceptaba estoicamente su papel y asumía el inmovilismo estamentario; por el contrario, Séneca denuncia lo engañoso aparejado a la concepción de la sociedad y el mundo como teatro: sus actores se quitan las máscaras y revelan su rostro verdadero.

la descripción de la feria tiene connivencias muy claras con la concepción calderoniana del mundo como teatro. El poema está dispuesto de forma que aparezca la vida como una rotación indesmayada, como la mecánica reproducción del mismo sinsentido [...]. Tramoya y escenografía son connaturales a la poesía de Guillermo Carnero no sólo en cuanto modo de enriquecimiento ornamental del poema, sino [...] como una verdadera *lección de la nada*, de raíz barroca. La exuberancia objetual no tiene misión más importante que la de remitir al vacío interior: las cosas no están por lo que denotan en sí mismas, sino como respuesta a una especie de *horror vacui* que hace de la poesía de Guillermo Carnero un ejercicio de desenmascaramiento (1996: 69, 72).

El crítico hace énfasis en una cuestión metapoética, la concepción de la vida como “la mecánica reproducción” del sinsentido, es decir, la existencia cual ficción mecanizada en tanto los límites que la acotan, los motores que la impulsan y los elementos que la diseñan pertenecen al campo semántico de la “tramoya y escenografía”. Si el poema es un artificio —y en este caso cumple la función de desenmascarar las estructuras ficcionales de la existencia—, tanto éste como la vida son ficciones escénicas. Lo metapoético denuncia la realidad experiencial cual entramado de ficciones; si se interpreta el poema como crítica social, esa “mecánica reproducción” pertenece a los acartonados y clónicos discursos franquistas.

Si en “Ávila” y “Castilla” la crisis epistemológica residía en las limitaciones del lenguaje lírico, en este poema la imposibilidad de conocer la esencia de las cosas contiene tanto la ficción del poema como el entramado de ficciones que es la realidad experiencial. El poema y su referente son ficciones que terminan por confundirse. Hay, pues, un nuevo símbolo metapoético, *poema=realidad experiencial*, pero no en su calidad de *mimesis* fidedigna, sino en su pertenencia al ámbito de las máscaras lingüísticas y constructos culturales que, al constituir y moldear la experiencia de la realidad, la vuelven otra máscara.

El poema enumera una serie de alusiones metaliterarias que están sutilmente aderezadas con una cosmovisión neomodernista y neosimbolista: el “coro de malolientes atletas [que] vociferaba el canto del cisne”, el “manual de Etiqueta Cortesana, con anotaciones manuscritas / de Óscar Wilde, y alguna raspadura de Baudelaire” y el “organillo”, descubierto debajo del “tio vivo”, que “martilleaba una mutilada *Chanson de Cour*”.

Sobre el “coro de malolientes atletas”, debe atenderse el tiempo verbal (“vociferaba”) que genera una sensación de silencio: hubo un coro, ahora queda el recuerdo del coro, esto es, un silencio simbólico; por lo demás, hay una alusión directa a la figura del cisne como

metáfora icónica del Modernismo⁶⁵, ya en decadencia, no *cantado* sino *vociferado* por “malolientes atletas”, que pueden entenderse como imitadores epigonales, forzudos versificadores; la muerte del Modernismo (“el canto del cisne”) se atisba en esta feria, cementerio de la poesía, ratificando el símbolo *muerte=poesía*. En una lectura sociopolítica, podría pensarse que los “malolientes atletas” son caricatura de cierta exaltación atlética y viril de los cuerpos en el discurso franquista⁶⁶, a la par que “el canto del cisne” simbolizaría la caducidad de esa ideología.

La petrificación del pasado refinado se manifiesta en la mordaz ironía del “manual de Etiqueta Cortesana” con “anotaciones manuscritas de Óscar Wilde” y “alguna raspadura de Baudelaire”⁶⁷, como si los estetas históricos fueran reducidos a un absurdo código de vestimenta. Carnero denuncia la forma en que el poder político manipula los discursos estéticos, tal y como sucedía en la España franquista con poetas contrarios al régimen (Gracia y Ródenas, 2011: 22-23). No sólo es un cementerio de la poesía, sino también una dictadura simbólica —satirizada como mascarada y feria— que asesina y fagocita el legado poético de antaño.

Las imágenes circulares y dinámicas, presentes desde el título, el “tio vivo” y el “organillo”, complementan el alegato de la muerte de la poesía con su inevitable vacío aterrador:

en el intento de llegar a una formulación más precisa de lo que en verdad fue aquel movimiento o época —el modernismo— nos hemos tropezado con unas [...] reflexiones que sobre él ha dejado Octavio Paz; y que, en muchos de sus matices, se dirían escritas para ayudarnos en el acercamiento a *Dibujo de la muerte* [...]. [Paz] acierta en notar cómo la

⁶⁵ Es sabido que “el cisne representa la esencia estética rubendariana, su gusto por lo refinado, lo selecto y lo clásico [...]. El poeta es el cisne, y la sensualidad femenina es la inspiración” (Hernández, 2015: 85).

⁶⁶ Debe recordarse que, en el periodo franquista, “se necesitaba una visión de la masculinidad que recogiera la ‘gloriosa’ experiencia bélica de la ‘Guerra de España’ [...]; que reconociera el servir de soldado como la experiencia definitoria masculina pero que se centrara en el hogar y la familia en vez de en el cuartel” (Vincent, 2006: 148).

⁶⁷ La elección de estos escritores no es gratuita. Si a Baudelaire suele tomársele como fundador del Simbolismo, Wilde despierta un universo de esteticismo refinado para Carnero, quien le dedica “Óscar Wilde en París”, poema también perteneciente a *Dibujo*: “Óscar Wilde [...] había tenido una fría acogida entre los autores españoles (como demuestran, por ejemplo, las críticas que Unamuno le dedica en *Abel Sánchez*, donde le acusa de ser un escritor vacío). Reaccionando contra esta rigidez, de fuerte contenido moral, que había sido habitual en la tradición castiza, los novísimos reivindicaron la figura de Wilde: Gimferrer dedicó al autor [...] 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” (López, 2010: 152).

modernidad [...] “no es sino un girar en el vacío, una máscara con que la conciencia desesperada simultáneamente se calma y se exaspera”. Y vienen por modo inevitable a la mente [...] pasajes de Carnero que descansan de modo preciso en esas intuiciones del giro hacia la nada, y de corporización ilusoria y balsámica de alguna forma de realidad. Uno es el final de “El movimiento continuo” (Jiménez, 1998: 214).

La definición de *modernismo* y *modernidad* como “girar en el vacío”, “máscara” que oculta una revelación nula, engarza los versos antedichos con el final del poema, alusión al decadentismo modernista⁶⁸.

En “Alguien descubrió que el tiovivo podía seguir girando, mientras un organillo / oculto bajo las tablas martilleaba una mutilada *Chanson de Cour*” está el “giro hacia la nada”: el carrusel sigue girando por sí mismo, en mitad del páramo, sin que nadie lo empuje; el organillo también emite música por cuenta propia, emplazando el ambiente fantasmagórico; en términos de crítica social, se trataría nuevamente de la producción mecánica de una ideología vacía e inmovilista. Y esa música, la “*Chanson de Cour*”, como señala López, “puede ser tanto una canción cortesana [canción de Corte] como una canción escolar [canción de patio]” (2010: 131). Esta dilogía muestra dos posibilidades aciagas: si se trata de una “canción de Corte”, se corresponde con el “manual de Etiqueta Cortesana”, y, en general, con la primera parte del poema, donde el poder se apropia de la vitalidad discursiva y enmascara el vacío de la muerte y la barbarie; si se opta por la “canción de patio” resulta más estremecedor, ya que en la “feria vacía” no hay rastro de vida. La única vitalidad es el ambiguo “Alguien descubrió que”, aseveración del hablante lírico, como si se descubrieran las ruinas de una civilización devastada. La imagen de las ruinas suele ser metáfora metapoética acerca de un lenguaje inerte del cual sólo quedan sus despojos (Pérez Parejo, 2007: 252). Si el discurso lírico es ruina, el poeta que lo produce es una especie de fantasma atrapado en ella.

Por si fuera poco, el organillo no *toca*, sino que *martillea* su canción, dejándola “mutilada”. Si “El movimiento continuo” versa sobre el giro infinito hacia la nada, la

⁶⁸ Debe aclararse que “dicho adjetivo [‘decadente’] se utilizó de manera amplia para identificar un estilo, pero más aún una transgresora actitud artística y existencial, claramente antiburguesa” (Zavala Díaz, 2012: 19). Así, la idea de decadencia se asociaba a un progreso burgués que se desviaba de su camino utópico; ese final de la Historia —el declive total del Progreso— traería consigo el Juicio Final, lo cual engarza con el triunfo de la muerte en “El movimiento continuo” y *Dibujo*, cuya poética asumiría un neodecadentismo donde el concepto de Dios es reemplazado por el de la muerte y en el cual la sublimación del arte no se debe a las potencias divinas, sino a los dones tenebrosos de todo aquello que se opone a los engaños experienciales de la vida.

simbolización autorreferencial de ese vacío son los objetos abandonados, circulares, autómatas, de la feria espectral, con especial mención del “organillo” que, al igual que el poema, produce una música inevitablemente “mutilada”, insustancial, porque le cercenaron su fuerza vital; a diferencia de “Ávila” y “Castilla”, no hay aquí divorcio entre poema y mundo: ambos son *la misma nada*, se hermanan muertos en su artificialidad, autómatas que repiten al infinito una horripilante música en mitad del vacío. El símbolo se estabiliza en una tétrica equivalencia: *poema muerto=realidad artificial*, donde la experiencia de vida es un vago recuerdo satirizado.

Los cinco versos finales condensan una reflexión moral que explicita lo anterior, mientras que el *yo* denuncia la degradación social con ese “Vosotros” genérico. Se aprecia una concreción métrica, mediada por el tono sentencioso: el verso “Vosotros, mientras en la noche resuena” y los endecasílabos “la rutilante música de circo” y “para seguir girando hasta la muerte”. Resulta significativo el oxímoron “suave chirrido”, que acaso sugiere la seducción letal por la ficcionalización de la existencia, la música que las construcciones ficticias de lenguaje y mundo producen; aunque “mutilada” (el “chirrido”), engaña y seduce con suavidad, como ese tiovivo cuyos engranajes siguen engrasados (“las tablas alquitranadas”), pese a que no quede nadie vivo para usarlo.

La pregunta del testigo implícito es inquietante: ¿ha valido la pena vivir para *esto?*, inquiriendo, en el fondo, si ha valido la pena crear tal fastuoso dechado de ficciones en una dimensión donde la vida no puede existir; desde una perspectiva sociopolítica, la inquisición puede entenderse como la pregunta por seguir viviendo bajo un sistema que no se agota en su repetición mecánica, que se perpetúa en su retórica vacía, que impone una falsificación constante y continua del discurso. En términos metapoéticos, la respuesta se halla en el verso “la rutilante música de circo”, alusión a un tópico milenario de corte autorreferencial, el falso brillo de las palabras, que asume el símbolo *rutilante música circense=falso brillo de las palabras poéticas*, el cual “procede de la desconfianza platónica que aparece en el *Fedro*, y es una referencia constante en [...] la obra de Guillermo Carnero” (Pérez Parejo, 2007: 45). El nihilismo es epistemológico, provocado por las ficciones del lenguaje poético —y de la realidad ilusoria proyectada por éste—, impidiendo cualquier conocimiento trascendente; nihilismo circular del que no hay escapatoria, ya que la ignorancia existencial es un

“movimiento continuo”. Y ese lenguaje poético está contaminado por la realidad social que lo ve nacer: el discurso del poder de un sistema inmovilista.

1.4. “Les charmes de la vie”

El título de esta composición (2010: 144-146) procede del

cuadro realizado en 1718-1719 por Jean Antoine Watteau (1684-1721), pintor rococó francés [...]. [En el cuadro] aparece un músico tocando una tiorba o laúd alargado, desarrollando [...] el delicado ambiente de *fêtes galantes* por el que es conocido el artista. En 1869, en su *Fêtes galantes*, Paul Verlaine ya había intentado dar expresión a la alegría de vivir que se percibe en los personajes de los cuadros de Watteau⁶⁹. De Verlaine este tema ha de pasar al Modernismo hispano, siendo un ingrediente esencial en la mitificación del siglo XVIII como época superior en su refinamiento y elegancia (López, 2010: 145-146).

Si en “Ávila” y “Castilla” el imaginario culturalista se encuadraba en lugares y personajes típicos de la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco hispánicos, y en “El movimiento continuo” en el Simbolismo y Modernismo, en “Les charmes de la vie” Carnero se adentra en el Neoclasicismo francés, esa “época superior” tan apreciada por el autor, y de la cual Watteau se erige como adalid, tanto en este poema como en el siguiente, “Watteau en Nogent-Sur-Marne”, representante de una sensibilidad y erotismo que pueden devenir en conocimiento sensible⁷⁰. Señala Bousño que

se nos pone en claro [...] la predilección que muestra *Dibujo de la muerte* por el siglo XVIII, evocado con característica insistencia a lo largo de sus páginas. Creo que tal predilección halla motivo profundo en el hecho de representar una época *aparentemente estable y bella*, al ser vista desde la perspectiva [...] de sus clases más altas y refinadas, pero cuyo final trágico en la Revolución Francesa, precisamente por lo que toca a tales estamentos, se nos aparece [...] como inminente y necesario (1979: 45).

Esa “época aparentemente estable y bella” resulta a la postre una máscara suntuosa que encubre la caída de la razón racionalista, expresada con el extremoso vuelco metalingüístico que cuestiona toda certidumbre.

⁶⁹ La imaginería sensual y preciosista de las *Fêtes galantes* de Verlaine permea el poema de Carnero; baste con citar el primer cuarteto de “Claire de lune”, la pieza que abre la obra del francés, para evidenciar la influencia del primero en el segundo: “Votre âme est un paysage choisi / Que vont charmant masques et bergamasques, / Jouant du luth, et dansant, et quasi / Tristes sous leurs déguisements fantasques” (‘Vuestra alma es un paisaje escogido / que encantan máscaras y bergamascas, / tañendo el laúd, danzando y casi / tristes bajo sus disfraces caprichosos’) (2003: 126).

⁷⁰ Así interpreta Isabel Mercadé otro poema de *Dibujo* que toma como referente un cuadro de Watteau, “El embarco para Cytorea”, ese “proceso de conocimiento” del yo que se suscita en la “inmediatez y desnudez” del sensualismo de este tipo de pintura (2007: en línea).

Más allá del cuadro, el título revela la predilección por el refinamiento aristocrático: ‘los encantos o delicias de la vida’, donde el sentido de la existencia cristaliza en la contemplación de un músico virtuoso que deleita a su auditorio con el encantamiento del oído, forma pura del arte reservada para unos pocos. Esta idea proviene del mundo grecolatino y fue revitalizada, entre otros periodos históricos, en el Neoclasicismo, como puede verse en el cuadro de Watteau: una pintura cuyo tema es algo más sublime que las artes plásticas, la música.

Carnero participa de esta dicotomía donde el discurso artístico empleado —la poesía— no es suficiente al lado de la música. A partir de una carta del autor con motivo de su poema “Concertato”, también de *Dibujo*, confiesa Antonio Gallego que

comentando el inicio de su poema [...]: *Qué míseras las voces. Llamán, imploran, gimen, / se desatan en llanto.*, me escribió el poeta hace años lo siguiente: “Lo que el primer verso quiere decir es que la palabra es más pobre instrumento de significación que la música para mover los sentimientos, mientras que la música es capaz hasta de pulverizar el cristal.” *Vibración de la música / derrumba altísimas vidrieras*. Dicho de otro modo, y también son palabras epistolares suyas: “No hay mejor acicate de la inteligencia emocional que la música, cuyo lenguaje limpio añora cualquier escritura” (2004: 11).

La preocupación metapoética por la pobreza del discurso lírico reside, en parte, en un factor extrínseco al sistema lingüístico, su comparación con la música, en que la poesía siempre saldrá perdiendo.

Sin embargo, los ‘encantos de la vida’ son también lúgubre ironía; en la atmósfera oprimente y sepulcral de la composición, éstos parecen brillar por su ausencia, al menos en comparación con el prístino cuadro de Watteau. Se inaugura así uno de los temas fundamentales de la obra carneriana: la problemática devoción al Siglo de las Luces desde un mundo regido —el que comenzó a partir de los años 60 del siglo pasado—, precisamente, por la caída de las utopías de la Modernidad ilustrada. Por tanto, “Les charmes de la vie” es un manifiesto a favor de formas racionalistas —inspiradas en la pintura de Watteau— previas al declive desde el cual enuncia e ironiza Carnero, así como una indagación en el momento histórico sobre el que años después versarán muchos de sus ensayos y estudios filológicos.

“Les charmes de la vie” se inspira en uno de los cuadros más alegres del ideario neoclásico aristócrata⁷¹. Se trata de un proceder ecfrástico distinto al de “Ávila”; aquí, el poema modifica por entero el cuadro original, pues

un poema que describe un cuadro real no da cuenta de todos y cada uno de los detalles iconográficos que hacen único ese objeto de arte. El creador literario *selecciona* determinados elementos y rasgos de la obra plástica y los *fija* en palabra con la intención de sugerir determinados efectos sobre sus lectores (Cárdenas, 2014: 15).

Hay que atender, luego, a la selección de elementos pictóricos de Watteau que aparecen en el poema, pero sobre todo a la ausencia del vitalismo feliz de los espectadores pintados, como si la forma de negar el racionalismo ilustrado radicase en deformar una de sus obras icónicas, denotando así tanto la nostalgia y el fervor por una época irrecuperable como el pesimismo ante la imposibilidad de revivirla en el presente.

Cuadro y poema comparten la entronización de la música; para el primero, deviene en una alegría comunitaria y elitista en un espacio abierto; para el segundo, en un encierro tenebroso, donde el testigo implícito es apenas un nebuloso espectador; lo importante es el triunfo de la ficción: el culturalismo expresa las necesidades del *yo* porque se circunscriben al orbe estetizante, igual que las del cuadro original. No hay descoyuntamiento entre pintura y texto, por mucho que uno y otro sean diferentes.

Se transcriben dos momentos de la primera sección:

Que no turben las aves el crepúsculo.
Va a comenzar el vals. Que todo quede
en tinieblas. Que las sedas oculten
las abiertas ventanas, y que alguien desenlace
los gruesos terciopelos. Nada debe
amenazar el flujo de la música;
ninguna arista o mármol o pájaro dormido.
Que nada permanezca. Sólo el aire
ilumine las fuentes oscuras de la noche
(vv. 1-9)
[...]

⁷¹ Si quiere pensarse “Les charmes de la vie” como crítica política al programa ilustrado español debe comprenderse que “la nota dominante en el variadísimo concierto que nos ofrece la España borbónica del Antiguo Régimen es el esfuerzo por modernizar el país, por ponerlo al día, por ‘europeizarlo’ [...]. Es un siglo reformador [...]. En España, al igual que en otros países, se dedicó deliberada y sistemáticamente a examinar y juzgar cuanto había heredado [...]. Todo había de medirse por los criterios de su racionalidad y utilidad. No fue por accidente que Jovellanos, figura máxima de la Ilustración española, diera al Instituto creado por él, el lema: *Quid verum, quid utile*” (Polt, 1984: 14).

y así, por un redondo laberinto de cauces
poco a poco, la música, brotando de la oscura
transparencia del aire, irrumpa desde cada
cristal amortajado, desde cada moldura,
libere sobre el musgo las voces de la noche
para que en el silencio girando las corrientes
heladas, ni los dedos ni la curva del rostro
de la estatua disientan de la inmóvil presencia
de los vasos que oprimen en las encrucijadas
un puñado de inertes raíces sumergidas
(vv. 21-30).

Ya en el inicio hay una écfrasis muy poco fiel, deliberadamente irónica y subversiva, como señala Isabel Mercadé:

en los campos léxicos que utiliza, de imágenes rutilantes [...], Carnero está atribuyendo a la pintura de Watteau mucho más de lo que está allí [...], lo que sabemos desde nuestro presente, sobre la forma de vida de la aristocracia de la corte de Luis XIV, con su artificiosidad, su lujo y sus intrigas [...]. Desde el primer verso la imagen de la destrucción y la muerte —y con mucha habilidad no nombrada en ningún momento— está allí, opuesta al propio título del poema y a la propia pintura a la que alude (2007, en línea).

Carnero aumenta las posibilidades expresivas de la écfrasis al grado de engendrar una *anti-écfrasis*: el arte mimético procede no de aquello que representa sino de lo que conscientemente borra, la presencia de una ausencia, para dar paso a “mucho más de lo que está allí”, la crítica a los modos de vida artificiosos “de la aristocracia de la corte de Luis XIV”, sátira semejante a la de “El movimiento continuo”⁷².

Se interviene la obra original para denunciar los mecanismos del poder que la gestaron —el fervor aristocrático como mascarada de la existencia—, reflejándose en una autocrítica metapoética donde la lúgubre música de los versos recuerda la idea de poesía como muerte que permea el libro. El aprecio por el periodo neoclásico y su cultura racionalista no puede ser más ambivalente: se le adora como utopía, pero se sabe de la letalidad y mentira que encarna.

⁷² La realidad mortífera que encubre el poema no es sólo simbólica, sino también realista, pues “nos está tendiendo una trampa para que, por inevitables asociaciones, evoquemos el trágico final, de modo que, como lectores conocedores por fuerza de esa historia, tras *el ingrávigo gorgotear de unas luces* [...] vemos el gorgotear sangriento de la guillotina” (Mercadé, 2007, en línea) donde décadas después sería degollado Luis XVI, nieto de Luis XIV, durante la Revolución Francesa.

Salvo unos pocos versículos, el verso medido se estandariza, con presencia mayoritaria de endecasílabos, intercalados con algunos alejandrinos: como el tema parte de la admiración por el Neoclasicismo, es de recibo que el poema se ciña al ideario de la métrica dieciochesca; se trata, además, de una decisión con consecuencias para el significado: si la petición expresa de la voz lírica es que nada perturbe la música (“Que no turben las aves el crepúsculo”) porque “Va a comenzar el vals”, una métrica acotada y cerrada en sí misma genera ilusión de clausura, de música de cámara.

Destaca el encabalgamiento inicial que denota una inquietante sensación de ausencia, junto con esa orden imperiosa de dejar todo “en tinieblas”. Después del arranque, “Que no turben las aves el crepúsculo”, preferencia de la música artificial sobre la natural, comienzan los encabalgamientos, todo en un marco nocturno que no procede del cuadro diurno de Watteau (vv. 2-6). Carnero utiliza una sinestesia simbólica, *tinieblas=supervivencia de la música*, como si la música, antes que escucharse, se viese; se trata del mundo de lo puramente sensible y estetizante: nada más importa, sólo las relaciones entre melodía y cromatismo, hermanadas en una pieza de arte perfecta e imaginaria.

La carencia de objetos directos en un mismo verso extrema los encabalgamientos hasta conformar una especie de sintaxis alucinada; en la imperiosa petición de “Que todo quede” se sobreentiende la pregunta ‘¿qué?’; la respuesta son las “tinieblas”; el abrupto corte versal aumenta la oscuridad intelectual y el misterio opresivo; a la orden categórica de “Que las sedas oculten”, el ocultamiento es mayor, no se sabe de “las abiertas ventanas” hasta el verso siguiente; en “que alguien desenlace”, con la oración inconclusa, cabe la pregunta ‘¿quién desenlaza?’, ‘¿hay alguien?’; el mandato final, más taxativo incluso, “Nada debe”, ostenta el encabalgamiento definitivo: en ese espacio entre versos habita esa *nada*, requerida para que no se amenace “el flujo de la música”. Significados y significantes se hallan en plena comunión para generar la ilusión de vacío y encierro que, paradójicamente, resulta positiva para la pervivencia de la música. Al igual que en “Ávila”, sólo la muerte —la nada, en este caso— garantiza la trascendencia de lo bello —del poema mismo—, y cualquier atisbo de vida o naturaleza lo macula. Ni música ni poema están vivos, sino que poseen una *vida para la muerte*, puramente estetizante.

Por ello, el testigo implícito solicita, sin turbación alguna, “Que nada permanezca. / Sólo el aire / ilumine las fuentes oscuras de la noche”. “Que nada permanezca” posee la clave

del poema; podría parecer que habla en términos absolutos, pero la petición conlleva la supervivencia de la música bajo los presupuestos de un vacío engendrador: hay *algo*, dentro de esa *nada*, que debe salvarse; dicho de otra manera, *nada=algo valioso, lo único valioso (la música)*, con lo cual la oración pierde su carácter denotativamente negativo y connota una extraña y oscura afirmación: *que sólo la nada permanezca*, es decir, sólo la música, metaforizada como “el aire [que] ilumine las fuentes oscuras de la noche”, receptáculo de sabiduría y clarividencia. Se sobreentiende que la realidad extrínseca, vital, no existe o ni siquiera importa. La *vida verdadera* se engendra, como el poema y su música, en la *nada*, el vacío absoluto, quizás traducido, en términos musicales, en silencio sepulcral —y que es, en clave metapoética, la música amortiguada del poema que se lee—. En este sentido,

una de las críticas que hemos visto más asiduamente es la incapacidad del lenguaje para expresar la riqueza del mundo; se trata de la *cortedad del decir* de San Juan de la Cruz y del tópico del *nullus sermo sufficat* de los clásicos. Este tópico desemboca en una manifestación negativa del signo, en una autoincitación a dejar de escribir y en una poética del silencio (Pérez Parejo, 2007: 97)⁷³.

La posible “poética del silencio” da un giro, no hay “autoincitación a dejar de escribir”, sino mandato de que fluya la melodía. ¿Cómo logra fluir, si el lenguaje poético es insuficiente para describirla? La respuesta consiste en un descenso pronunciado hacia el silencio entendido como música *para la muerte*: el sonido del laúd persiste porque la realidad experiencial, al igual que el discurso lírico, están regidos por la muerte; la experiencia musical no sucede en el mundo vital y objetivo, ni tampoco en la cortedad de su lenguaje: acontece en la libertad opresiva de una tumba simbólica.

La música como estatismo, silencio o sepulcro se constata en la siguiente serie de metáforas, algunas sinestésicas: “un redondo laberinto de cauces”, “la música, brotando de la oscura / transparencia del aire”, “cristal amortajado”, “el musgo de las voces de la noche”, “en el silencio girando las corrientes / heladas”, “la inmóvil presencia / de los vasos”, “un puñado de inertes raíces sumergidas”. Música tañida no a la luz sino a la sombra, el silencio vedado a los mortales.

⁷³ Curtius ha rastreado el tópico de la cortedad del decir o de “lo indecible” en el género epidíctico clásico: “tiene su origen en el hábito de ‘insistir en la incapacidad de hablar dignamente del tema’, que, desde Homero, ha existido en todas las épocas. En el panegírico, el autor ‘no encuentra palabras’ para elogiar convenientemente a la persona [...]. A los tópicos de ‘lo indecible’ pertenece también la afirmación de que el autor no dice sino muy poco de lo mucho que quisiera expresar (*pauca e multis*)” (2012: 231-232).

Podría argumentarse que la presencia de “cauces” y “corrientes” da una sensación de movilidad y vitalismo; no obstante, estos sustantivos deben leerse dentro del sintagma nominal al que pertenecen: el primero es un “redondo laberinto de cauces”, simulacro de movimiento; el segundo está regido por un adjetivo antitético a la fluidez, “heladas”. Carnero juega con el lector: se lee “cauces” y “corrientes”, pero el poema ensalza lo inmóvil, el silencio, la nada y la muerte en términos creativos.

Continúa la sinestesia de los primeros versos, que aunaba *música luminosa* con *oscuridad*: “la música, brotando de la oscura / transparencia del aire”, que es, a su vez, “cristal amortajado” que revela la fuente de la música: “la oscura transparencia del aire”, oxímoron que plasma la imposibilidad de representar la música de manera pura; sólo puede brotar en las tinieblas, alejada del mundo sensible; la pureza requerida exige, por su parte, que la oscuridad sea transparente en su hermetismo.

En “Les charmes de la vie” el silencio simbólico cumple una función esperanzadora que es inalcanzable para el lenguaje poético, pues “el grado cero de figuratividad es otra quimera. Todas las palabras parecen tropos; han perdido el brillo primigenio que las identificaba con los objetos [...]. Las palabras son inútiles, sólo nos informan de la pérdida del paraíso” (Pérez Parejo, 2007: 95). En cambio, el silencio simbólico aspira a la pureza, en tanto acontece *fuera* de realidad experiencial y discurso lírico, en el espacio desierto de la muerte también simbólica, donde, paradójicamente, lo vacío recobra una suerte de depuración rutilante.

Esto, que física y miméticamente es imposible, no lo es en el dominio simbólico; la sinestesia, trenzada como *música luminosa=silencio oscuro=tinieblas transparentes* se condensa en una revelación más profunda, la imagen de la música y su “oscura transparencia del aire” como un “cristal amortajado”, objeto transparente y puro —la luz, la música— hecho *para la muerte* —la tiniebla, el silencio—. La música pervive en la oscuridad porque su sustancia pura es el silencio sepulcral. Se vuelve al *leitmotiv* de “Ávila”: *sólo la muerte sublima el arte*, que aquí se metaforiza como *sólo la oscuridad sepulcral conserva la pureza de la música, el silencio*.

Reaparece otro tópico de “Ávila”: la *nueva vida que nace en la muerte*; así, los verbajos y huellas muscíneas corroboran el crecimiento de una lúgubre naturaleza⁷⁴: “el musgo de las voces de la noche”, “un puñado de inertes raíces sumergidas”, oxímoron de la “inmóvil presencia”, silencio, muerte y oscuridad: *algo* existe, pero motivado por la *nada*; de lo contrario, se perdería en un mundo empírico imposible de representar.

A continuación, los momentos más significativos de la segunda y última parte del poema:

Anacreonte supo renunciar a casi todos los mitos de su tiempo:

patria, fama, triunfo, dignidad de soldado,
respeto hacia los muertos y amistad con los dioses.

¿Cómo no serenarse si todo está perdido?

(vv. 31-34)

[...]

Que resuene el laúd, porque las voces
quebrarían el aire de la tarde.

Que los dedos desaten, entre los encajes,
el unánime llanto de las cosas,

pero que nadie intente otra vez pulsar las raíces de la vida.

Con el sol poniente van a lanzar sus últimos destellos, sobre las hojas amarillas,
las irisaciones de la música,

y los dioses silvestres convocan al silencio en la espesura.

Que nadie intente descubrir los sonos

originarios

(vv. 41-50).

[...]

Ahora resbala por las escalinatas

la múltiple aureola de las luces

(¿y por qué no subir, si todo está perdido?)

y se desgrana el vals entre las risas

mientras las lentejuelas de las máscaras

reflejan un brillante remolino de sedas,

como un enorme espejo alucinado

(vv. 56-62).

La transición entre el primer y el segundo periodo es brusca, acentuando la artificiosidad del discurso poético, pues “las continuas técnicas sinecdóticas y metonímicas,

⁷⁴ Tanto en “Ávila” como en “Les charmes de la vie” la naturaleza posee un carácter simbólico: “[el] motivo vegetal [sirve] para mostrar el hiato entre lenguaje y mundo objetivo [...]”. La conclusión es que naturaleza y lenguaje son entidades nunca convergentes, que corren paralelas sin encontrarse, espacio o fisura en los que habita el poeta, perdido y con una rotunda sensación de fracaso —una expulsión del paraíso—” (Pérez Parejo, 2007, 78-79). En este poema, el renacimiento natural acontece bajo el símbolo redentor de la muerte, una *nueva vida* donde la naturaleza es proyección imaginaria del arte.

así como las enumeraciones y los *collages* del texto, son los mejores procedimientos expresivos para lograr el objetivo [...], tratar de ordenar algo caótico y aparentemente inconexo como es la vida misma” (Pérez Parejo, 2007: 106).

La voz lírica pronuncia un sermón inusitado que, mediante el *exemplum* de Anacreonte (574-485 a. C.), invita a despojarse de las falsedades de la vida, en concordancia con el llamado anterior a tapiar ventanas y disponer sombras para garantizar el triunfo de la música; la renuncia es ahora mayor: “patria, fama, triunfo, dignidad de soldado, / respeto hacia los muertos y amistad con los dioses” con tal de que la música no se corrompa. Carnero alude a Anacreonte como adalid del hedonismo, equiparado con el esteticismo de Watteau. A pesar de que el griego cantó los placeres dionisiacos, algunos de sus versos criticaban lo efímero de tales dones⁷⁵. El poeta se identifica con Anacreonte: afectos a la música sublime, ambos vates son conscientes del entramado ficcional y pasajero del que ésta procede.

Carnero justifica la abnegación de Anacreonte con la inminencia de la muerte: “¿Cómo no serenarse si todo está perdido?”, que introduce el serenamiento como vía para la redención y trascendencia existencial. La paz requerida para gozar de la música superior no está, como se cree, en la esperanza vital, sino en su renuncia nihilista: afianzarse en la perdición de las cosas y su consecuente vacío, rutas para la pureza y la verdad, que se engendran, paradójicamente, en la nada.

Después, nuevas peticiones categóricas (vv. 41-45). Continúa la atmósfera tenebrosa, dando cuenta de un ferviente desprecio por la vida natural en detrimento de lo artificioso: se prefiere la música del laúd a la de las voces —humanas o aviarias— porque “quebrarían el aire de la tarde”, su condición corruptible extinguiría la *transparencia nocturna* que fija la pureza del arte; por ello, el llanto no es humano, sino “de las cosas”, y finalmente se ordena que “nadie intente otra vez pulsar las raíces de la vida”, esas “inertes raíces sumergidas” que

⁷⁵ Son pocos los epigramas de Anacreonte que han sobrevivido; muchos están incompletos o se duda de su autoría. Cuenta López Noriega que “Anacreonte estuvo al servicio de tres tiranos: Polícrates de Samos, Pisístrato e Hiparco de Atenas, y produjo su poesía en la corte de éstos, en el ámbito del simposio, ese espacio particular donde se comía, se bebía y se escuchaba a los poetas [...]. Mediante su poesía, los líricos griegos arcaicos incidieron con fuerza en la generación de una *paideia* nueva; ellos percibían una realidad diferente, con horizontes inéditos de comportamiento social, político y ético para un tiempo con exigencias y fines distintos a los que tenía la comunidad aristocrática. Anacreonte [...] creó una poética para la transición entre dos mundos [...]. En su poesía, se pasa de la tiranía a la democracia, de la borrachera sin límites a la moderación y disfrute en el simposio, del héroe guerrero al poeta que vive para el amor [...]. Sin duda, el mérito del poeta era referirse a lo que deseara guardando la medida y delicadeza necesarias por temor a romper el delicado equilibrio entre el poeta, el tirano y el público” (2008).

mantenían opresa “la inmóvil presencia”, relacionada con el silencio y la oscuridad. Debe notarse el verbo que ensayaría la nefanda resucitación, *pulsar*, relativo a los instrumentos de cuerda: sólo el laúd puede pulsarse, no así la vida, con sus voces maculadas, que ahogarían el llanto sublime del instrumento.

Después se revela el único indicio de una naturaleza positiva para el discurrir de la música: “dioses silvestres [que] convocan al silencio en la espesura”. Lo natural divinizado, a usanza de dioses paganos en un idealizado paisaje de anticuario, muy en boga desde la pintura renacentista (Cárdenas, 2013: 388), recuerda el cuadro original de Watteau; los versos de Carnero salen, por fin, de su “redondo laberinto de cauces” al exterior natural del cuadro, con sus bosquecillos de fondo. Esos “dioses silvestres” y “espesura” son posibles porque sirven de excusa para lo único importante, convocar “al silencio”. Además, al relacionarse con las deidades del bosque, el silencio adquiere un carácter sagrado, que lo erige en garante del triunfo de la música: el llanto del laúd aspira a formar parte de lo divino, cualidad reservada al silencio —como entendieron egipcios y griegos con sus deidades silentes, Horus y Harpócrates, así como los místicos (Domingo Ynduráin, 2010: 62)—.

Silente cualidad, tan arcana y hermética, que los mortales la tienen vedada (vv. 49-50). Los “sones originarios”, origen mítico de la música, son el silencio, tal y como se advirtió: “dioses silvestres [que] convocan al silencio”. El silencio se convierte en horizonte utópico de la perfección artística que sólo pueden alcanzar las potencias sagradas; para pulsar el silencio, el ser humano necesitaría llevar a cabo un sacrificio que ni siquiera la renuncia de Anacreonte conseguiría.

El silencio y la nada se reivindicán metapoéticamente, en ellos reside el poder de engendramiento de la perfección artística, libres de ataduras experienciales y corruptibles. La belleza, luego, se deslinda de la vitalidad: existe en el silencio y el vacío. Se comprende la ironía del título: esas ‘delicias’ o ‘encantos’ de la vida son, precisamente, a los que hay que renunciar, como Anacreonte, para aspirar a la perfección engendrada en la nada.

Carnero culmina con un final anticlimático donde, siguiendo a Mercadé, “el vals que oímos al principio —más que un vals, una serenata de la época— acaba convirtiéndose en la *Masquerade*” (2007), esa que desengaña la realidad en *Dibujo* (vv. 56-62). Presente está la utopía de perfección de la belleza, “múltiple aureola de las luces”, resbalando “por las escalinatas”, en posible alusión a la escala de Jacob (Génesis 28, 11-19).

No obstante, el testigo implícito, en lugar de admirar el ascenso de los haces de la música del laúd, ve resbalar las luces inmaculadas que nunca alcanzará —con ese verbo tan poco sublime, *resbalar*—; lo que observa es el espectro de las luces y el encantamiento musical desaparece: “se desgrana el vals entre las risas”, risas de júbilo y fiesta galante, pero humanas al fin y al cabo, aquellas que no debían estar ahí y que terminan imponiendo su presencia mortal, recordando tangencialmente el cuadro de Watteau, donde quien toca el laúd es un ser de carne y hueso, no un dios del bosque. El fracaso de la utopía musical deviene en condena: a falta de un horizonte de belleza ultraterrena, los seres están abocados a vivir en una mascarada, “un brillante remolino de sedas”, percepción delirante de la existencia (“como en un enorme espejo alucinado”), incapaces de conocer ni representar artísticamente de manera pura.

En el “enorme espejo alucinado” que da fin al poema, el adjetivo *enorme* podría evocar lo ingente e inaprensible de la realidad experiencial: un espejo que *todo* lo refleja, al grado de que no puede verse *nada*; por otra parte, el calificativo *alucinado* revolucionaría el carácter ilusorio del reflejo: no sólo se trata de un artefacto que distorsiona lo real, además produce locura. El espejo refleja la realidad inaprensible en sus formas más delirantes, que acentúan la imposibilidad de conocerla; además de la barrera epistémica, hay una psíquica. La supuesta realidad objetiva termina fragmentada, alucinación de un lenguaje enfermo que sueña con los espectros de sí mismo.

La única esperanza se cifra parentéticamente, como si el *yo* no se atreviese a decirlo: “(¿y por qué no subir [las escalinatas], si todo está perdido?)”; retomando el tema de Anacreonte (“¿Cómo no serenarse, si todo está perdido?”), Carnero reformula la inquisición: si antes lo que estaba “perdido” eran los bienes materiales a los que voluntariamente se renunciaba, aquí es la quimera de alcanzar la perfección estética. Queda algo que se resiste a la verdad: subir por la escalinata de lo sublime ahora que la música está perdida. Pero el autor implícito no hace nada, su impulso se diluye entre paréntesis: él también tendrá que entregarse, irremediabilmente, a la ficción alucinatoria de la realidad.

1.5. “Watteau en Nogent-sur-Marne”

En este poema (2010: 148-150) Carnero recurre al Watteau histórico en un momento particular de su vida, justo antes de su muerte: “en 1720, aquejado de la tuberculosis que habría de acabar con él poco después, Watteau abandona París para refugiarse en la población de Nogent-sur-Marne, en la que murió el 18 de julio de 1721” (López, 2010: 149). Por tanto, el texto está en concordancia con la temática de *Dibujo*, agonía y muerte del artista.

De personajes carnerianos como el Watteau de esta pieza se ha dicho que

si el esteticismo, en épocas anteriores, tenía la función de mostrar un modelo de vida por encima de las mezquindades y recortes de la existencia usual y corriente, en Carnero está sistemáticamente timbrado por un valor trágico o negativo. Los personajes que encarnan el lujo y el hedonismo no resultan, a la postre, triunfadores en el carnaval con que se identifica la vida, sino [...] grandes derrotados, por lo que la presunta invitación a su seguimiento vital termina por ser un irónico aviso del moralista *sui generis* que es el poeta (Prieto de Paula, 1996: 58)⁷⁶.

La muerte simbólica, que priva de vida a los personajes esteticistas, refuerza la sublimidad de sus ideales. Esto no quiere decir que el Watteau histórico no haya sufrido o temido la muerte, pero el Watteau carneriano es algo más que su estampa biográfica: alegoría del triunfo estetizante incluso en la tragedia —y reforzado por la tragedia misma, con el símbolo *muerte del artista=ingreso de su obra de arte (y del recuerdo idealizado de su persona) en la eternidad*, libre de cualquier atadura de experiencia mundana—.

Un Watteau agonizante simboliza, en última instancia, un Carnero agonizante, como ha expuesto el propio autor: “[el tratamiento de] mi obra poética, entre 1967 y 1990, es el de una persona que se siente segregada de la realidad y huye de ella al artificio de la cultura y el arte, siendo consciente de que en este tránsito está abdicando de la vida” (2008 [2000]: 92). Como se dijo, el poeta considera que vida y cultura son formantes indisolubles de la experiencia vital (Carnero, 2008 [2000]: 66), con lo cual no habría una *abdicación de la vida*, sino, en todo caso, una *entronización cultural y estetizante*, donde la experiencia vital

⁷⁶ La misma ecuación aplica para el personaje de Wilde en “Óscar Wilde en París”: “Si proyectáis turbar este brillante sueño / impregnad de lavanda vuestro más fino pañuelo de seda / o acariciad las taraceas de vuestros secreteres de sándalo, / porque sólo el perfume, si el criado / me tiende sobre plata una blanca tarjeta de visita, / me podría evocar una presencia humana” (2010: 151).

quedaría reducida a las márgenes del símbolo poético, desprovisto de capacidades miméticas y epistemológicamente trascendentes.

Se trata de la agonía y muerte del Watteau histórico, en efecto, pero también de su eternización simbólica. El artista y su obra se segregan de la aprehensión experiencial, refugiándose en el paraíso artístico, no para sepultarse en el silencio, sino para cobrar la autoconsciencia que vertebró la obra. El poeta se concibe como muerto en vida, pero tal sacrificio trae ciertos privilegios: ilusión de trascendencia, y, sobre todo, libertad de lo simbólico.

Comienza el poema:

En el brillante centro de la sala se oye
las risas y el reloj. En cuatro círculos
giran las Estaciones, y las Gracias recatan
su desnudez en el coronamiento.
Ágatas y nogal si se entrelazan
a los pies del reloj, la caja oprime
las resonantes cuerdas, los finísimos flejes y el contenido cauce de la música
(vv. 1-7).

Al igual que en composiciones previas, la acción sucede en espacios interiores, en este caso en lo que parece ser una casona de la aristocracia francesa ilustrada. A diferencia de “Les charmes de la vie”, donde se invoca la opresión deliberadamente, o de “Primer día de verano en Wragby Hall”, con una demanda similar (“Nada debe perturbar el decurso / de las horas. Tan sólo el silencio”), aquí los espacios domésticos resultan agradables y la luz se impone a las tinieblas (“En el brillante centro de la sala”); el fenómeno es palpable con las misteriosas “risas” que brotan de uno o varios personajes innominados, sugiriendo que la alegría es posible segregada de su recuerdo mortal.

Estos brotes de modulada alegría contrastan con la agonía del Watteau tuberculoso; el poema desmiente el dolor: no importa la enfermedad —que pertenece, al fin y al cabo, a la experiencia corruptible, indigna de la sublimación artística— siempre y cuando haya hermosura. El componente estético surge de la música de un reloj: “las resonantes cuerdas, los finísimos flejes y el contenido cauce de la música”; llamativo, porque Watteau fue pintor, pero la alegría que puede haber antes de la muerte proviene de la más alta de las artes para un hombre de su tiempo, la música (Zambrano, 2011: 138). De nuevo, la superioridad de la música incide en el purismo que reclama la poesía de Carnero.

El “contenido cauce de la música” se circunscribe al paso irremediable del tiempo, que desemboca en la muerte anunciada con el “reloj”, contando las horas de vida que le quedan al artista; además, “las figuras del reloj forman una alegoría de orden y movimiento [...]”. La alegoría parece ‘confinada’ [...], condenada a un movimiento cerrado y prescrito — como el que se presenta en el poema ‘El movimiento continuo’” (López, 2010: 149). Si bien es cierto que los artefactos de *Dibujo* evocan un *giro hacia la nada*, el organillo de “El movimiento continuo” y el reloj de este poema difieren en su concepción de la muerte. El primero producía una música grotesca, mientras que el reloj alegórico de “Watteau en Nogent-sur-Marne” emite un “contenido cauce de la música” que llega a infundir alegría; el personaje de Watteau recibe gozoso el final de su vida, sobrellevando las horas de dolor por gracia de la música. Este feliz recibimiento de la muerte coincide con los ideales estetizantes de *Dibujo* y su *muerte=perduración del arte*; la pintura y el recuerdo de Watteau trascienden porque éste es capaz de elucidar la muerte como un elemento positivo.

La disposición métrica llama la atención: los versos 1 a 6 intercalan endecasílabos y alejandrinos, mientras que el séptimo y último verso de la tirada, punto final de la oración, es un largo versículo enumerativo que se opone a la *contención* del “cauce de la música”. La palabra *cauce* ya había aparecido en “Les charmes de la vie” (“un redondo laberinto de cauces”), ligada semánticamente con *corrientes*, del mismo poema (“las corrientes heladas”) y *fuentes* (“las fuentes ocultas de la noche”); si en la pieza anterior estas imágenes se relacionaban con la oscuridad, estatismo y silencio, en este poema se asocian con la música; empero, en ambos textos los elementos líquidos aspiran a la contención, detención u ocultación del movimiento; por tanto, Carnero dispone esta isotopía como un tópico metapoético que recuerda las limitaciones del discurrir enunciativo, tal y como la naturaleza no puede ser representada en su vastedad.

Los seis primeros versos corresponden a la descripción efrástica del reloj; se oponen a la longitud del versículo séptimo para ratificar la sumisión de la música a la circularidad del tiempo: la armonía es posible si se enmarca en una forma más amplia, la del tiempo en el caso del significado y la de la métrica en el caso del significante. Sin embargo, el sexto verso termina con un encabalgamiento sugerente: “[se entrelazan] a los pies del reloj, la caja *oprime* / las resonantes cuerdas”. El verbo *oprimir* se cifra en signo negativo, como si al final del verso o *pie* este *pisara* al siguiente: ‘el tiempo [la caja del reloj] oprime la música que éste

emite'; empero, la larga disposición del versículo séptimo demuestra que la música no puede ser oprimida del todo, fluye en libertad rítmica; el tiempo ofrece su *contención*, no limitación, sino modulación. Sobrevuela así la disputa simbólica del *arte enfrentado al tiempo, a la muerte*⁷⁷. Si en un nivel semántico puede parecer que el tiempo oprime a la música, en un nivel formal y rítmico ésta se libera. Se comprueba que el *giro hacia la nada* se rehace, empleándose positivamente en algo más poderoso, la pureza de la música.

Prosigue el poema:

El círculo de los naranjos, contenido con violencia y arte,
concede en la distancia un húmedo refugio. Cómo puede
el aire frío de la noche conservar su pureza originaria,
del ir y venir de candelabros y libreas separados tan sólo por unas vidrieras
[transparentes.
Ficción o engaño. Pero los aprendidos pasos de baile, ¿son acaso
razón para una vida? Mezzetin, Cytarea,
el espectáculo, el universo vuestro en mí surgido
donde no soy extraño
(vv. 9-16).

Carnero insiste en la *contención* o *modulación* asociada a lo estético, ahora de forma inversa, corroborando el *triunfo del arte sobre el tiempo*: si antes era “la caja” del reloj la que oprimía la tonada, aquí son “el arte” y la “violencia” quienes modulan la miniatura pintada en el reloj, “círculo de los naranjos” que ahonda en la noción determinista y circular de lo temporal.

El poeta ha situado en un mismo nivel dos palabras que parecen opuestas: *violencia* y *arte*, las cuales modulan o controlan el tiempo (“el *círculo* de los naranjos”). La contradicción se resuelve en el modo en que la música derroca al tiempo; ésta no puede mostrarse en su faceta liviana, sino en su rigurosidad, en el dominio violento de las formas—como en la poesía—; a decir del autor, “un estilo efectivo da carta de naturaleza a cualquier motivo sobre el que se ejercite. La recíproca es una barbaridad” (Carnero, 1970: 203); toda empresa lírica que se precie debe someterse al uso óptimo de las formas estilísticas. Lo mismo sucede con la música en “Watteau en Nogent-sur-Marne”: una buena obra de arte

⁷⁷ Vives Pérez anota que “queda invertido irónicamente el tópico horaciano que, ya desde la Antigüedad, consideraba la poesía como un monumento *aere perennius*, más duradero que el bronce, que resguarda la memoria del autor contra los embates del tiempo; más bien, el poema es fingimiento de vida: su recuerdo es una experiencia que necesita del lenguaje y su escritura no elude la reflexión sobre su condición ficcional” (2013: 615).

estiliza correctamente sus formas, no por capricho preciosista, sino por ambición de trascendencia, vencer al tiempo para perdurar en él.

Se comprende que “el círculo de los naranjos” puede “[conceder] en la distancia un húmedo refugio”: la música, con su rigurosidad formal (su “violencia”) ha logrado trascender en el tiempo; “los naranjos” se superponen al “círculo” temporal que los acotaba; esta miniatura ofrece, en las horas previas a la muerte del artista, “un húmedo refugio”, la fruta vital como símbolo; el vitalismo triunfa si éste se circunscribe al correcto arte musical; aunque los naranjos están pintados, son artificiales, se ingresa en la muerte con un atisbo de vida aderezada de la mejor manera posible.

El final del verso introduce una idea distinta: “Cómo puede / el aire frío de la noche conservar su pureza originaria”. La súbita intromisión de esta especie de pregunta retórica indica que el *yo* no está plenamente seguro de la salvación y trascendencia del arte en la muerte, por lo que necesita aferrarse a una esperanza, la “pureza originaria” del “aire frío de la noche”, que evoca tanto frescura y nitidez como limpieza, volatilidad, segregación de la realidad material, haciendo gala de su autonomía en las regiones celestes. Este aire nocturno que parece provenir del paraíso va y viene en el interior del suntuoso recinto donde sucede el poema, entre “candelabros y libreas separado tan sólo por unas vidrieras transparentes”, que son la versión culturalizada de la pureza natural del aire. Se difumina así la diferencia entre éste y aquéllas, ambos comparten la diafanidad de lo puro.

El *yo* ansía la pureza para ingresar en la muerte, lo que lo lleva a enunciar la dicotomía “Ficción o engaño”. No se trata, empero, de la duda filosófica por ficción o realidad o por engaño o verdad. Cabe incluso la posibilidad de que no haya una pregunta; la frase puede ser leída como una afirmación sinonímica: ‘[es] ficción, engaño’, donde no habría disyunción sino ilación (‘ficción y engaño’), en cuyo caso serían términos análogos, *ficción=engaño*. Al obviar los signos de interrogación, Carnero apuesta por la ambigüedad.

Una lectura metapoética obliga a inquirir el sentido de ‘puede ser ficción o puede ser engaño’, donde la primera tendría un signo positivo y la segunda uno negativo. Hay que partir de la duda del *yo*, que podría formularse de la siguiente manera: *la culturalización de la pureza natural del aire en el cristal artificial, ¿es ficción o es engaño?*, situándose así en el debate de si los constructos culturales que aspiran a la pureza —las artes— son una

ficcionalización efectiva, o, en realidad, un engaño vulgar. En este sentido, Pérez Parejo afirma que

es irremediable que el lenguaje cree ficciones. La realidad se convierte entonces en una alucinación en el desierto, lejana y difuminada. Son las palabras las que han creado ese espejismo. El poeta invita al lector a asumir que no hay más realidad que ese reflejo y a él debe atarse y atenerse. Lo demás es un eco, nada. Al menos, el poema existe (2007: 126).

En “Ficción o engaño” no existe la pureza del aire porque, en su calidad natural, extraña al lenguaje, no puede conocerse; lo que existe es, en cambio, la ficción de la pureza del aire en tanto suposición imaginaria o producto cultural, es decir, el artificio del cristal.

Queda por discernir si este cristal de la cultura, que acompaña las otras artes de pureza artística —la música, la pintura y la propia poesía—, articula una realidad pura, o si es simplemente la ilusión de la pureza. El *yo* inquiere la posibilidad de fundar realidades artísticas absolutas, con su efectiva cualidad ficcional, a menos que sean quimeras, cristales engañosos que no pueden equipararse con la fantasía de la que surgieron, el aire nocturno.

Carnero no se atreve todavía a responder —habrá que esperar a *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*—; por el momento, la frase se atiene a lo especulativo: “Ficción o engaño”, para pasar a otra drástica transición que corta la idea y perturba la armonía del verso: “Pero los aprendidos pasos de baile, ¿son / razón para una vida?” La oración adversativa indica que ésta se opone al concepto de “Ficción o engaño”, como si el *yo* necesitara preocuparse de asuntos más apegados a la vida a punto de expirar. Esta nueva pregunta retórica, más decidida —y que sí explicita sus signos de interrogación—, se refiere a la dicotomía clásica *ficción versus realidad*, o, para el caso de Carnero, *práctica artística opuesta a experiencia vital*. La voz lírica se pregunta si el arte (“los aprendidos pasos de baile”) justifica una existencia vital, si es razón suficiente para llenar el sentido del ser, dudas verosímiles para un esteta que está próximo a morir. El *yo* termina por asimilarse al personaje de Watteau para poner en tela de juicio sus creencias artísticas y vitales.

La respuesta es afirmativa (vv. 14-16). “Mezzetin, Cytarea”, son alusiones a famosos cuadros de Watteau (López, 2010: 149), el sentido esteticista de la vida se contesta con el testimonio del pintor: quedan los cuadros para la posteridad, que eternizan simbólicamente

el *yo* (“el universo vuestro en mí surgido”), presentando al artista como un engendrador de mundos cercano a la figura de un dios⁷⁸.

El “universo” de los cuadros, “en mí surgido”, tiene validez en tanto da identidad al creador: “donde no soy extraño”; el Watteau ficticio se sabe inmortal. Si su persona psíquica no es ajena a los cuadros que engendró, puede seguir viviendo en el mundo artificial de sus creaciones.

Prosigue el poema, con mayor convicción en la inmortalización a través de los universos artísticos, despreciando las ataduras vitales:

Mirad: más vida
hay en la mano enguantada que abruma de encajes su antifaz,
o bajo los losanges del arlequín que pulsa las cuerdas del arpa,
que en todos vosotros, paseantes de los Campos Elíseos.
Porque el hombre desea conocer lo que ama,
descifrar la sangre que pulsa entre sus dedos, recorrer
íntimamente los senderos intuitivos desde la cancela.
Nada vuestro me es oculto, personajes de fábula, porque soy uno mismo con vosotros,
y sin embargo, estoy tan solo, como cuando, al entrar en el salón,
oprima una mano desconocida bajo la seda en la próxima danza
(vv. 16-25).

Watteau y el *yo* se confirman uno mismo. El pintor idealizado confiesa sus últimos pensamientos antes de morir, la erección del arte como realidad absoluta para su inmortalización, y, por tanto, la concepción del sujeto como elemento enteramente ficcional: “personajes de fábula, soy uno mismo con vosotros”. En “Castilla” la realidad era una construcción puramente lingüística, pero en “Watteau en Nogent-sur-Marne” no sólo es la realidad, sino también el sujeto que la habita quien revela su construcción ficcional, fragmentaria y lingüística, donde “la construcción de un yo escindido [...] [procede de] la divisibilidad y fragmentación del ser que postula la destrucción del ‘yo’ monolítico y omnipresente de las poéticas modernas” (Ferrari, 1994: 155-156).

Para legitimar el radicalismo estetizante de “soy uno mismo con vosotros [personajes de fábula]”, el ingreso en el arte *más allá de la muerte*, debe rechazarse primero la vida experiencial. A esto apunta la violenta analogía de los versos 16-19, desprecio del vitalismo

⁷⁸ Considérese el Autor-Dios de Mallarmé, que suponía que “el acto creador se sitúa en el ámbito de lo Absoluto [...]. Es trascendentalizado hasta el punto de que se relaciona con la creación divina [...]. La obra mallarmeana [...] es la suplantación de Dios” (Jiménez Millán, 2016: 45).

en aras del purismo estético⁷⁹. Para el Watteau imaginario, máscara del autor, la vitalidad no reside en lo que se denomina *vida*; por ello, al igual que en “El movimiento continuo”, parecen estar más vivos los artificios circenses: “la mano enguantada”, el “disfraz” con sus “encajes”, los rombos (“losanges”) del traje del “arlequín” que toca “las cuerdas del arpa”. El poeta escoge elementos que simbolizan el enmascaramiento de la realidad y los reivindica como verdades más cercanas al vitalismo que la propia experiencia desenmascarada. Una provocación evidente.

El poema se regodea en el desprecio de la inmediatez experiencial: no sólo está aderezado el disfraz con toda suerte de encajes, sino que además se “abruma” con ellos, atrevida prosopopeya de la materia inerte cual ente sensible. La mano que “abruma” está “enguantada”, como si existiese un pudor nefando a mostrar un ápice de piel humana, que inevitablemente recordaría la corrupción de la existencia. El traje del “arlequín”, además, toca música, simbolizando *artificio (disfraz)=producción artística*, negándole potestad creativa al vitalismo y entregándosela no ya a un actor disfrazado, sino al disfraz mismo, “los losanges del arlequín”.

La voz poemática confiesa que en esos disfraces “más vida hay [...] que en todos vosotros, paseantes de los Campos Elíseos”, punto álgido del desprecio hacia la vitalidad cotidiana. Los “paseantes de los Campos Elíseos” entrañan una dilogía: señalan tanto al referente real de los caminantes del paseo más famoso de París, como a los personajes que el pintor dispuso en sus cuadros, pues “el poeta alude al cuadro de Watteau *Les Champs Elysées* (1716-1718)” (López, 2010: 149). La irreverencia hacia la existencia experiencial es hiperbólica, tanto personas de carne y hueso como personajes de un cuadro son iguales frente a la muerte esteticista, todo recuerda a la vida humana, y esa es, precisamente, la que hay que derrocar para asegurar la inmortalización de la obra.

El Watteau culturalista abre una reflexión sobre los posibles motivos para querer o desdeñar los elementos de la vida humana (vv. 20-22). Todo se resume al ámbito epistemológico: “el hombre desea *conocer* lo que ama”, “sangre que pulsa entre sus dedos”.

⁷⁹ En “Capricho en Aranjuez”, “tomando como motivo el Aranjuez dieciochesco [...], el poema 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 sugiere por primera vez en el poema ‘Watteau en Nogent-sur-Marne’ [...]: el sujeto del poema renuncia a su identidad y al ser físico [...], y busca integrarse en las bellas creaciones que contempla para con ello suspender el curso del tiempo” (López, 2010: 157).

El verbo *pulsar* señala el tipo de solución que el *yo* da al dilema del sentido del ser: la sangre no se siente, se “pulsa”, como también se pulsan las cuerdas de un instrumento musical. El fracaso no radica en la vida, sino en el reino del arte. Filosofía, ciencia, arte mimético, se han equivocado: el sentido está allí donde no se le busca, en los “senderos” que son “íntimamente [...] intuitos desde la cancela”, cuyo conocimiento aparece cual purismo cuasi místico; purista, porque “la cancela” se adscribe, por contacto —en tanto ‘guardiana de la pureza’—, al campo semántico de lo cristalino y transparente, como el aire nocturno o los ventanales; místico, porque el tránsito por los “senderos” es apenas intuito, reservado a unos cuantos iniciados. Pero el giro místico difiere del tradicional: el arte reemplaza el lugar de Dios⁸⁰; música, pintura y poesía contienen el sentido del ser.

El rechazo al vitalismo experiencial tiene mucho de antítesis ensayística para llegar a una síntesis (Barella, 1988: 185). La tesis, símbolo fundacional que arranca con “Ávila”, es conocida: *muerte, enmascaramiento inerte (ficción)=trascendencia del arte*, cuya antítesis es la búsqueda empírica del sentido de la vida; en síntesis, *vida=ficción*, tal y como el Watteau idealizado confiesa. Carnero pintaría a Watteau en un nuevo cuadro, inmortalizándolo como ser de ficción.

Los dos últimos versos abren un final anticlimático, como si el *yo* se resistiese a aceptar una concepción tan desapegada de la vida que pierde. Acierta López al mencionar que “el hablante [...] tiene una premonición de la muerte, anunciada ésta como una danza ante la que ha de encontrarse desamparado y solo” (2010: 150). En efecto, “en la próxima danza” hace alusión, nuevamente, a las danzas macabras, pero también a los “aprendidos pasos de baile” de los que se dudaba si eran “razón para una vida”; se sabe ahora que no: triunfa la muerte con toda su potestad; incluso los atributos artísticos —humanos, a fin de cuentas— sucumben ante su llegada. El final desdice el esplendoroso ingreso del artista en la muerte.

Pero lo que hace fracasar la sublimación estética *más allá de la muerte* no tiene que ver con ésta, sino con las radicales condiciones de ficción que el personaje de Watteau se ha autoimpuesto, al saberse en la terrible soledad de lo pictórico (“y sin embargo, estoy tan

⁸⁰ Explica Gullón que “ya algunos románticos se definieron como estetas y propagaron el culto a la belleza como religión natural del artista, transmitiéndolo a los parnasianos y modernistas” (1967: 373). La *religión artística* le ha llegado a Carnero por vía del Parnasianismo, Simbolismo y Modernismo de fines del siglo XIX, reelaboraciones de postulados románticos.

solo”), un mundo de “coloridos fantasmas”⁸¹. Este fracaso se inscribe en el campo semántico de lo puramente experiencial que el poeta ha desdeñado: en un mundo de ficción absoluta, encerrado en uno de sus cuadros, el Watteau inmortal no podrá conocer a nadie, tendrá que pasar la eternidad solo, esa misma soledad que lo acecha en sus últimos momentos de vida; ni danzas, música o cuadros podrán amenguarla.

La derrota radica en la toma de conciencia del carácter mortal del arte; por ello, la evocación de las danzas mortuorias sobreviene, en la mente del personaje, al imaginar el contacto con “una mano desconocida bajo la seda”, un miembro que *debería ser humano y tener vida*, pero que, dadas las condiciones de ficcionalización pictórica, será otro disfraz, como el traje del arlequín. Llamativo es, de nuevo, el uso del verbo *oprimir* (“[cuando yo] *oprime* una mano desconocida bajo la seda”). Si en su primera acepción el tiempo simbolizado con el reloj no lograba someter del todo a la música (la volvía un cauce “contenido”), aquí se desploma el triunfo del arte sobre la muerte; la *opresión* del Watteau idealizado será sobre “una mano desconocida”, la de uno de sus “personajes de fábula”, aumentando la sensación de soledad y deshumanización. El propio autor ha dado cuenta de este desengaño: “el poema ‘Watteau en Nogent-sur-Marne’ imagina al pintor reflexionando acerca del fracaso del intento de integración en la realidad, y la ilusoria salvación de envolverse en sueños de belleza y arte” (Carnero, 2008 [2007]: 127). Sin embargo, no hay indicio textual que indique que el personaje de Watteau desee una “integración en la realidad” —en su calidad experiencial, la de los paseantes reales de los Campos Elíseos—; por el contrario, resaltan los elementos de un esteta alienado que recela del vitalismo.

Esta pieza constituye una disquisición sobre las posibilidades existenciales de un purismo estético absoluto e hiperbólico, desligado de la vida, para llegar a la conclusión de que el factor humano lo falsea. Lo autorreflexivo se recubre de un aura trágica. Para Bousoño,

el autor se solidariza y al mismo tiempo no se solidariza con la actitud de tales personajes [Watteau y Wilde], a los que ve [...] en un cierto género de hermoso heroísmo autovictimante, pero patético éste en su futilidad [...]. Se trata en todo caso de hacer ver la fragilidad e inautenticidad del esteticismo, de modos, eso sí, diferentes: unas veces, evocando una Belleza con apariencias de duración y consistencia, otras sin ella [...]. Lo que está haciendo en último término es, en ambas circunstancias, una *crítica del esteticismo*. *Dibujo de la muerte* es un

⁸¹ Se toma la expresión de José Piera. Para el crítico, la del valenciano es una “poesía de ausencias, de esterilidad, de silencios. Poesía de quien, sin drama, contempla los abismos. El sereno suicidio de un estoico” (1974: 18).

libro de apariencia esteticista y que en realidad refleja sobre el esteticismo desde perspectivas vitalistas (1979: 49).

No se comparte la idea de que *Dibujo* sostiene “perspectivas vitalistas”, pero resulta convincente la crítica al esteticismo dieciochesco y decimonónico realizada de formas alternativas. Para el caso de este poema, la “Belleza” es evocada “con apariencias de duración y consistencia” que sólo en los últimos versos decae. Carnero guarda una nostalgia implícita hacia esos esteticismos del pasado, quimeras, en efecto, pero no por ello irrenunciables, proponiendo quizás un nuevo y ambivalente esteticismo.

1.6. “Bacanales en Rímimi para olvidar a Isotta”

El título conjunta una temática recurrente de *Dibujo*: lo lujoso, teatral y festivo —las “bacanales”— como ocultamiento de la muerte —el olvido de la muerte de “Isotta”—. Hay aquí otras danzas macabras, las bacanales, que se oponen a las primeras en tanto celebración pasional de la vida⁸². El poema (2010: 179-180) se enmarca en la Italia renacentista:

se alude a *la Diva Isotta degli Atti*, amante, y, más tarde, tercera esposa de Sigismondo Pandolfo Malatesta *il Barbaro* (1417-1468), señor de la ciudad-estado italiana de Rímimi; tras la muerte de Sigismondo, Isotta se opone a los designios papales con el fin de que el gobierno de la ciudad recaiga sobre su hijo Salustio Malatesta (López, 2010: 179-180).

A esto debe añadirse que Sigismondo Malatesta, inmortalizado en un retrato de Piero della Francesca —a quien Carnero también dedicará un poema⁸³—, mandó construir la catedral de Rímimi, mejor conocida como Templo Malatesiano, en honor de Isotta degli Atti, con lo cual detrás de “Bacanales en Rímimi” hay, al igual que en “Ávila”, un trasunto simbólico asociado a los monumentos renacentistas. Carnero escoge el tema de los fastos funerales de Isotta como ícono del despliegue artístico que conlleva la muerte de una época culturalmente prestigiosa, sepultada con sus ilustres y bellos personajes.

El andamiaje culturalista presenta dos fuerzas que se contraponen y nutren; por un lado, la distancia temporal de sus referentes, que permite la idealización de la época aludida; por otro, acudir a esos tiempos pretéritos implica su caducidad en el presente: la Italia renacentista está muerta en la realidad y por ello se le canta; el culturalismo se erige como una *elegía engendradora*: se lamenta el declive de un pasado imaginariamente superior, y,

⁸² Las bacanales “dominaron largo tiempo gran parte de las poblaciones italianas. Para muchos autores Dionisos aparece como un dios salvador e incluso feminista, dos características que se desarrollarán en Roma durante los siglos III/II a. n. e. [...]. Según el relato de Livio, en los orígenes del culto únicamente las mujeres podían participar en él. Las ceremonias divinas se realizaban en el bosque sagrado de Stimula o Semele, detrás de los muelles, cerca del Aventino, durante tres días al año” (Sanahuja y Prieto, 1981: 147). Que las fiestas báquicas fueran en origen practicadas sólo por mujeres podría explicar la relación con Isotta. Lo importante para Carnero es su condición de *rito*, en tanto se les puede considerar otro tipo de mascarada; más, si cabe, en el periodo renacentista, tan distante de la Roma clásica, con lo cual se acentúa el carácter artificioso.

⁸³ En “Piero della Francesca”, de *El sueño de Escipión*, se lee “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 la flora, / sucumben los jinetes / al vértigo del tacto de su brillo. / [...] / La geometría de los cuerpos / y la vaga insistencia de su enunciado único: / no hay hiel, la multitud / no es síntoma del mal, no es un signo del daño” (2010: 208).

por ello, cabe la posibilidad de reinaugarlo, a semejanza no de sus condiciones originarias, sino de la conveniencia ideológica y estética de quien lo resucita.

En la primera edición de *Dibujo* “Bacanales en Rímini” era el poema que daba cierre al libro; así como “Ávila” sirve de apertura programática, esta composición es la culminación del volumen. En las siguientes ediciones el texto final es “El embarco para Cytorea”, variación llamativa si se cotejan los puntos significativos de uno y otro; en “Bacanales en Rímini” puede leerse “quizá será la muerte / la única certeza que nos ha sido dado alzar sobre la tierra”, mientras que “El embarco para Cytorea” reza “También alguna vez hice el viaje / intentando creer y ser dichoso / y repitiendo el golpe de los remos: / aquí termina el reino de la muerte”. Mientras que el primer poema asume el triunfo de la muerte como única verdad, el segundo abre cierta posibilidad de escape⁸⁴. No es baladí, por tanto, el intercambio de uno por otro. Se ha escogido analizar éste porque guarda mayor lógica con la evolución del símbolo fundacional, *muerte=trascendencia artística*, siguiendo la reflexión de Jiménez, para quien “Bacanales en Rímini” “inscribe con la más fina escrupulosidad la lección suprema” (1998: 218), el triunfo absoluto de la muerte.

Comienza el poema:

En unas pocas horas puede el vino, en la dulce demencia del festín,
y las arpas, laúdes, las delicadas sedas,
aplacar el amor, como la cólera. ¿Qué queda como presa a la vejez,
qué peor enemigo que este arte
de conservar la vida? El brillo de los mármoles labrados
no ocultará tu muerte. No seremos
dentro de poco ya, ni estos dorados
cortinajes, las vívidas hogueras,
el carmesí arrugado tras la danza
ni el líquido destello de las gemas

⁸⁴ Debe pensarse en los motivos que llevaron al autor a hacer este cambio; parecería que Carnero guarda mayor querencia por el segundo poema, al grado de haberle dedicado un comentario: “lo que me atrajo siempre de la pintura de Watteau [...] fue su tristeza. En el caso del cuadro al que me refiero, pintado al final de su vida [...], la escena está vista desde lejos, de lo que creí entender que el pintor quería indicarnos que se autoexcluía del viaje, que carecía de las ilusiones y esperanzas de los viajeros del Amor. En segundo lugar, el contraste entre el tema y la falta de vitalidad y de alegría que parece pesar sobre los personajes, como si también ellos se embarcaran movidos por un rito, una obligación social y cortesana, pero no una convicción vital” (Carnero, 2008 [2004]: 109-110). Quizás con el paso de los años el poeta consideró que “El embarco para Cytorea” representaba mejor el final de la utopía de *Dibujo*: incluso en el viaje que libertaría a los hombres de la muerte, la vitalidad experiencial brilla por su ausencia, con lo cual se desliza un tono irónico acerca de la salvación a través del arte, en contraste con poemas de afirmación esteticista como “Ávila”. En cualquier caso, tanto “El embarco para Cytorea” como “Bacanales en Rímini” parecen apuntar a lo mismo: la caída del proyecto estetizante; ambos narran un viaje marítimo de tintes clasicistas: el primero, rumbo a la isla griega del Amor; el segundo, a través del Adriático.

en los rubios cabellos, tras el baño
(vv. 1-11).

Los tres primeros versos se insertan en la atmósfera báquica que hace olvidar el dolor por la muerte de Isotta; sin embargo, desde el segundo hemistiquio del primer versículo, lo bacanal-festivo comienza a entremezclarse con otra emoción: “en la dulce demencia del festín”. Con este oxímoron Carnero desenmascara los aparatos ficcionales de la felicidad báquica: el “festín”, con sus “arpas, laúdes” y “delicadas sedas” aplaca “el amor” y “la cólera” por gracia del efecto alcohólico. Como si de un prestidigitador se tratase, el poeta, históricamente asociado bien a lo báquico, bien a lo apolíneo (Encinas Martínez, 2004: 166), prefiere denunciar el armatoste teatral que finge una comunión con los dioses: una vulgar ebriedad. El arranque de “Bacanales en Rímini”, en la línea del purismo frustrado de “Watteau en Nogent-sur-Marne”, desmiente los poderes salvíficos del arte.

La utopía esteticista, *muerte=trascendencia artística*, deviene al término del libro en fracaso rotundo, como atestiguan éste y el final anticlimático del poema anterior; ni siquiera el arte puede escapar de la muerte, desinteresada por los asuntos humanos, por sublimes que sean:

a medida que se avanza en el libro la belleza se irá refinando [...], creando para ella [...] ambientes que parecían poder obrar como conjuro eficaz ante toda amenaza de abolición sobre la realidad. Por ello se hace corpóreo, de modo cada vez más firme, ese aguijoneante contrapunto entre la Belleza [...] y la Muerte, que arteramente vibra escondida en cualquier manifestación de aquella [...]. El ordenamiento de los textos en el libro [impulsa] hacia una plenitud de la muerte, que vale tanto como decir al reconocimiento del fracaso último de la aventura estética (Jiménez, 1998: 217).

El *yo* indeterminado se pregunta, en medio del desenmascaramiento de los fastos funerales, “¿Qué queda como presa a la vejez, / qué peor enemigo que este arte / de conservar la vida?” Esta inquisición va en contra de casi todos los postulados metapoéticos que se habían presentado en *Dibujo*: el arte, visto ya como “enemigo”, ha perdido su función primordial; la enemistad estética, que hiere a la voz lírica, tiene el cometido de “conservar la vida”, ese burdo vitalismo de los celebrantes ebrios. La utopía esteticista se ha invertido: no se preserva el arte en la muerte; triunfa el horripilante simulacro de la vida, con lo cual no se celebra la muerte simbólica sino la crudamente real, que vuelve insignificantes la existencia y sus fatuas expresiones culturales.

El testigo lírico contesta su propia pregunta (vv. 5-11). Despuntan una serie de ricos ornamentos que, en poemas anteriores, certificaban la alianza entre *muerte y perduración del arte*, pero que aquí resultan vanos y artificiosos, como los “mármoles labrados” que “no ocultarán tu muerte”. El refinamiento artístico, una vez caída la utopía del purismo estético, se reduce a su función utilitaria, *ocultar la muerte*; en “Bacanales en Rímini” el *yo* se sabe dependiente de esa farsa donde el arte maquilla el *horror vacui*. A pesar del carácter efímero y superficial de los elementos ornamentales, la factura metafórica es fastuosa: “el carmesí arrugado tras la danza” y “el líquido destello de las gemas”, imágenes impolutas que, sin embargo, entrañan un significado contradictorio, al estar vinculadas a una muerte realista que no las hará perdurar. El poeta erige una retórica del contraste, el ritmo de las formas y sus imágenes tienen una hermosura inmanente, pero su trascendencia está negada por el significado que entrañan.

La esencia de los vivos no radica en su corporeidad o espiritualidad, sino en la materialidad de los objetos preciosos que los cubren (vv. 6-10). Salvo “las vívidas hogueras”, que podrían asociarse con el calor humano, el resto de elementos, de factura neomodernista, son cosas tan bellas como inertes. El *yo*, de forma indirecta, explica el triunfo de la muerte: el ser no puede trascender porque su esencia radica en la materialidad efímera de una cosa, no de un sujeto. A nivel formal, esto se constata con el encabalgamiento “No seremos / dentro de poco ya”, donde “No seremos” se refrenda con el vacío del corte versal.

A propósito del final de otro poema de *Dibujo*, “Primer día de verano en Wragby Hall”, Prieto de Paula comenta que

la existencia acepta la inutilidad de toda acción enérgica, y el ejercicio de la voluntad, como el latir de la naturaleza, quedan adelgazados y empequeñecidos [...], reducidos, en fin, al mantenimiento de este simulacro de vida, en tanto se espera el advenimiento de la muerte (1996: 74).

La vida como simulacro termina por ser tópico de *Dibujo*; aunque la existencia pueda poblarse de bellas máscaras, resalta la inacción del “ejercicio de la voluntad”: en un ferviente esteticismo, la belleza cristaliza en una inmovilidad que recuerda a la muerte, y la vida es la mera ficcionalización de esas máscaras artísticas.

Concluye el poema:

[...] 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,
escuchad cómo rasga una hoja lentísima los tapices del palio,
cómo se desvanecen esos versos unidos a la música, cómo la proa del Buccentoro,
sumergiendo en el agua los flecos amarillos,
se acerca, con los rojos gallardetes al viento,
mientras flotan sin rumbo cadáveres y rosas
(vv. 14-21).

En los versos 14-15 Carnero ahonda en la herida existencial del concepto *los objetos por encima de los sujetos*: el *yo* implícito descubre que, después de muerto él y el resto de seres, prevalecerán los “brillantes candeleros y telas”, pero no en la sublimación esteticista, sino en la vida concreta, desolada, sin nadie que la habite. Además de dar al traste con la utopía del arte *para la muerte*, las obras artísticas quedarán arrumbadas en un yermo donde no trascenderán, nadie podrá apreciarlas, un cementerio de objetos preciosos, inútiles e insignificantes.

Con una brusquedad que revela la limitación del *yo*, impotente ante la muerte, se yergue el clímax confesional: “quizá será la muerte / la única certeza que nos ha sido dado alzar sobre la tierra”. Más allá del evidente triunfo de la muerte, sobresalen dos sintagmas: “la única certeza” y “sobre la tierra”. Resáltese la palabra *certeza* entendida como verdad, ligada con la tesis de Bousoño sobre la metapoesía cual respuesta a la crisis epistemológica de la razón racionalista. Al escribir “la única certeza”, el poeta refrenda la idea de que la muerte es la verdad absoluta de cualquier empresa epistémica. Esto, que podría ser una obviedad, deja de serlo a la luz de la muerte simbólica que se ha sustentado. En el símbolo *poema=muerte estetizante*, el poema, herramienta epistémica, no podría conocer sino su trascendencia en la no-vida experiencial, el vacío simbólico representado con la muerte.

La “única certeza” que es la muerte se “alza” aquí “sobre la tierra”, es decir, en la indeseada realidad empírica. El fracaso de la utopía artística encuentra su formulación más desesperanzada: se conoce la muerte, pero no la estéticamente idealizada, sino la cruda, realista, donde la sublimación de la belleza no tiene sentido. El poeta desciende del pedestal culturalista; es un hombre común y corriente que sabe que va a morir y no aspira a nada más;

su obra quedará “sobre la tierra”, condenada al deterioro de los años hasta desaparecer en el olvido⁸⁵.

De esto trata también la metapoésía de Carnero; no sólo encumbra el hecho estético en paraísos simbólicos; denuncia, al tiempo, la imposibilidad de tal utopía. Lo que triunfa es la crítica al lenguaje lírico, en tanto *Dibujo* culmina con una “única certeza”: que la poesía no puede trascender ni cambiar nada y acaso no puede sino hablar de su propia impotencia.

Se concluye con el nihilismo poético como única aprehensión gnoseológica, el desvanecimiento trascendental de las palabras líricas frente al triunfo de la muerte no-simbólica: “[escuchad] cómo se desvanecen esos versos unidos a la música”; el testigo habla de los “versos” y la “música” de la fiesta báquica, pero también de los versos y la música del propio poema, inútiles frente a la “única certeza” de la muerte, que no pueden sino desvanecerse, autodestruirse. Es la primera vez que aparece en todo el libro la palabra *versos*. A manera de cierre, Carnero elige una alusión metapoética distinta, menos alusiva y más directa, a usanza de lo que practicará a partir de *El sueño de Escipión*: declarada la impotencia de la palabra lírica, ¿qué más da nombrar el artificio con léxico técnico?

Cual colofón de las bacanales, el poeta pinta una suntuosa estampa que despidе a la falúa real de Rímini (el “Buccentoro”) sobre las aguas del Adriático, transportando los restos mortales de Isotta (vv. 20-21), versos que profundizan en la retórica del contraste: por un lado, se describen las banderas rojas de la nave, objetos estéticos de una atmósfera señorial; por otro, la visión se focaliza en los “cadáveres y rosas”, restos de una vitalidad consumida que “flotan sin rumbo” en las aguas. Los dos versos finales se contraponen violentamente hasta configurar un último símbolo: *belleza artística versus muerte*, ya inconciliables, con el proyecto de trascendencia derrocado. La ilusión de “Ávila” había sido fundir ambas en sublime perduración; ahora el arte es enemiga natural de la muerte.

El sintagma “cadáveres y rosas” ahonda en el contrapunto: los “cadáveres” —de los celebrantes ebrios, y, quizás, de Isotta— se oponen drásticamente a las “rosas”. Unos y otras

⁸⁵ Pérez Parejo señala un tópico metapoético en torno a la “crítica del oficio de escritor”: “en una época en la que todo se pone en entredicho, en la que se cuestiona la utilidad de todo, resulta normal que el escritor se plantee para qué sirve lo que hace, aunque sea para llegar a la conclusión de que su actividad es inútil. Vivimos en una época en la que todas las actividades manuales han caído en desuso con la industrialización. El poeta pertenece también, en cierto modo, al gremio de los artesanos, con su lenta búsqueda de la belleza; es por ello que puede sentirse desplazado en un contexto en el que se valora fundamentalmente la utilidad y rapidez con que se realizan y se consumen todas las actividades” (2007: 271).

pertenecen al ámbito de la naturaleza, muerte y vida no-simbólicas, agravando la debacle esteticista: triunfa la muerte realista, y lo que verdaderamente importaba, los objetos estéticos (“los rojos gallardetes al viento”), se opacan con la violencia de la muerte real, “cadáveres y rosas”, que, además, “flotan sin rumbo”, constatando el sinsentido de la vida y la muerte despojadas de ilusión estética:

el último verso clausura significativamente el poema, y el libro todo, con dos vigorosos símbolos respectivos de aquellas realidades que, hermanadas, le dieron sustancia artística y humana verdad: la Belleza y la Muerte: “flotan sin rumbo cadáveres y rosas”. La lucidez ha llegado a su clímax; y, con éste, la visión apocalíptica total. Término de la pasión estética, sentida al modo modernista; final, asimismo y coincidente, del Carnero esteticista. Lo que podrá venir después, como en las fases últimas de los grandes líricos de aquel momento, es la reflexión retrospectiva sobre su arte (Jiménez, 1998: 218).

Jiménez habla con acierto de apocalipsis del esteticismo. Si bien el crítico entiende que la metapoésía carneriana (“la reflexión retrospectiva sobre su arte”) comienza a partir de *El sueño de Escipión*, se ha demostrado que también es propia de *Dibujo*, aunque de una manera más velada y alegórica, ligada en casi todo momento a las diversas manifestaciones artísticas. De cualquier forma, el final de *Dibujo* funge como pórtico del siguiente libro. Los poemarios de Carnero se conectan entre sí, lo que en uno significa clausura es introducción para el siguiente, como ha estimado el autor (Carnero, 1979: 71). En medio del apocalipsis lírico, el poeta no deja de escribir; el vacío que deja un libro desesperanzador es llenado con la esperanza de uno nuevo.

Capítulo II. *El sueño de Escipión* (1971)

A diferencia de *Dibujo*, el título de *El sueño de Escipión* (Visor, 1971) no se esclarece con su lectura. Para una interpretación culturalista, debe partirse del hipotexto ciceroniano homónimo, donde

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 (López, 2010: 197).

Así, habría que estudiar la transmisión textual de la obra de Cicerón en la ópera de Mozart, y de ésta en el poemario de Carnero; no sería necesario que el libro se llamase *El sueño de Escipión*, a menos que, para su comprensión, fuese indispensable leer la obra ciceroniana y los parlamentos de la ópera de Mozart —cuestión que, como se comprueba con el análisis de los poemas, es innecesaria—.

De hecho, el desarrollo del volumen demuestra que, salvo en momentos precisos — como el personaje histórico analógico utilizado en “Piero della Francesca”—, el culturalismo es menos determinante que en *Dibujo*, al grado de que los correlatos objetivos tienden a difuminarse. Por tanto, una hipótesis sintética que parta del hipotexto ciceroniano —aunque no así de su indispensable lectura— podría ser la siguiente: *la verdadera obra de arte no procede, como suele pensarse, de la inspiración —que aúna fortuna y experiencia—, sino de la técnica, en su valor de trabajo esforzado y constante, autocrítico.*

Además de reivindicar la faceta técnica del arte a la manera de cierta concepción clásica (Bobes, 1995: 53), esta idea se opone a uno de los presupuestos románticos, la inspiración (Argullol, 2008: 54), así como a la concepción tradicional del arte en términos miméticos, ya detractada en *Dibujo*.

Una cuestión paratextual sugiere que, con *El sueño*, Carnero comenzaba a intuir que la estetización neosimbolista ya no era suficiente para contrarrestar los impulsos neorrománticos y realistas de las tradiciones rechazadas ni para fundar realidades estéticamente puras. La primera edición se encabezaba con un epígrafe de Roland Barthes,

retirado de las siguientes ediciones⁸⁶: “¿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?” (1971: 11), procedente de “La respuesta de Kafka”, en *Ensayos críticos* (1967). Además de ilustrar la predilección carneriana por el formalismo teórico francés, la cita de Barthes pone de manifiesto uno de los dilemas detrás de la confección del poemario, la pugna de realismo mimético e inspiración neorromántica *versus* estetización neosimbolista. Podría pensarse que, atendiendo a las directrices de *Dibujo*, el poeta se decantaría por la segunda opción, pero el epígrafe hace dudar; al manifestar que el enfrentamiento de tradiciones es agotador, parece que Carnero aspiraba, con *El sueño*, al ideal de ese “lugar de equilibrio”.

En consecuencia, este segundo libro podría postularse —al menos de manera paratextual— como una propuesta de conciliación entre las tradiciones de la Modernidad artística, recurriendo, como se verá, a la ironía autocrítica, esto es, a la metapoesía en una de sus vertientes más agudas y satíricas. Podría así intuirse que el “lugar de equilibrio” pertenece a lo metaliterario, que la literatura autoconsciente está llamada a recapitular y redimir las tradiciones artísticas enfrentadas desde el siglo XVIII hasta fines del siglo pasado. El análisis de los poemas dictaminará hasta qué punto *El sueño* cumple con esta propuesta.

A diferencia del epígrafe de Barthes, los otros tres paratextos que abrían el volumen de 1971 se han conservado en las siguientes ediciones (2010: 199), y corresponden, respectivamente, a Maine de Biran (1766-1824), a Nicolas Boileau (1636-1711) y a Valery Larbaud (1881-1957); el primero de los tres textos en francés reza “Il n’y a guère que les gens malsains qui se sentent exister” (‘Únicamente se sienten vivas las personas malsanas’); el segundo dicta que “Aimez donc la Raison [...] C’est peu d’être Poëte, il faut être amoureux” (‘Amad, pues, la razón [...] de poco vale ser poeta, es preciso estar enamorado’); y el tercero cita la frase “Comme dans les dioramas des foires” (‘Como en los dioramas de las ferias’).

⁸⁶ La remoción del epígrafe puede responder a dos causas; la primera, que, en el *continuum* de poemarios de la obra poética reunida, la cita perdería su relevancia; sin embargo, el poeta podría haberla recolocado en otro sitio; la segunda, que, con el paso de los años, Carnero hubiera considerado que ese “lugar de equilibrio” no se lograba en tanto proyecto utópico de *El sueño*; en cualquier caso, los posibles motivos corresponden a una lectura posterior, ajenos al momento creativo.

La apuesta por la tradición francesa de distintas épocas —aunque con clara preferencia por el periodo neoclasicista— es evidente: nadie como Carnero muestra, entre sus coetáneos, tal devoción por las letras francesas⁸⁷.

El epígrafe del filósofo de Biran parece aludir a una continuidad de la trama sacrificial que el poeta ha dispuesto desde *Dibujo*: ese juego dialéctico entre la vida y la muerte donde se sitúa el artista, que aniquila la primera para inmortalizarse en la segunda —sacrificio que podría entenderse propio de una “persona malsana”, como en efecto se comprobará en el poema que caricaturiza el oficio de poeta, “Erótica del marabú”—.

La cita de Boileau, el gran teórico del neoclasicismo ilustrado francés, emplaza al lector en dos de los temas axiales de *El sueño*: el empleo poético de la razón racionalista y el amor como tema prototípico de la lírica. Cabe recordar que, para el autor del *Art Poétique*, “la razón, que es universal y de todos los tiempos, es el criterio que debe fundamentar cualquier tipo de normas. Para alcanzar el bien absoluto y aprender a pensar bien, el escritor debe someterse a la razón” (Bobes *et al*, 1998: 308); prueba de ello es el propio *Arte poética*, escrito en verso para teorizar fríamente sobre la propia literatura, tal y como Carnero hace con su metapoesía a partir de *El sueño*. En este sentido, podría aducirse que el libro de Boileau es un antecesor directo de la metalírica carneriana, de no ser porque la del poeta contemporáneo está erigida, como se verá en este poemario, desde la ironía y la incertidumbre, desde el colapso, precisamente, de la razón racionalista. Sin embargo, algo tienen en común Carnero y Boileau: la frialdad del estilo, la lógica aparentemente incontestable, el dominio de la técnica, tanto lírica como argumental. La convicción clarividente, en suma, de que la poesía puede pensarse a sí misma y desde sí misma de manera estructurada.

El paratexto de Larbaud, además de transcribirse literalmente en uno de los versos de “Jardín inglés”, pórtico de *El sueño*, deja entrever algo de ese “lugar de equilibrio” que, a través de Barthes, Carnero parece reclamar para su propia lengua: la posibilidad de convivencia de voces aparentemente opuestas de una misma tradición.

⁸⁷ A esa conclusión puede llegarse tras la lectura de un libro como *Guillermo Carnero et la France, un dialogue des cultures*, antología bilingüe compilada por Catherine Guillaume donde se recopilan muchos de los poemas de temática francesa, y que tiene por objeto “poner de manifiesto el vínculo, tanto emocional como intelectual, creado por el poeta Guillermo Carnero [...] con Francia, y la profunda asimilación de su cultura literaria y artística así como de su lengua, aprendida en el liceo francés de Valencia” (Carnero, 2021).

2.1. “Jardín inglés”

“Jardín inglés” (2010: 201-206) da inicio a *El sueño*; el método carneriano de fina estructuración de las partes de la obra (Camandone de Cohen, 1985: 123-126) invita a pensar que, tal y como sucedía con “Ávila”, esta pieza inaugural contiene las claves del libro.

Antes del análisis, debe hacerse un paréntesis con respecto a la exégesis tradicional que “Jardín inglés” y otros textos similares representan en este poemario. Un sector de la crítica —nota 192 de la edición de López, por ejemplo— suele interpretar *El sueño* a la luz de unas declaraciones del autor en 1979. Preguntado por José Luis Jover acerca de la definición de metapoesía, el valenciano contestó que

te voy a contar cómo se me ocurrió ponerme a escribir eso que se llama metapoesía, cosa que hice por primera vez en mi segundo libro [...]. *El sueño de Escipión* lo escribí en Inglaterra, concretamente en Cambridge, donde había ido a refugiarme huyendo de una novia que tenía por aquel entonces en Barcelona [...]. Yo era entonces un chico sensible y estaba profundamente enamorado. Claro que si hubiera sido de otra generación hubiera podido resolverlo todo transcribiendo una serie de quejidos. Creo que tanto la imposibilidad generacional de escribir un libro de amor tradicionalmente entendido, como mi propio sentido de la ética, me llevaron a escribir *El sueño de Escipión* [...]. El motivo central de ese libro es la confesión de cuán decepcionado de mí mismo me sentía al haber huido de la realidad y haber adoptado la solución de escribir sobre ella en lugar de luchar por modificarla. El 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 (Carnero, 2008 [1979]: 175-176).

Estas palabras pueden enriquecer la lectura de los poemas, aunque, como se advirtió en la introducción, resulta incongruente que una obra que aspira a la polisemia sea condicionada por la univocidad del autor. Por tanto, debe considerarse que “Jardín inglés”, en tanto poética virtual de *El sueño*, se ha asimilado a lo largo de los años de manera prácticamente indisoluble a las declaraciones de Carnero, legitimadas por algunos críticos; sirvan de ejemplo las palabras de Pérez Parejo —siguiendo, a su vez, a López—:

Carnero recurre al motivo del jardín en “Jardín inglés” [...] para aludir a dos temas subyacentes: un amor del pasado y el sentido de irrealidad del arte; tanto el amor como el jardín se desvanecen [...]. Se trata simbólicamente del *locus amoenus* donde se refugia el escritor huyendo de la realidad para escribir sobre ella, utilizando la *cochambre* de la propia experiencia para convertirla en belleza literaria, ordenada y simétrica (2007: 151).

Las palabras del crítico apenas añaden un tópico de la tradición clásica —el *locus amoenus*— a la paráfrasis del autor, sin citar los supuestos pasajes donde el poema haría referencia al “amor del pasado” ni al lugar ameno “donde se refugia el escritor” —más allá del “jardín” del título—; además, en el marco de la consabida ficcionalización del *yo* —de la cual Carnero es un meticuloso maestro—, sorprende la identificación del “escritor” autobiográfico con el *yo* poético.

Las palabras del autor poseen cierto interés, razón que obliga a comentar alguna de sus ideas. En primer lugar, sorprende la datación del inicio de la escritura metapoética: “cosa que hice por primera vez en mi segundo libro”, aseveración que una lectura detenida de *Dibujo* desmiente; esta afirmación podría estar influida por la recepción crítica de la poesía publicada en ese momento, que restringió la abundante metapoesía de la tercera parte del siglo pasado a los primeros años de la década del 70, los años de “la generación del lenguaje”, en definición de Luis Alberto de Cuenca. Miguel Casado disiente:

el relato que convierte a esta gama de poetas en *generación [del lenguaje]* caracterizada por una línea estética dominante, es un relato construido sobre un desplazamiento esencial: lo anecdótico, lo extraliterario, los gestos y posturas personales, los contenidos se han situado en el centro, mientras el trabajo lingüístico, la única realidad poética posible, ha sido enviado a la periferia y la marginación. Y ello se ha hecho mediante una sistemática y publicitaria defensa de lo contrario (1988: 93).

Por otra parte, la opinión de Carnero muestra una visión llamativa acerca de la poesía de temática amorosa, mediada por “la imposibilidad generacional de escribir un libro de amor tradicionalmente entendido”; si bien es cierto que el movimiento *novísimo* en particular y la generación del 68 en general buscaron vías alternativas para el poema de amor prototípico —aunque se compusieron poemas eróticos tradicionales, como los de Antonio Colinas⁸⁸—, las explicaciones del autor parecen apuntar más a una reyerta política por el campo editorial que a una verdadera configuración estética: detrás de la expresión “si [yo] hubiera sido de otra generación hubiera podido resolverlo todo transcribiendo una serie de quejidos” yace una burla explícita a cierto tipo de confesionalismo practicado por algunos miembros de

⁸⁸ En composiciones, sobre todo, de sus primeros poemarios; en el fragmento del poema VIII de *Junto al lago* (1967) se lee “Amor: la luna roja, el pecho blando / del estrellado viento en los ramajes, / el pozo de los astros, nos conducen / más allá de tus ojos. Tú bien sabes / de este sabor que deja entre los labios / el beso y la caricia, pero cabe / dentro del corazón tanta hermosura, / hay tanta sed en mis entrañas que arde / toda la noche con nosotros” (Colinas, 2011: 31).

generaciones precedentes de los cuales Carnero era franco detractor⁸⁹. Esta postura, aunque puede entrecerarse en algún momento de *El sueño*, parece tener más relación con la disputa por el campo literario de la época que con una “imposibilidad” de poetizar el amor. En este sentido, la anécdota del autor sufriente, refugiado en Cambridge para superar a la novia, debe tomarse con recelo en cuanto a su verdadera influencia sobre la composición del poemario.

La aportación más importante de la glosa autoral es la reflexión en torno a la huida de la realidad y el refugio impotente en la escritura, oponiendo, en el fondo, realidad experiencial y realidad cultural, disputa que ya había aparecido en *Dibujo*, aunque aquí se exagera de forma inconciliable. El resultado es “el reconocimiento de la mezquindad constitutiva del escritor”; a pesar de renegar de la realidad empírica al grado de fugarse de ella, éste la utiliza a su gusto para engendrar productos artísticos, bellos sucedáneos de procedencia corrupta. Estos temas pueden hallarse en “Jardín inglés” y otros pasajes del poemario, aunque con un tratamiento mucho más complejo que el expuesto. Hasta aquí el paréntesis.

El título del poema, aunque diáfano, merece un apunte. Pérez Parejo determina la existencia de un tópico metapoético ligado al campo semántico y metafórico del jardín:

se trata de una naturaleza domesticada [...], que se aparta —oasis civilizado— del salvaje caos de la naturaleza. Con las continuas referencias al jardín parece como si el hombre atenuase de alguna manera su complejo de culpabilidad por haberse alejado de la naturaleza salvaje en la que surgió [...]. En el siglo XVIII, quizá la edad dorada de los jardines, se sigue el modelo francés, pero se va abriendo paso el jardín inglés, cuya estructura [...] se caracteriza por la ausencia de simetrías [...]. El hecho de que algunos *novísimos* prefieran describir jardines —y no la sociedad que los crea— es un indicio de su estética, que prefiere basarse en la obra de arte [...] antes que en la experiencia o el mundo real [...]. [Para los *novísimos*, el jardín] se muda en símbolo de lo engañoso, de lo artístico y lo artificial (2007: 138-139).

Estos apuntes erigen el símbolo metapoético *jardín=poema* —y, en contraparte, *naturaleza salvaje=realidad experiencial fuera del poema*—, a los que se puede añadir unas palabras del autor en un artículo ensayístico, que evidencian su conocimiento sobre la historia

⁸⁹ En particular, del realismo practicado por ciertos miembros de la llamada generación del medio siglo. En palabras de García de la Concha, “en todos ellos persisten unas características básicas que hacen gravitar su escritura hacia los predios del realismo. Ante todo, porque es *la realidad en sí*, y una realidad concreta, el referente inmediato de la creación literaria, y, aunque ésta se plantea como *conocimiento* de ella, resulta aplicable a todos el triple esquema teorizado por el primer Valente: en la medida en que la poesía conoce la realidad, la ordena, y, en cuanto que la ordena, la justifica [...]. [Así,] el poema fragua como un discurso que logra la coherencia no en su propia autonomía, en la realidad que pudiera construir su propia sintaxis, sino en la referencia última a la realidad exterior en sí” (1986: 17).

europea de los jardines, su afinidad con la estética dieciochesca y el posible motivo de la preferencia del jardín inglés por encima del francés:

[si el hombre prefiere el jardín] ordenado, regular y racional, como en la Francia del siglo XVIII, diseña superficies planas y parterres geométricos [...]. Si lo que prefiere es un mundo sorprendente, imprevisible e instintivo, como en la Inglaterra del siglo XVIII, deja el terreno en su irregularidad natural, la vegetación creciendo espontáneamente en bosques oscuros, senderos tortuosos, arroyos y cavernas (Carnero, 2008 [2000]: 86).

Si se complementa la clave metalingüística *jardín=poema*, es decir, *poema* entendido como ‘naturaleza culturalizada’ con los atributos del jardín inglés (“sorprendente, imprevisible e instintivo”) se descubre que el símbolo metapoético parte de la igualdad *jardín inglés=poema que busca asemejarse a la realidad empírica*, ‘poema que no busca denunciarse como artificio en primera instancia, sino como exhibición de *mimesis* fallida o engañosa de la realidad experiencial, pero que necesariamente parte de ella’.

“Jardín inglés” es un poema extenso; se transcriben sus momentos más representativos:

Disposición convencional
 y materia vigente, acreditada
 prosodia: ilustraciones
 que es sabio intercalar tanto en la vida misma
 como el discurso del poema. Darles
 un ingrediente de ternura.

Y la tristeza

(la sensación de culpa)
 de hablar un arte viejo, con vocación escasa
 para el triunfo; darles,
 como en los dioramas de las ferias,
 un toque de inquietud: licor precioso
 de la duda, pasión para los fuertes,
 no este jardín estéril
 y esta yerta estación, como su cielo fijo
 (vv. 1-14).

Ya en el tercer verso, encabalgado con el final del segundo (“y materia vigente, acreditada / prosodia: ilustraciones”) el poema revela que, en realidad, no habla de un jardín concreto —no como referente último, en todo caso⁹⁰—, sino de la composición lírica misma,

⁹⁰ Hay una interpretación posible en que esa “acreditada / prosodia” caracterice una metáfora del jardín o de la idea de jardín; sin embargo, éste no parece ser el referente último, en tanto el vocabulario asociado a lo

sus “acreditados” componentes lingüísticos. “Jardín inglés” posee una factura metapoética distinta a las composiciones de *Dibujo*: la reflexión metaliteraria es ahora mucho más directa y explícita, exhibe nomenclaturas propias de la teoría lingüística y poética, dejando en claro la calidad de artefacto que es el poema.

Esta radicalización, que parece prescindir de lo metafórico —o, al menos, que no le es imprescindible— deriva en una serie de consecuencias que comienzan a operar con *El sueño* y se prolongan durante dos libros más, hasta *El Azar Objetivo*, y hasta cierto punto en los tres poemas sueltos de *Ensayo de una teoría de la visión*; durante este periodo, Carnero se consagrará como uno de los grandes puntales de la metapoésía española de todos los tiempos, mediante la reflexión directa sobre el poema y la poesía en el poema mismo, sin necesaria mediación de alegorías o metáforas, haciendo de esta disquisición el tema principal y estructurador de las composiciones.

La principal consecuencia formal opera en el estilo. Surge una nueva enunciación, que el autor ha denominado como “fría” (Carnero, 2008 [1979]: 178), pero que no es sino la sugerente y peligrosa cercanía del estilo poético al de la teoría literaria, una suerte de cientifización del discurso lírico; resulta peligrosa porque, por momentos, este tipo de poemas complican el juego crítico a tal grado que confunden al lector, motivando la mayor polisemia interpretativa: ¿se está leyendo un poema que reflexiona sobre sí mismo y sobre la poesía, o es un ensayo poético que, en su intrincada reflexión, emula o imita a un posible poema?

En el inicio de la pieza (vv. 1-6) se podría deducir que esa “Disposición convencional” es tanto alusión distante al jardín, con sus márgenes acotadas por senderos y enrejados, como referencia directa al texto mismo: un poema al uso, sin sobresaltos ni audacias retóricas más allá de los que la costumbre o “convención” exige; la ironía permea la composición desde un inicio: “materia vigente”, en posible burla de las modas literarias, al igual que “acreditada prosodia”, pues, de lo contrario, el mal uso del ritmo afearía los versos; sobresale la identificación de “prosodia” con “ilustraciones”, como si Carnero pensase en el modelo lingüístico saussureano: las imágenes verbales se corresponden con

lingüístico no suele utilizarse en Carnero para las descripciones vegetales; se podría perfilar una composición doble del poema: hay un jardín —sea concreto o abstracto—, pero, sobre todo, hay una reflexión sobre el significado poético del supuesto jardín; se trata de dos discursos que corren parejos y llegan a imbricarse en el plano de la imagen, generando tensión metapoética.

sonidos articulados por la prosodia del ritmo; el poeta ensaya así un lamento —ahora trasmutado en sorna— que proviene del libro anterior: la queja ante la milenaria falacia poética de que las cosas y sus nombres son lo mismo. A su vez, esas “ilustraciones” pueden relacionarse con los conceptos de “variación” y “figura” que caracterizarán el siguiente poemario, ya que, como se verá en aquél, el lenguaje poético funciona por alusión y metonimia en tanto imagen de lo real: un lenguaje que no nombra ontológicamente, sino que se aproxima de forma alambicada a un significado siempre diferido y nunca pleno.

En los versos 4-7 la ironía se revela: esas “ilustraciones” o imágenes fonéticas son, en realidad, instrucciones del poeta para llevar a buen término el poema que está escribiendo; ese “que es sabio”, en tono mordaz, denuncia la facilidad de hacer poemas como si fuesen pasteles, siguiendo una receta; bastaría con “intercalar” una buena “prosodia”, unas cuantas imágenes y una pizca de “ternura” para que un poema funcione ante sus adocenados lectores. No debe pasarse por alto la desmitificación de la vida experiencial: también “la vida misma” estaría sujeta a los avatares vulgares de los poemas prototípicos; la vitalidad de la experiencia podría reducirse a la concepción retórica que el arte tiene de ella, retomando ciertas directrices de *Dibujo*.

“Jardín inglés” funciona como parodia metapoética de aquellos malos poemas que pasan a la posteridad no por su audacia, sino por su adscripción a las modas dominantes. Debe sospecharse, pues, de los posibles hipotextos detractados: ¿cierta poesía confesional de las generaciones de posguerra precedentes?⁹¹ En todo caso, el valor paródico de estos versos trasciende su momento histórico; a la ironía paródica, destructiva por naturaleza, tendría que sobrevenir una propuesta estética original que renovase lo anterior: tal sería la complicada tarea que Carnero parece trazarse en *El sueño*.

Debe recordarse que, en el ideario carneriano, el primer elemento parodiado como falacia estética, epistemológica y lingüística es el poema que se está escribiendo; así, la burla incluiría por fuerza a los textos de *El sueño*, con lo cual no sólo se trataría de una parodia

⁹¹ Innumerables poemas de corte realista y confesional se escribieron en la España que va desde la posguerra hasta la aparición de los poetas del 68 —y durante y más allá de ellos—; valga como ejemplo el poema “Autobiografía” de Gloria Fuertes, que bien podría encuadrarse en las burlas de “Jardín inglés”: “A los pies de la Catedral de Burgos, / nació mi madre. / A los pies de la Catedral de Madrid, / nació mi padre. / Yo nací a los pies de mi madre / en el centro de España, una tarde. / Mi padre era obrero, / modista mi madre. / Yo quisiera haber sido del circo / y sólo soy esto. / [...] / He tenido a lo menos siete amores / [...] / Ahora tengo dos recordatorios / y un beso, muy de tarde en tarde” (2017: 71).

metapoética, sino también de una *metaparodia metapoética*, donde acaso no podría haber una nueva propuesta estética dado que los caminos experimentales están agotados (Ferrán, 2017: 77). Se aconseja leer la ironía paródica de *El sueño* en la imbricación de ambas posibilidades: tanto en la búsqueda de una nueva estética que desplace a la anterior como en la impotencia latente de esa utopía.

Los elementos enumerados en la segunda parte del fragmento podrían acentuar la parodia en su carácter de receta de poemas exitosos (vv. 6-14). Así, “un toque de inquietud” y “pasión para los fuertes” complementan la sazón de “un ingrediente de ternura”, conformando un Frankenstein que, a fuerza de repetir tópicos prestigiados, consigue conmover al auditorio; llama la atención el tono melodramático, también de factura paródica: “Y la tristeza / (la sensación de culpa) / de hablar un arte viejo, con vocación escasa / para el triunfo”. Esta expresión ironiza sobre la construcción romántica y moderna del poeta como un ser sufriente (Argullol, 2008: 410), que exhibe aquí su tragedia individual, la de expresarse con fórmulas obsoletas e ininteligibles para el vulgo; pero esta dramatización es también fingida: busca dar lástima para ganarse al lector.

Carnero coloca entre paréntesis el verso “(la sensación de culpa)”, como si verdaderamente se lamentase por su condición de hacedor de poemas, acaso no tanto por “hablar un arte viejo”, sino por expresarse a través de una prestigiosa falacia lingüística: el poema que pretende nombrar la realidad de forma pura. Este sentimiento de culpa se comprueba con el verso tomado de Larbaud, “como en los dioramas de las ferias”, más próximo en estética a poemas de *Dibujo* como “El movimiento continuo”, pero que denuncia la cualidad teatral del espectáculo lírico —utilizando para ello la diéresis como recurso artificioso que aumenta el desdoblamiento del diorama—. El diorama permite ver en un mismo lugar dos cosas distintas, fantasiosas, aproximándose al tópico metaficcional del espejo; la ilusión retórica reúne en un mismo punto “un toque de inquietud” y “pasión para los fuertes”, pero se trata de una ilusión óptica, con lo cual “Jardín inglés” denuncia la mentira epistemológica de todo poema, confirmada en los versos finales: “no este jardín estéril / y esta yerta estación, como su cielo fijo”.

Este primer cierre revela una cruda verdad que se aleja del tono irónico y se adentra en el trágico: el poema-jardín resulta “estéril”, de lo cual se deduce que no tiene plantas ni palabras, es un espacio vacío, una página en blanco; quizás, el poema ni siquiera existe;

además, la “yerta estación” y el “cielo fijo” añaden inmovilidad espacial y petrificación temporal: nada sucede, la escritura del poema es el reino de la nada; detrás de la mentira que es el poema, hay una esterilidad acuciante que recuerda a la muerte y al vacío, con lo cual el jardín edénico se corrompe y deviene en un yermo que bien podría tener como paradigma *The Waste Land*, de T.S. Eliot.

La suspensión espaciotemporal es un motivo recurrente en lo que Pérez Parejo denomina “poética del jardín”, puesto que

la inmovilidad y perfección vegetal remite a un espacio único donde parece que las cosas son inmarcesibles, por donde el tiempo no transcurre. Los jardines descritos [por los poetas del 68] están fuera del tiempo real, como si se tratase de un jardín ficticio que se viese en una esfera de cristal (2007: 140).

En la milenaria tradición erótica el jardín es el *locus amoenus*, donde, por su calidad paradisiaca, tiempo y espacio se anulan, liberando a los amantes de cualquier atadura mortal; en este tipo de jardín metapoético lo que se libera es la realidad autónoma del arte, desligada del recuerdo trunco de la experiencia; se trata así de una resemantización del *locus amoenus*, entendido como un lugar escriturario antes que erótico.

Prosigue el poema:

Las estatuas sugieren
un alma a este jardín, no su pasado mismo
sino la vaga realidad que me complace ahora
inventar en su honor, y la emoción poética,
más que de sabia precisión, da fe
de una cierta ignorancia convenida
a modo de verdad

(vv. 17-23).

[...]

Los árboles sin savia y los cuerpos sin luz
dan en las alamedas ya borradas
al viento su rigor, y la inmortalidad
es patrimonio firme de lo muerto.

Así tu cuerpo fue. Y recordarlo ahora
es un mundo sin eco, una ciudad vacía
donde sólo su carne
tuviera realidad, como esta tierra ausente
(vv. 28-35).

El inicio de este fragmento recuerda ciertos postulados de *Dibujo* acerca de la inversión constructiva de la realidad —la realidad no existe *per se*, sino que es el poema quien la crea—. Todo surge, ahora sí, de un jardín aparentemente concreto, acaso para ironizar sobre la construcción ficticia de la realidad, que parte por fuerza de recuerdos experienciales, incapaces de recuperarse íntegramente: “Las estatuas sugieren / un alma a este jardín”. Llama la atención que el “alma”, la esencia del jardín, no procede de la Naturaleza, sino de las piezas artísticas que la decoran, las “estatuas”⁹², predilección por la cultura en tanto domesticación de lo natural, tal y como hace un poema con la realidad empírica que manipula a su antojo. ¿Y cuál es ese “alma” o esencia del jardín, mediada por la culturalización? Los versos son claros al respecto: “no su pasado mismo / sino la vaga realidad que me complace ahora / inventar en su honor”. Carnero introduce un tópico metapoético que ya había sido sugerido en *Dibujo*, pero que aquí se muestra en toda su complejidad: la falsificación del pasado a través de la memoria, que opera como ficción literaria:

durante estos años [década del 70] se produce una evolución en la que apreciamos una progresiva desconfianza en el mecanismo de la memoria. Se va abandonando [...] la descripción de experiencias pasadas y aumenta [...] la reflexión metaliteraria sobre el mismo acto de recordar, hasta el punto de que en muchos textos la reflexión acaba por neutralizar la descripción nostálgica de la evocación [...]. Los *novísimos* son conscientes del carácter ficticio de la memoria. Parten de la certeza de que lo vivido ya no está en ningún lugar determinado, sino que es esencialmente difuso y fragmentario [...]. El pasado sólo vuelve en el escenario del lenguaje (Pérez Parejo, 2007: 210-211).

Lo que desaparece en el discurso de Carnero es la emoción poética aparejada al acto nostálgico de la evocación, el recuerdo entendido como experiencia sentimental. Cobra así mayor sentido la burla que “Jardín inglés” hizo con “un ingrediente de ternura”: se refería a la facilidad de escribir poemas que apelan a un sentimentalismo basado en la tramoya nostálgica, falseada por definición. La desarticulación de la sensibilidad poética al uso deviene en el descubrimiento de una nueva sentimentalidad, de carácter fría, distante, ensayística, teorizante, que asume tanto el orbe sentimental como el epistémico. En

⁹² Otro de los motivos de la “poética del jardín” es la aparición de estatuas, ya que “[para Carnero, en ‘Jardín inglés’] las referencias miméticas al paisaje y a la naturaleza son escasísimas, mientras que las artísticas son mucho más abundantes y complejas: naturaleza representada en obras de arte o convertida en material decorativo; naturaleza y paisaje simbólicos” (Pérez Parejo, 2007: 151). Las estatuas son símbolos de la ficcionalización de la figura humana, vida sacrificada a cambio de perduración escultórica.

consecuencia, la labor de “Jardín inglés” con respecto al pasado no sería su mitificación catártica, sino su desacralización irónica, evidenciando que el recuerdo es una emoción ficcionalizada para conmover al lector⁹³.

Por ello, emerge aquí el *yo*: “la vaga realidad que *me* complace ahora / inventar en su honor”; el personaje poético se desenmascara para denunciar la mentira sentimental de la construcción de su propio poema, quizás regodeándose con la superioridad moral que ostenta por encima de lectores y críticos, obnubilados por una nostalgia efectista.

La “vaga realidad” que es el recuerdo ficcionalizado —“vaga”, porque se trata de fragmentos de una realidad experiencial imposible de recobrar íntegramente— se conecta con la imprecisión sentimental sobre el pasado (vv. 20-23). Subyace aquí uno de los tópicos metapoéticos más importantes para la generación del 68: la disputa entre conocimiento científico y conocimiento estético, en que el primero busca esa “sabia precisión”, mientras que el segundo se contenta, en el caso excepcional de Carnero, con esa “fe / de una cierta ignorancia convenida / a modo de verdad”. Sánchez Torre explica por qué la concepción del conocimiento estético es, para el Carnero de *El sueño*, un caso único:

el conocimiento del poema, como el del arte en general, no opera como el conocimiento de la ciencia, de la teoría. Puesto que en el metapoema están en tensión dos *lenguajes*, el poético y el teórico, en el metapoema están en tensión dos modos de conocimiento: el estético y el científico. La tensión entre conocimiento científico y conocimiento estético se decanta en el metapoema, generalmente, hacia el lado estético. La puesta en evidencia de los “torpes” mecanismos que despliega el discurso científico para penetrar la realidad resalta en el metapoema el modo de proceder de sus contrarios, los mecanismos del discurso poético, y el estético se perfila como el más eficaz modo de conocimiento, como el medio de avanzar desde el punto donde se detiene el discurso científico (1993: 122).

Tras clasificar un amplio *corpus* de los poetas sesentayochistas, el crítico llega a la conclusión de que esa metapoesía se decanta, por lo general, “hacia el lado estético”, esto es, hacia cierta fe en la capacidad gnoseológica de la palabra poética en tanto ésta avanza allí donde lo teórico no puede, en la comunicación de ininteligibilidades, ambigüedades, silencios⁹⁴.

⁹³ En la “Nota preliminar” a *Carta florentina* (2018) Carnero asevera que “la poesía es efectivamente, como afirmó Wordsworth, emoción recordada en tranquilidad, pero no podemos saber cuánta, es decir, cuánta destilación y atemperación personal requiere, aunque sí sabemos que si ha de ser auténtica se nos impondrá inevitablemente, en su momento y no en otro” (2018: 9).

⁹⁴ Confróntese “Jardín inglés” con composiciones de poetas coetáneos, en las que, tras el recorrido teórico, surge cierta esperanza para el arte y la poesía; en “Op. 98”, de Gimferrer: “¿La destrucción del arte, / la

Sin embargo, Sánchez Torre no repara en el caso de poemas como “Jardín inglés”, donde el *yo* denuncia, precisamente, la incapacidad epistemológica de su palabra poética, la impotencia del discurso estético para alcanzar su debido grado de ciencia exacta, derrumbando así la idealización de lo estético, que habría podido ahondar en el misterio y lo inefable. La única esperanza reside, paradójicamente, en el impulso de seguir escribiendo un poema a pesar de todo⁹⁵. Carnero se sabe condenado a la insuficiencia del lenguaje, es un poeta que parece anhelar no serlo —que siente culpa de su oficio—, que acaso quisiera escribir un discurso teórico-científico, pero que sólo tiene las palabras prosódicas de una convención literaria.

Aquí reside una de las vetas más importantes y menos mencionadas de la metapoésía de Carnero: el anhelo utópico —y, por tanto, autodestructivo— de un poeta que, en ciertas partes de su obra, reconoce la inutilidad de aspirar a la objetividad del conocimiento científico, así como la futilidad de confiar en un nebuloso conocimiento estético. Su poesía encapsula una funesta cosmovisión negativa, desesperanzadora de cualquier proyecto epistemológico, una conciencia que, en cierta línea postestructuralista, asume que no hay un más allá del lenguaje, que detrás de las palabras hay otras palabras, pero nunca la realidad absoluta a la que supuestamente aluden.

Los versos siguientes dan cuenta de una realidad autónoma, artística —y, en consecuencia, autorreferencial—, que brota tras la confirmación de que el recuerdo de toda realidad empírica es un engaño (vv. 28-31). “Árboles sin savia”, “cuerpos sin luz”, “alamedas ya borradas”, son frases que pertenecen a un mismo campo semántico, el tópico metapoético del mundo como teatro, visto ya en *Dibujo*, al tiempo que la idea sugestiva, de posible

construcción del arte, son el mismo camino? / Cuando el arte se anula, cuando se hace transparencia / y es lo que está diciendo, y sólo dice lo que es, / cuando se ha hecho evidente y a la vez expositivo —la luz, / que tiene bastante con ser luz— ¿por qué, una vez más, nos sorprende, / nos hiere, nos reclama —vuelve a ser arte? ¿El giro / se ha cumplido en sentido inverso, y así la música / restablece el silencio y la pintura el vacío— y la palabra / el espacio en blanco?” (1988: 63); en “Música de agua”, de Siles: “El espacio / —debajo del espacio— / es la forma del agua / en Chantilly. // No tú, ni tu memoria. / Sólo el nombre / que tu lenguaje escribe / en tu silencio: // un idioma de agua / más allá de los signos” (2011: 203); en “Programa”, de Talens, “nunca olvidar mi cuerpo / construir pensamiento sobre los excedentes de placer / [...] / y mi cuerpo es palabras que elaboran exilio / esa materia incomprensible / como alacranes que se desmoronan sobre la pradera desnuda / [...] / la verdad que me aguarda más acá del espejo / mientras el rojo sol se pone en la gruta desierta / y en los inacabables corredores / los grillos comienzan a cantar” (2002: 224).

⁹⁵ Para César Simón, “Carnero incrementa su negatividad en el sentido de que, por un lado, el lenguaje no sirve, y de que la realidad, que podría permanecer incólume, tampoco, porque se desvanece. Fracaso, de cualquier modo [...]. Pero, insistamos: éste es sólo el programa; la poesía [...] está detrás” (1976: 253-254).

raigambre barthesiana, de la escritura como negación o borrado⁹⁶. La súbita revelación de que “la inmortalidad es patrimonio firme de lo muerto” da al traste con otra de las búsquedas milenarias del arte y la poesía: la trascendencia del autor y del artista más allá de la muerte. En “Jardín inglés” Carnero no recurre al elaborado plan de *Dibujo* que idealizaba y desengañaba la muerte simbólica; aquí, con una brusca ilación de oraciones y un tajante encabalgamiento, despacha la quimera: ni siquiera la muerte podrá granjear el mito de la inmortalidad artística; el poema sigue siendo un engaño.

Antes de finalizar el pasaje irrumpe un elemento discordante con las abstrusas reflexiones previas (vv. 32-35). “Mundo sin eco”, “ciudad vacía” y “tierra ausente” ensanchan el campo semántico de la irrealidad entendida como escenografía. Sin embargo, la brusca intromisión de “Así tu cuerpo fue” genera un quiebre con respecto a la aparente autonomía del poema puro. La frase obliga a pensar que el *yo* se esfuerza por retener la partícula elemental de la realidad experiencial: la carne de un cuerpo —de hecho, el heptasílabo “donde sólo tu carne”, encabalgando la palabra *carne*, favorece la aparición de esta corporeidad—. ¿De quién es ese “cuerpo” que se presenta como el motivo último de los vanos esfuerzos de la memoria? A pesar de que inmediatamente se dice que “recordarlo ahora es un mundo sin eco, una ciudad vacía”, fragmentando y desacreditando su evocación, la afirmación categórica y la carnalidad encabalgada hacen pensar en una resistencia al olvido del poema-jardín, desligado de la realidad empírica.

Ese “cuerpo” podría identificarse con el de la novia que el autor dejó en Barcelona, fugándose a los jardines ingleses, pero tal lectura se antoja insuficiente en una composición tan compleja. A falta de otros hallazgos puramente textuales, no cabe sino identificar el “cuerpo” con el de la otredad humana en un sentido amplio, toda presencia ajena al *yo* que le recuerde que no está solo, atrapado en su poema, que la carne humana, principio del conocimiento sensible, puede acaso recuperarse en la memoria ficcional, superar las barreras del lenguaje, entregándose al puro tacto, materialidad sin palabras todavía⁹⁷. Ese “cuerpo”

⁹⁶ En *El grado cero de la escritura* —cuyo original en francés es de 1972, apenas un año posterior a *El sueño de Escipión*— puede leerse que, en la estela de poetas como Mallarmé, “el lenguaje literario se conserva únicamente para cantar mejor su necesidad de morir [...]. Este arte tiene la estructura del suicidio: el silencio es en él como un tiempo poético homogéneo que se injerta entre dos capas y hace estallar la palabra menos como el jirón de un criptograma que como luz, vacío, destrucción, libertad” (Barthes, 1985: 77-78).

⁹⁷ La metapoésía entendida como expresión de la corporalidad ha sido trabajada por Talens; en su poema “Cuerpo sin atributos” de *El cuerpo fragmentario* (1975) puede leerse: “llegar a ser quien soy / en este territorio donde el exilio es ya naturaleza / y la pasión no alcanza sólo ruina / nos recompone nos autodestruye / con

puede incluso interpretarse como un desdoblamiento del *yo* que, en su imperiosa necesidad de apego, consigue hablar consigo mismo, representando el acto de la reflexión metapoética de manera carnal, frente al espejo que otorga la palabra.

Carnero aplaza la resolución de este conflicto. Continúa la última parte del segundo periodo:

Y su recuerdo vive
(v. 37).
[...]
reclaman los desnudos,
alzado contra el mar y el cielo mate
el frío alfanje de su geometría,
un castigo perenne sobre su carne rígida
para mejor sentir: burlar la muerte,
aplazarla; buscar
el mal, y padecerlo. Eso fue amor entonces.
En el aire sin luz
dibujan las estatuas el pulso tembloroso
de labios que no besan y brazos que no oprimen
a brazos que no sienten, y miradas
sin pupila: querencia
más que el tiempo tenaz, no levantando
su dibujo de formas atezadas
de deseo, al amparo y contra el soplo
de la caducidad, dibujo de la muerte,
y en su rigor, más que en la vida misma,
hay un signo de gloria
(vv. 45-62).

El poeta denuncia los componentes falaces de la ficcionalización del “cuerpo” carnal del recuerdo. “Y su recuerdo vive” es expresión irónica: lo que “vive” no es la presencia humana del otro, sino su evocación ilusoria en el poema. Versos más adelante la corporalidad recordada se trasmuta en elemento letal (vv. 45-48). Llama la atención, en “el frío alfanje de su geometría”, objeto directo de “reclaman los desnudos”, no tanto el arma mortífera que atañe al recuerdo (“el frío alfanje”), sino la “geometría” de los cuerpos “desnudos”: la causa de muerte del recuerdo —que equivale a la engañosa ficcionalización de la experiencia— es la “geometría” —entendida como perfección o pureza— que el poema impone al referente vital; la rigurosa métrica del endecasílabo contiene quizás esa “geometría” mortífera que, al

voluntad de cambio una fisura / que disgregue las formas su sentido / en la memoria no verificable / de esta fuga / o deseo” (2002: 225).

perfeccionar a tal grado el recuerdo, asesina su hálito de vida. Carnero exhibe así una de las grandes miserias del conocimiento estético: a cambio de hacer perdurar lo recordado mediante proporciones adecuadas, éste debe sacrificar cualquier resquicio de vitalidad. Sin embargo, la “geometría” también permea la tragedia del conocimiento científico: los dibujos geométricos tampoco son reproducción fiel de la vitalidad; podrían serlo del significante, pero no de su contenido, de su carne. La pureza se alcanza por vías estéticas o científicas, pero sólo podría conseguirse depurando de la experiencia lo que ésta tiene de natural: la vida misma. Recuérdese el verso “alzado contra el mar y cielo mate”, imagen que anticipa la revelación final del poema en clave pictórica.

Después, el texto se regodea en su miseria: ¿cuál es el objetivo de esta empresa de depuración mortífera? La respuesta es lapidaria: “para mejor sentir: burlar la muerte, / aplazarla; buscar / el mal, y padecerlo. Eso fue amor entonces.” El poema opera en un círculo vicioso: en su intento de evasión de la muerte y trascendencia estética, el poeta mata la vitalidad; no hay aplazamiento de la muerte; de vuelta con el símbolo fundacional de *Dibujo*, el poema es la estetización de la muerte. En posible reescritura paródica⁹⁸, Carnero se burla de la realidad experiencial pasada por el filtro mortífero de la ficción poética: “buscar / el mal, y padecerlo. Eso fue amor entonces”. ¿Qué es el amor?, parece preguntarse la voz lírica: en esta lógica, un falso aplazamiento de la muerte.

Este *memento mori* que hunde cualquier esperanza epistemológica y erótica serviría para confeccionar poemas que gusten al acrítico lector y al poeta (“para mejor sentir”); la denuncia se vuelca sobre una parcela de la tradición literaria, la más prestigiada por la lírica: la poesía amatoria. “Jardín inglés” demuestra, valiéndose de la ironía para radicalizar postulados ya presentes en *Dibujo*, que los poemas más proclives a la facilidad y el sentimentalismo son los eróticos.

A continuación, la pieza hurga en la herida del poema erótico desmitificado (vv. 52-56). “Labios que no besan”, “brazos que no oprimen”, “brazos que no sienten” y “miradas sin pupila” recuerdan al desenlace de “Watteau en Nogent-sur-Marne”: “estoy tan solo como

⁹⁸ El fragmento “buscar / el mal, y padecerlo. Eso fue amor entonces” recuerda dos famosos sonetos de Lope de Vega, en sus respectivos pasajes: del soneto 61, “arder como la vela y consumirse, / haciendo torres sobre tierna arena; / caer de un cielo, y ser demonio en pena, / y de serlo jamás arrepentirse” (2013: 235-236); y del soneto 126, “huir el rostro al claro desengaño, / beber veneno por licor suave, / olvidar el provecho, amar el daño; // creer que un cielo en un infierno cabe, / dar la vida y el alma a un desengaño; / esto es amor, quien lo probó lo sabe” (2013: 259-260).

cuando, al entrar en el salón, / oprima una mano desconocida bajo la seda, en la próxima danza.” De nuevo, el intercambio corporal se codifica en forma de mascarada: los miembros carnales están allí, pero no pertenecen a nadie; en “Jardín inglés”, además de ser miembros anónimos, posiblemente destazados por “el frío alfanje de la geometría”, no sienten y no miran; más allá de ser incapaces de tener una verdadera experiencia erótica, los *disjecta membra* carecen de dos sentidos, el tacto y la vista. Si lo erótico significa algo es por su cariz epistemológico: el amor es una forma de conocimiento, pero no en este poema, pantomima de las experiencias irre recuperables que sólo revelan la progresiva desmaterialización del sujeto.

Carnero ha llevado a cabo la metamorfosis de cuerpos humanos en “estatuas” para dejar en claro que una carnalidad recordada y versificada, aunque palpite, se cifra en el poema como algo pétreo, negado al amor y al conocimiento. Las “estatuas” del poema-jardín “dibujan” “el pulso tembloroso” de las acciones enunciadas en tono negativo; los cuerpos humanos, al perder su vitalidad, en lugar de sentir, “dibujan”, transmutan su naturaleza experiencial en escritura.

Es aquí donde “Jardín inglés” entronca explícitamente con *Dibujo* (vv. 56-62), por medio de una autocita: “la caducidad, dibujo de la muerte”. Además de la alusión al poemario anterior, que postula *El sueño* como libro reflexivo sobre una estética ya agotada y reciclada⁹⁹, el poema confirma una de las máximas de *Dibujo*, desenfadada e irónicamente: “y en su rigor [el del dibujo de la muerte], más que en la vida misma, / hay un signo de gloria”; se consigna así que lo que realmente importa al poeta —aunque tema admitirlo— no es el contenido sentimental de aquello que en vano imita, sino el riguroso virtuosismo de la forma.

Prosigue el poema:

En la esterilidad rutila aquello
que no ha sido: la humillación, el odio
que no han sido
(vv. 63-65).
[...]

⁹⁹ Prieto de Paula ha señalado que, después de *Dibujo*, “[Carnero] se fue adentrando en un territorio reflexivo, en que los poemas sirven como ejercicio para pesquisas epistemológicas y metaliterarias [...]. Este avance hacia el enredo prosaico puede ser perfectamente solidario con *Dibujo*..., en ese sentido último [...] que vendría a mostrarnos la inteligencia discursiva varada en la imposibilidad real de conocer. Pero tal incongruencia de fondo no anularía [...] dicha diferencia en la estructura del poema y en la capa del estilo” (1996: 167-168).

En la esterilidad rutila el odio,
la indefensión, el miedo, que no han sido,
como la vida misma, una falta de gusto,
y su mejor historia
(vv. 79-82).

Ante la “esterilidad” del poema-jardín, Carnero encuentra una solución que supera el fracaso de *Dibujo* (vv. 63-65). Lo muerto, la tierra inerte, sin plantas ni vestigios vitales, irradia *algo* en su desolación, continuando con ese “hoy algo renace” de “Ávila”, y que alcanzará su máxima formulación en “Ostende”, de *Ensayo de una teoría de la visión*. El tópico revaloriza, desde el más hondo nihilismo, las ideas de salvación y trascendencia a través del arte y la escritura: algo “rutila” “en la esterilidad”; el poema evoluciona como *espacio de ausencias*: de la muerte se ha pasado a la “esterilidad”; en la muerte había atisbos de algo humano, en la “esterilidad” ni siquiera eso. La paradoja es elocuente: en el poema no hace falta fertilizar la tierra, el espacio formal, porque ésta pertenece a un acto erótico que recuerda al corrupto vitalismo; por el contrario, en el nuevo poema —el metapoema—, que se acepta como máscara simbólica de la muerte, el engendramiento se da en la ausencia, desde lo inerte y estéril; por tanto, el resultado de este lúgubre alumbramiento no es *lo que fue*, ese recuerdo irrecuperable y desintegrado, sino “aquello que no ha sido”, aquello que el lenguaje inventa. La muerte, la “esterilidad”, y, en general, el *espacio de ausencias*, serían *loci* propicios para dar forma y razón a lo imposible, aquello que no podría existir en la realidad. Carnero afirma, pues, que la ficción poética avanza allí donde lo experiencial no puede, en nuevas posibilidades ontológicas; la existencia se reivindica de una manera mucho más polisémica que la condenada a la *mimesis* del vitalismo; sólo en la muerte simbólica, en la “esterilidad” de lo depurado, podría la ficción existir en plenitud. Tal parece ser una de las conclusiones a las que llega “Jardín inglés”: el nuevo poema, desligado de los sentidos y del recuerdo, habría renunciado a la vitalidad para cristalizar su forma pura, su “geometría”, pero ello no significa que pierda capacidad creadora; por el contrario, lo que el nuevo poema engendra sería algo mucho más vasto que lo existente: todo aquello que no existió ni existirá, pero que en la ficción nace en plenitud.

Lo que no ha sido es, a su vez, “la humillación”, “el odio”, “la indefensión”, “el miedo”, sentimientos y actitudes que podrían corresponderse con el desamor o el desencuentro con la otredad. De acuerdo con el gesto irónico sobre cierta lírica amorosa, se

sobreentiende que esos malos poemas son incapaces de elucubrar sobre las posibilidades del amor más allá de su idealizado referente empírico.

En los dos últimos versos Carnero ensaya otra vuelta de tuerca. Se sabía ya que “la vida misma” es irrecuperable a causa de su fallida *mimesis*, pero al asignarle “una falta de gusto” se ironiza probablemente con *una falta de gusto estético*; termina así por oponerse “la vida misma” a “su mejor historia”, donde la segunda, por ser un relato ficticio bien estructurado, es “mejor” que la primera, que carece de gusto y es una ficción malograda. El fragmento concluye en su aspecto más desacralizado.

Se transcribe lo esencial del tercer periodo del poema:

En primer plano el cortinaje
de verdura, y siguiendo la elisión
de los pocos colores, una huida ilusoria,
gradación de los tonos, apariencia
de perspectiva y de profundidad
como en la doble serie de planos sucesivos
los decorados de teatro.

Y a un lado de la tela una fachada simple,
(vv. 83-90)

[...]

unos cuerpos desnudos.

Así el recuerdo ejerce
su innoble potestad: no rememora, elude,
y confiere el carisma de su tristeza vaga
(vv. 94-96)

[...]

Y despliega el recuerdo su gran artillería
con los cinco colores de su figuración
relumbrando a compás: bello Libro de Horas
(vv. 102-104)

[...]

sobre un fondo de azur, vergel sin muros,
torres sin guarecer, Ciudad Celeste.

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 (¿Y no a la inversa acaso?)
(vv. 108-118)

El cambio de tono y referentes es tan brusco como la inserción del tema: el desvelamiento del entramado teatral y pictórico del recuerdo. Al igual que en *Dibujo*, la práctica del *collage* desintegra el poema prototípico y potencia lo polisémico; “Jardín inglés” va un paso más allá y ensaya una suerte de mampostería móvil donde un telón se abre para que otros aparezcan¹⁰⁰, un teatro infinito que contiene infinitos teatros dentro de sí.

Esta técnica emplea las estrofas a manera de mamparas superpuestas, donde el siguiente periodo revela otro nivel de conciencia de artificiosidad (“En primer plano el cortinaje / de verdura, y siguiendo la elisión / de los pocos colores, una huida ilusoria”), agravando la concepción prototípica del poema: ¿es un poema o un artefacto pseudo poético que aspira a ser poema, pero que, dadas las limitaciones del lenguaje lírico, nunca lo será?

En este fragmento se desvela sin mayores aspavientos —en la línea de la fría ironización previa— que todo lo leído fue una representación ilusoria, reafirmando el trasunto neobarroco de esta estética (Martín-Estudillo, 2007: 54); se había estado leyendo una obra de teatro que tiene por fondo el cuadro de un jardín con unos “desnudos” (vv. 83-94). El pasaje es aguda descripción de la confección instrumental de “los decorados de teatro”, donde hay una especie de lienzo que representa el jardín (la “verdura”) en que acontece la obra. No sólo se denuncia la ilusión del recuerdo y su falsa historicidad, sino que el estilo imita al de un discurso no-lírico, técnico (“elisión de los pocos colores”, “gradación de los tonos”, “apariencia de perspectiva y de profundidad”, “la doble serie de planos sucesivos”): el poema verdadero se encuentra allí donde acaba el horizonte de expectativas del poema prototípico, es decir, en las didascalias metapoéticas que lo contienen; no habría un centro esencial, sino un andamiaje de cortinajes y gradaciones cromáticas, metáforas del aparato retórico en su variante de discurso teatral y pictórico.

El amor, entonces, queda reducido a una estampa insignificante: “Y a un lado de la tela [...] / unos cuerpos desnudos”. Decoración de fondo, detalle prescindible. Carnero muestra el peligro que conlleva la búsqueda de la pureza artística: en su desconexión total con el mundo, cuestiones trascendentales como el amor pierden todo sentido.

El poeta opta por el desengaño antes que dejarse embaucar por la ficción del recuerdo (vv. 94-109). El tópico clásico de la *denostatio memoriae* acontece sin mediación metafórica,

¹⁰⁰ En 1970, Gimferrer dio a conocer “Sistemas”, de *Els Miralls*, que inicia de la siguiente manera: “La poesía es / un sistema de espejos / giratorios, que se deslizan con armonía, / desplazando luces y sombras en el probador” (1988: 21).

“ejerce su innoble potestad”, ya que “no rememora, elude”; este ataque se responde con una defensa de la misma magnitud, llevando los temas amorosos a un plano bélico, operación típica de la lírica erótica tradicional, ahora en franco guiño irónico. Llamativa es la “gran artillería” que el poeta asigna al amenazante recuerdo: “los cinco colores de su figuración”, “un mundo de azur”, “vergel sin muros”, “torres sin guarecer”, “Ciudad Celeste”; como si de tentaciones pecaminosas se tratasen, Carnero reconoce que las armas del recuerdo son más seductoras que las del desengaño: en la memoria relumbran los colores de la supuesta experiencia vivida, no así en su escéptica puesta en escena textual, donde hay “pocos colores” y una “gradación de los tonos”; el poder sentimental de la evocación muestra los tópicos amorosos a merced del *yo*: una serie de lugares amenos que desembocan en la “Ciudad Celeste”, cumbre alegórica de la evocación experiencial y cuya pureza implícita podría evocar la Nueva Jerusalén bíblica o la *civitas Dei* agustiniana, en la línea del neoplatonismo renacentista tan caro a Carnero¹⁰¹.

El poeta tiene por cruzada ética demostrar que las seducciones de la memoria esconden la derrota epistémica (vv. 110-118). Se recurre al campo semántico del maquillaje y la mascarada para denunciar que la “Ciudad Celeste” del recuerdo nunca existió en la realidad empírica, sino en su idealización ficticia; se cifra también la sórdida labor que la memoria lleva a cabo con aquellas experiencias que murieron al instante de ser vividas: “[una memoria] repinta su cadáver, atesora / [...] fantasmas cotidianos”; la muerte se esconde tras la mascarada y el recuerdo, el “cadáver”, los “fantasmas”. Esto reafirma que la nueva ficción —el metapoema, desengañado y puro— brota de la “esterilidad”; no hay manera en que muerte, pureza y desengaño se deslinden el uno del otro; en la cosmovisión carneriana son partes de una misma lógica ética y estética, blasones epistémicos de un poema hecho a conciencia.

“Jardín inglés” llega a la demostración de la tesis que ha sostenido (vv. 116-118). Al no haber recuperación de la experiencia vital, existen dos tipos de ficción, negativa y positiva: la primera, la malograda del recuerdo, se autoengaña con “estampas piadosas”; una ficción, en efecto, pero no detonadora de pureza ni creación lírica, pues no se reconoce como tal; la

¹⁰¹ Debe recordarse que, para San Agustín, fueron fuentes fundamentales “la filosofía de Plotino [...], el neoplatonismo cristiano de los *Sermones* de Ambrosio y, posteriormente, la lectura de la obra de Porfirio *De regressu animae* [que] posibilitan [...] salir de su letargo materialista de tinte estoico para despertar a la magna vida del espíritu: al conocimiento del alma y de Dios” (Bordón, 2013: 216).

segunda, autoconsciente, metapoética, es la que brota de la “esterilidad” y la muerte para conformar el poema no-prototípico, desengañado: una ficción que asume los cortinajes y las pinturas del gran escenario que la engendra.

Con una inquietante pregunta, “(¿Y no a la inversa acaso?)”¹⁰², Carnero se asoma a la posibilidad existencial que sugiere esta composición: si el poema surge, en realidad, de la ficcionalización del recuerdo, ¿no es el recuerdo una ficción del propio poema?, anfibología con una siniestra implicación: si el recuerdo —testimonio empírico de que el mundo de la experiencia existe— es una ficción del poema, la realidad experiencial podría no existir; las inspiraciones del poema para confeccionar su imaginería, disfrazada de realidad vital, procederían de la tradición literaria. Así, el poeta cimbra los límites entre ficción y realidad; empero, que la duda se encierre entre paréntesis y que no sea contestada explícitamente posterga la respuesta.

La cuarta y última parte dibuja la última capa de la denuncia de artificiosidad:

Primeros días de Marzo en la paleta
de *Palma El Viejo*... Ámbar
los campos de labor, o verde pálido
inundando de luz. Blanca la carne,
ingrávidas las formas,
irreal el color como una alegoría
(o quizás un retrato,
antes que el cuerpo olvide).
Y en la ficción del aire
y en su nítido trazo hay un signo de gloria
(vv. 127-135).

Esta mampara final revela el secreto del poema: no había un jardín, un amor, ni siquiera había un teatro; todos eran elementos compositivos del lienzo primaveral que plasma el pintor veneciano Palma El Viejo (1480-1528)¹⁰³, en el cual se representa, en efecto, un jardín (“los campos de labor”, “verde pálido”) donde reposan cuerpos desnudos (“Blanca la

¹⁰² Explica Sánchez Torre que “un procedimiento muy simple y socorrido para lograr esta presentación del *proceso* de reflexión sobre el poema en el metapoema consiste en el recurso a la interrogación, con lo que se pretende no tanto la exposición de las dudas del sujeto que habla en el poema cuanto la apertura de su sentido a la capacidad actualizadora del lector” (1993: 256).

¹⁰³ Anota López que Palma El Viejo es el “nombre con el que es conocido el pintor Jacobo de Antonio Negretti [...]. El cuadro que aquí se alude podría ser *El baño de las ninfas* [...], o bien *Dama con flauta*, que puede ser retrato de una dama o una alegoría” (2010, 206). La elección de un pintor de la escuela veneciana podría contener cierto grado de ironía sobre el pasado culturalista —“veneciano”, para los detractores— del poeta, escondido detrás de la máscara de Palma El Viejo.

carne”, “ingrávidas las formas”), todo a la luz de un color mortecino (“Ámbar”) que da una sensación de irrealidad (“irreal el color como una alegoría”), idéntica a la del recuerdo desengañado en la ficción poética; el cuadro podría ser incluso “un retrato” —qué más da, si nada existió en términos experienciales—, “antes que el cuerpo olvide”, como si a la persona retratada se le fuese desdibujando el cuerpo, alegoría de la memoria inexacta que nada recupera íntegramente.

La ficción se asienta en su verdadero *campo de ausencias*: la irrealidad, que se presenta como la máxima potencia compositiva; la pureza y el desengaño son, por tanto, pilares de la irrealidad necesaria para componer una ficción óptima (vv. 134-135); incluso el “aire” es un dibujo, lo que garantiza su trascendencia estética, su “signo de gloria”. Que la transparencia de éste sea a su vez ficticia es alusión metapoética del acto de escribir: las palabras, como el aire, ansían la nitidez del nombre de las cosas, pero sólo logran conseguirlo en el ámbito puro de la ficción, asunción del símbolo *ficción estética=irrealidad experiencial*, donde sólo puede ser bello y perdurable aquello que nunca fue ni será, *lo que no ha sido*, brotado de la “esterilidad” y su depuración.

Si “Jardín inglés” actúa como poética de *El sueño*, las directrices de este libro dejan atrás, al menos parcialmente, el símbolo de la muerte estetizante de *Dibujo*, abocándose a un nuevo proyecto: desprenderse de lo incognoscible y corrupto no a través de la oposición entre muerte simbólica y vida experiencial, sino mediante la confrontación de ficción estética *versus* realidad experiencial. A través del reemplazamiento de ficción por muerte y realidad por vida, la crítica metapoética se vuelca sobre un panorama más literario en términos canónicos, el de los límites entre realidad y ficción, recuerdo e idealización; la ironía, el estilo teorizante y los poemas a modo de mampostería móvil ayudan a decantar este proyecto del lado de la ficción, la cual debe surgir de lo no-real, la duda por la existencia de la realidad empírica afuera del poema y de la obra artística.

2.2. “Erótica del marabú”

Este poema corto (2010: 211) se transcribe en su totalidad:

Mirad el marabú, el pájaro sagrado.
Escruta el devenir, busca marsupio
en la tragedia,
degusta la carroña, picotea cucuyos,
cuando regresa al nido con el buche bien lleno
pliega las alas, VED el valioso plumón,
escruta el devenir, es el sagrado,
avizora los ojos de las muertas,
los deglute, no es un animal tierno
y sin embargo véla a la luz de su buche,
zancas de marabú, pico amarillo,
torpes inclinaciones olfatorias,
su digerir es una ontología,
plumas negruzcas, su plumonpoemas,
el valioso plumón para el aposteriori
y exhibiciones—de—las—damas.

Conocida es la alegoría carneriana del marabú: el poeta como pájaro de lujoso plumaje, fruto de “degusta[r] carroña”¹⁰⁴, y, a su vez, del poema como “valioso plumón” (“plumonpoema”) que, irónicamente, procede de la ingesta de cadáveres; en palabras del autor,

utilizo al marabú pájaro, que se alimenta de cadáveres y lleva en su cuerpo la pluma más preciada de alta costura, como símbolo de lo que hace el escritor al convertir su experiencia en lenguaje estéticamente bello (Carnero, 2008 [1979]: 176).

Ferrari reflexiona de la siguiente manera:

la construcción de *El sueño* [...] parece girar en torno a un interrogante central: ¿cómo transformar la experiencia en lenguaje? [...] Ese pasado recuperado por la palabra, lejos de captar la esencia de lo real y lejos también de revivir esa experiencia, se transforma en materia inerte disecada por el lenguaje [...]. 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 [...]. Los poemas de Carnero surgen, entonces, como un segundo lenguaje redundante, como una reduplicación de una experiencia estética ya plasmada en una obra artística previa (1996: 143-144).

¹⁰⁴ López anota que el marabú es un “ave zancuda africana, que se alimenta de carroña y es considerada sagrada, y cuyas plumas se han usado como adorno en la vestimenta femenina” (2010: 211).

Esto invita a prestar atención no tanto a la crítica metaliteraria de la construcción del poema —como se hacía en “Jardín inglés”—, sino al cuestionamiento del papel del poeta en esta pieza. Detrás de estas ideas yacen concepciones milenarias de la *poiesis*, que se remontan a los albores del pensamiento animista y alcanzan su cumbre con los clásicos grecolatinos (Bobes, 1995: 32); pero aquí se busca desarticular, en concreto, el paradigma del creador a la manera romántica. Existen múltiples versiones del vate romántico; el estereotipo criticado por Carnero podría proceder de un “Romanticismo desenfrenado”, el cual bebe de las tesis de Friedrich Schelling (1775-1854):

para él, las únicas obras de arte valiosas [...] son aquellas que [...] expresan las pulsaciones de una vida no completamente consciente [...]. La vida en una obra de arte es análoga [...] con aquello que admiramos en la naturaleza, a saber, una especie de poder, de fuerza, de energía, de vida, de vitalidad. A esto se debe que los grandes retratos [...] sean calificados de grandiosos, pues vemos en ellos, no solamente la superficie, la técnica, la forma [...], sino también algo de lo que el artista no es completamente consciente, a saber, las pulsaciones en su interioridad de cierto espíritu infinito [...]. Cuando esto está ausente, cuando la obra es enteramente convencional, creada según reglas [...], el producto deviene necesariamente en algo [...] carente de vida (Berlin, 2000: 135-136).

Estas ideas se oponen al programa normativo del Neoclasicismo revisitado en “Erótica del marabú”; esa “vitalidad” “que no es completamente consciente” es una falacia para Carnero: si el lenguaje lírico no puede reescribir la experiencia vital, el poeta ejecuta un simulacro prestigiado por la tradición romántica.

A esto debe sumarse que “Erótica del marabú”, al enunciarse en un plano alegórico —donde el marabú es efigie del poeta— aparenta no tener un referente extrínseco, como sí sucedía con el vago recuerdo de un amor en “Jardín inglés”; por el contrario, el referente parece ser aquí el poema mismo; en este sentido, imprecaciones como “Mirad el marabú” o “VED el valioso plumón” —con las mayúsculas que exhiben al poema cual producto retórico— concuerdan con Ferrari: “reduplicación de una experiencia estética ya plasmada en una obra artística previa”; con “Erótica del marabú” Carnero avanza en la depuración metalírica: puede no haber —o parecer que no hay— un referente extrínseco; por tanto, se podría colegir que tampoco hay un poema; lo aludido sería materia literaria —una alegoría, no un pájaro verdadero— que remite, a su vez, al objeto verbal en bruto. Este desenmascaramiento pone de relieve uno de los temas fundamentales de la llamada

posmodernidad: la no trascendencia del objeto estético, que sólo puede referirse a sí mismo, y, por tanto, exhibirse como producto intrascendente, en que la poesía “surgirá en su dimensión de simulacro y de convención socialmente instituida” (Ferrari, 1996: 144).

“Erótica del marabú” se opone a la concepción romántica con desenfadada escatología (“en la tragedia / degusta la carroña”). Sin embargo, el poema parece apostar, al tiempo, por un paradigma alternativo: la fábula ilustrada, filiación verosímil si se recuerda el anhelo por una utopía racionalista de “Jardín inglés” en tanto poética de *El sueño*, así como el epígrafe de Boileau que encabezaba el volumen.

Aunque hay un animal protagónico y una suerte de moraleja —la desmitificación aleccionadora del poeta como “alquimista”—, es evidente que no se trata de un *revival* de la fábula ilustrada ni de una parodia de ésta¹⁰⁵. El poema rescata las claves fársicas del género y las convierte a su favor, a sabiendas de que lo único que mitiga el desengaño es la razón, que se resiste a aceptar la crisis contemporánea de su modelo y se empeña en mantenerse dentro de sus límites.

En las *Fábulas literarias* de Tomás de Iriarte (1750-1791), Prieto de Paula ha señalado que

la mentalidad didáctica y reglamentaria del escritor nunca pudo expresarse mejor que en unas composiciones cuyo objeto era la crítica de vicios literarios [...]. [Iriarte se acogió] al resguardo de un género que mantiene el equilibrio, o la ambigüedad, entre la acusación directa [...] y la despersonalizada reprensión de un vicio. La orientación utilitaria es condición primera de la obra ilustrada [...]. En el caso de Iriarte al escribir sus *Fábulas* [...] la utilidad va aderezada con notas de jugosa amenidad (2018: 60).

Varias de las directrices del género se observan en “Erótica del marabú”: la “mentalidad didáctica y reglamentaria” y esa “utilidad” que “va aderezada con notas de jugosa amenidad”, el *prodesse et delectare* horaciano. El poema divierte al lector con las alusiones escatológicas, y, al tiempo, reprende a los poetas-marabúes por el vicio de deglutir la carroña experiencial; por su parte, el estilo aparentemente neutro, desposeído de sensiblería, cercano al discurso científico-biológico (“degusta la carroña, picotea cucuyos, /

¹⁰⁵ Otra fuente de inspiración podrían ser los *fabliaux* de la tradición medieval francesa, “relatos breves, cómicos, que divierten y hacen reír la mayoría de ellos” (López Alcarza, 2013: 157), cuentecillos en verso para suscitar la risa de manera irónica.

cuando regresa al nido con el buche bien lleno / pliega las alas”), se corresponde con el “equilibrio” racionalista de la fábula.

No obstante, hay dos elementos en los que “Erótica del marabú” no concuerda con el modelo neoclásico. Por un lado, el poeta es blanco de su ataque; el primer vicio a condenar es el propio; por otro, la poesía de Carnero no *sirve* para *algo*, no se somete a la razón instrumental, divergencia que pone en valor la composición: al rescatar sólo ciertos aspectos de la fábula, el poema funciona como afirmación y negación de la razón racionalista, construcción y destrucción ambivalente de la utopía de la Modernidad.

Un año antes —en su “Poética” a la antología de Castellet—, Carnero había urdido una parábola para burlarse de la poesía social escrita con fines utilitarios, parodiada en los siguientes términos: “con su mismo concepto del poder demiúrgico de las artes, la reina Victoria donó, para poner fin a la altísima mortandad en los hospitales de Crimea, un cargamento de teteras de porcelana” (1970: 204). Esta visión desmitifica tanto los ideales neorrománticos de búsqueda individual y transformación social como los neoclásicos de educación y progreso colectivos; para el valenciano, la poesía debe ser autónoma, no servir a nada ni a nadie. En tiempos del ingreso de España en la lógica neoliberal, la postura estética de Carnero es soterradamente política: libera a las artes del compromiso social, argumentando que no deben ser productos de consumo ni herramientas utilitarias (Lanz, 2011: 158-159).

El título “Erótica del marabú” puede confundirse acaso intencionadamente con *Estética del marabú*, que podría tener más lógica. Los últimos dos versos delatan que la función del “valioso plumón” —del poema que escribe el poeta-marabú— está al servicio de las “damas”: “el valioso plumón para el aposteriori / y exhibiciones—de—las damas”; aquí se adivina el motivo de las plumas: el lujo, exhibido por las “damas” de una alta burguesía, se enlaza con la “estética del lujo y de la muerte” de *Dibujo*, y, especialmente, con la primera parte de “El movimiento continuo”. Sin embargo, la expresión del penúltimo verso, “para el aposteriori”, puede ligarse con el octavo, “avizora los ojos de las muertas”, donde el marabú-poeta “deglute” los ojos de mujeres muertas. Es un ave selectiva: sólo come los ojos del sexo femenino; un sexo que, a su vez, utilizará sus “plumonpoemas” en forma de vestimenta; de esta manera, las mujeres de alcurnia se insinúan caníbales: usan prendas confeccionadas con sus congéneres fallecidas. Este círculo escatológico apunta a crítica mordaz de una de las

fuentes de inspiración del poeta prototípico de todos los tiempos: la mujer. Musas, cortesanas trovadorescas, idealizadas petrarquistas, hasta llegar a las *femmes fatales* decimonónicas, excusas de evocación poética, atrapadas en la experiencia vital del poeta, que se sabe corrupta. Así, “para el aposteriori” se refiere al del poeta que obtiene el verdadero tesoro: el favor erótico de una mujer tras plasmarla en lenguaje, detrás del cual se esconde la muerte, el cadáver de la mujer en el buche del poeta.

“Erótica del marabú” equivale de esta forma a decir *erótica del poeta*, esto es, *fuentes de inspiración amorosa del poeta*. Para Carnero, la mujer idealizada por la tradición no sólo está corrupta en el lenguaje lírico —como constan los cadáveres alegóricos—, sino que, además, se devora a sí misma, manipulada por el vicioso poeta, lección moral de la composición: con tal de seducir mujeres —de devorarlas—, el marabú-poeta es capaz de sacrificarlas en el altar de la convención lírica. Aumenta así la crítica al oficio de poeta, ese criminal encubierto que, valiéndose de su supuesta superioridad moral y cultural consume mujeres, tanto literarias como reales.

Visto así, “Erótica del marabú” complementa a “Jardín inglés” en la denuncia de cierta poesía amatoria; si el primero ironizaba sobre la construcción falaz de esos poemas, aquí se exhiben los vicios del poeta erótico prototípico, explorando otro tópico metapoético: la crítica a la autoría, en la cual destaca “la identificación malévolamente entre el poeta y el comerciante. Se establece una perversa relación entre la actividad y la *producción* literaria, entendida ésta como un negocio lucrativo, capitalista y burgués que se genera a costa de la prostitución de la palabra poética” (Pérez Parejo: 2007, 271).

En su crítica generalizada a los poetas, Carnero no se olvida del prototipo de vate oracular, médium entre los mortales y los dioses: “Mirad el marabú, el pájaro sagrado. / Escruta el devenir, busca marsupio / en la tragedia”, “escruta el devenir, es el sagrado”, para concluir que “su digerir es una ontología”. Hay, de nuevo, una concepción milenaria del poeta que llega hasta su versión romántica¹⁰⁶. Llama la atención que el marabú “busca marsupio / en la tragedia”, pero el “marsupio” no es propio de su especie; como si de un

¹⁰⁶ La concepción del poeta como vidente proviene de Hesíodo, quien “concibe su misión como la de un sacerdote o mántico, y así lo explicita al describir la visita de las Musas, que lo consagran con el símbolo que identifica a los videntes: la rama de laurel [...]. Hesíodo se considera el depositario de una verdad trascendente” (Bobes: 1995, 34). En el Romanticismo “la espléndida revitalización del mito trágico griego, considerado precisamente desde el ángulo que lo hace más revolucionario y original, su consumado antropomorfismo, es totalmente coherente con la virtualidad heroica del pensamiento romántico” (Argullol, 2008: 265).

monstruo se tratase, Carnero pincela una doble caricatura del poeta: además del ave que engulle cadáveres, es un pájaro que quiere ser marsupial, una bestia que desconoce su verdadera naturaleza, su “ontología”, la charlatanería y necrofagia que le son propias.

El verso “su digerir es una ontología” revela el mayor dilema de los poetas-marabúes, que definen su esencia a través de lo que engullen, la muerte, en erección de un funesto símbolo: *esencia de la inspiración poética experiencial = carroña, muerte*, donde la segunda no es la encumbrada de *Dibujo*, sino la desengañada ante su fracaso. Al igual que el poema, del cual sólo se atisba su sombra desmitificada y autodestructiva, la figura del poeta proyecta un ser sin ser, un muerto, un pájaro o cantor vacío. Ha fracasado por entero la empresa romántica de fundar objetos poéticos con valor ontológico, al igual que la de desarrollar seres líricos trascendentales.

El vate es un mortal más, y uno de los peores, porque lleva a cuestras el vicio del engaño, que debe reprimirse con el uso de la razón. Esta razón racionalista podría triunfar si Carnero censurase toda su escritura; empero, en la continuación de su libro yace su condena: no escucha, a conciencia, las lecciones morales; al fin y al cabo, el suyo es también un idealismo. Por ello, “Erótica del marabú” revela uno de los grandes postulados de *El sueño*: el poeta escribe desde la culpa de serlo, en la doble negación de su legado moderno, tanto romántico como racionalista.

2.3. “El sueño de Escipión”

El poema que cierra *El sueño* se intitula homólogamente (2010: 233-236), con lo cual la discusión sobre el nombre del libro debería resolverse aquí. El texto está dividido en tres partes, dos de las cuales (I y III) son un intrincado *collage* de citas eruditas (de Boris Vian, Mallarmé, Laforgue, Shakespeare, Pico della Mirandola, entre otros); considera Sánchez Torre que

el discurso carneriano pone [...] en evidencia algunos de los males que aquejan al discurso teórico cuando éste se construye defectuosamente: la proliferación de citas y la incoherencia con que a menudo se usa el método, dejando sin localizar las citas de Laforgue y Shakespeare (e incluso en este último caso, dando por supuesto que el lector sabe quiénes son Polonio y el Príncipe, quién fue Shakespeare y que escribió *Hamlet*) [...]. Los recursos del discurso teórico se revelan así ridículos e inoperantes. La incoherencia no es un defecto del poema carneriano, sino un recurso que sirve como reproducción icónica e irónica de los desvaríos del discurso racional (1993: 107-108).

Esto se suscribe para los casos de I y III. *El sueño* cierra su círculo metapoético: en “Jardín inglés” se desmitifica la concepción prototípica de un poema —en su versión más tradicional, el poema de amor—; en “Erótica del marabú” se hace lo propio con el estereotipo del poeta sufriente y charlatán; en las partes I y III de “El sueño de Escipión” se desacraliza otra gran institución literaria, la del crítico y el teórico. Carnero ha desarticulado los tres estamentos de la comunicación literaria, texto, autor y lector, para concluir que son órdenes obsoletos, atrapados en abstrusas retóricas. Sin embargo, se mantiene la esperanza del “lugar de equilibrio” del epígrafe general de Barthes, que se postula no sólo como pacificación de escuelas realistas y esteticistas, sino también como hallazgo utópico del poema superior, capaz de sobreponerse al debate sin solución de la Modernidad.

El fragmento II se deslinda de la desacralización del discurso teórico-literario y desarrolla ideas sumamente interesantes:

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 sometimiento.

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'advieudrait-il alors
de cette absence de mystère?
 (vv. 27-45)

Aunque este pasaje se disfraza de un estilo logicista, propio de cierta teoría literaria, evidencia su naturaleza metapoética al mostrar el artificio lírico mientras éste se escribe.

Acerca de los versos 27-30 Lanz explica que

[la] distancia entre poema y experiencia de la realidad queda expresada en los [primeros] [...] versos de “El sueño de Escipión” [...]. Así, la distancia entre realidad y poema viene marcada por la *consideración de la experiencia* (“realidad viene a ser visualizar un caos”) y por la sustitución de esta por la experiencia literaria (“desde una perspectiva / que el poeta preside desde el punto de fuga”). Y este efecto distanciador se trasmite a *El sueño de Escipión* como libro conjunto (2016: 102-103).

Resaltan especialmente un verbo y un sustantivo: “El poema *procede* de la realidad / por vía de *violencia*”. El verbo *proceder* habla de un acercamiento entre “poema” y “realidad”, donde el primero se origina y se inspira en la segunda, sin necesidad de hacerlo miméticamente; no hay, por tanto, un distanciamiento absoluto: el abismo entre poema y realidad —entre ficción y realidad— no es tan insalvable como podría parecer.

El puente que los une no es menos intrigante: “por vía de violencia”; a la zaga de su ambigüedad polisémica, el poema no define lo violento; sólo puede colegirse que la inspiración del “poema” en la “realidad”, transmutación de una en otro, consistiría en una metamorfosis violenta, fragmentaria, donde habría elementos y detalles que, al cambiar de estado, se perderían de manera trágica.

Se deduce así que *el poema sí puede proceder de la realidad experiencial*, pero que su simulacro de ella está dañado. ¿Carnero incide en la discusión epistemológica sobre el conocimiento estético de la experiencia? Es posible; mientras tanto, lanza al lector una

pregunta implícita: ¿qué es lo que el poeta y su poema han sacrificado para erigirse con “violencia” a partir de la realidad? Si se retoman ciertas directrices de *Dibujo*, lo sacrificado sería el atisbo vital del *yo*; de acuerdo con los postulados de *El sueño*, lo que se perdería es la esencia de lo experimentado. La “violencia” connotaría ‘sacrificio de la vida’, entendida ésta como ‘sacrificio del impulso vital que identifica su experimentación con algo real’¹⁰⁷.

En consecuencia, el poema se configura desde o *para la muerte* —la muerte estetizada por el arte—, aunque aquí con un nuevo carácter. Por muerto que esté, por simbólico que sea, el poema conserva *algo* de la realidad de la que procede: las marcas de la violencia, heridas o cicatrices que el rígido molde estético provoca sobre la remota experiencia vital. No habría, se insiste, un distanciamiento absoluto entre “poema” y “realidad”; por el contrario, el núcleo creador residiría en aquello que une “poema y “realidad”, con la salvedad de que esa unión no se da en la claridad, afirmación y univocidad, sino en los vestigios de un nebuloso acto violento.

Surge, por tanto, el “lugar de equilibrio” como síntesis de realismos y esteticismos radicales: la asunción metaliteraria de la violencia, aceptación de la pérdida de lo esencial en tanto única vía para seguir conectando realidad con ficción; la ficción se concibe como una segunda realidad cuyas huellas de combate revelan el lugar de su procedencia: un vitalismo obligado a transfigurarse en dimensión estética. Lo estético, luego, es un orden tirano: la belleza gusta porque evidencia las cicatrices de una realidad forzada a la hermosura; esas cicatrices, puente estético entre el abismo de realidad y ficción, contienen, en última instancia, la fuerza toda del poema, su verdadero conocimiento, conciencia de lo violento como perduración artística de lo experiencial.

El “lugar de equilibrio” se trata, pues, del triunfo de la metapoésía como autoconocimiento y autocrítica de la violencia ejercida por la ficción literaria sobre el referente real. Carnero ofrece una respuesta paradójica: la fusión de realismos y esteticismos

¹⁰⁷ El sacrificio como entrega de la vida, del cuerpo o del alma a cambio de algo más —por lo general, del favorecimiento del amor, humano o divino— recorre la historia de la poesía española, sin excluir el periodo ilustrado; así lo ejemplifican estas composiciones de Gaspar Melchor de Jovellanos y Félix María Samaniego, respectivamente. “A la noche”, del primero, reza: “Ven esta vez no más; que si piadosa / tiendes el velo a mi pasión propicio, / y el don que pide otorgas a mi ruego, / tan solo a ti veneraré por diosa, / y para hacerte grato sacrificio / mi corazón dará materia al fuego” (2023, en línea). En “El jardín de Venus”, del segundo, se lee: “Ten tu lecho conyugal / con su mancha de artificio, / penitente sacrificio / sobre el ara original” (2023, en línea).

abre otro campo de batalla, ficción *versus* realidad, donde el fenómeno estético procede de la violencia ejercida en tal combate.

Debe notarse, además, que el segundo verso, “por vía de violencia; realidad viene a ser”, termina con un intrigante encabalgamiento; el verbo existencial, dada su violenta disposición final, podría entrañar otra paradoja: afirmaría y negaría, a la vez, la realidad; la afirmaría semánticamente: “realidad viene a ser”; la negaría formalmente, con el corte sirremático que deja al verbo sin complemento, revelando así los planteamientos anteriores en un plano estilístico.

Carnero recurre después a un giro metapoético para expresar la violencia ejercida desde la ficción, no ya sólo del poema, sino también de su creador: “[realidad viene a ser] visualizar un caos desde la perspectiva / que el poeta preside en el punto de fuga”, una denuncia de la estructuración artificiosa del poema, que organiza ficticiamente algo que en la realidad no lo está¹⁰⁸. El tópico posee dos novedades: por un lado, el orden ficticio de lo real se logra mediante la violencia, con lo cual la disposición de la obra artística entraña un dolor que no puede ocultar, el despojo de su vitalismo experiencial; por otra parte, el orden es *presidido* por alguien superior al poema, “el poeta”. La aparición del creador, autor intelectual del crimen cometido contra la realidad idealizada, jerarquiza la tiranía del arte: lo real se esclaviza en el poema, y el poema es el territorio regido por el poeta.

En este tenor, la “perspectiva” desde donde el poeta *preside* es, como en un cuadro, el “punto de fuga”. La pintura como metáfora metapoética —el cuadro dentro del cuadro— ya había aparecido en la última sección de “Jardín inglés”; aquí cumple una función doble: primero, la del punto infinito donde convergen las líneas trazadas, lo que refuerza la idea del poeta como dios creador de la obra artística¹⁰⁹, al encontrarse en el punto privilegiado de la composición; en segundo lugar, la colocación en el “punto de fuga” podría denotar la posibilidad de *fugarse* cuando el vate lo desee. Esta cualidad, que acentúa el poder absoluto

¹⁰⁸ En el canto IV de “Primera versión de marzo” de Gimferrer se lee: “Ordenar estos datos es tal vez poesía. / El cristal delimita, entre lluvia y visillos, / la inmóvil fosforescencia del jardín. / [...] / Así puedo deciros / esto o aquello, aproximarme apenas / a la verdad inaprensible, como / buscando el equilibrio de una nota indecisa / que aún no es y ya pasó, qué pura” (2010: 154).

¹⁰⁹ Aquí se retoman postulados cercanos al Romanticismo y sus derivados simbolistas y vanguardistas —como cierta concepción de Mallarmé que dota de impersonalidad al *yo* sin glorificar a un individuo particular—, donde el poeta ocupa el lugar de una deidad creadora. Piénsese en versos como los de “*Le tombeau d’Edgar Allan Poe*”, donde un vate ubicuo y ambiguo entona las “palabras de la tribu”: “*Eux, comme un vil sursaut d’hydre oyant jadis l’ange / Donner un sens plus aux mots de la tribu / Proclamèrent très haut le sortilège bu / Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange*” (2014 : 172).

del creador, enfatiza también la tiranía y violencia que ejerce sobre sus creaciones: el sufrimiento del poeta es mera impostura, como se comprobó en “Erótica del marabú”; éste puede entrar y salir de la pieza cuando crea conveniente; para el poeta, la violencia que ejerce es apenas un espejismo, por ello la necesidad de la metapoesía, que le recuerda las miserias y culpas de su oficio.

Al respecto de los versos 31-34 Lanz reflexiona que

el lenguaje en la metapoesía desarrolla una función *crítica*, desenmascara el lenguaje del poder y se rebela contra este, según opina Bousoño, pero lo hace precisamente desde la misma experimentación del lenguaje, es decir, cae en la paradoja de negar la capacidad expresiva del lenguaje desde el mismo lenguaje y, por lo tanto, negando el sistema que lo sustenta, lo afirma [...]. En “El sueño de Escipión”, esta paradoja toma forma poética en los siguientes versos: “Grandeza del poema, la del héroe trágico [...] ofendía la ley desde el sometimiento”. El camino poético ensayado llegaba, así, a una estación de fin de trayecto [...], en la que la relación entre vida y poema parecía imposible y el texto poético solo podía establecer una *hipótesis* [...] sobre la experiencia de la realidad: “Poema es una hipótesis sobre el amor escrito / por el mismo poema”. El discurso poético y el discurso de la vida corrían paralelos y entre ambos, por lo tanto, “no hay corrección posible”, no hay posible relación (2016: 104).

Esta paradoja ha sido reconocida por el autor (2008 [1979]: 173-174) y se consideraría definitiva de no ser porque Carnero, en *Variaciones y figuras sobre un tema de la Bruyère*, prosigue con disquisiciones análogas. Por tanto, los versos citados ponen a tal grado el foco en la contradicción que acaso ayuden a resolverla.

El poeta retoma el tono irónico de “Jardín inglés” para degradar ciertos amaneramientos neorrománticos: “Grandeza del poema, la del héroe trágico”; la “grandeza” “del héroe trágico” es la del fracaso¹¹⁰, pero, recubierta por el hálito prestigioso de la tradición romántica, se jacta de su derrota, denunciando quizás la hipocresía sentimental de ciertas composiciones al legitimarse.

Esta crítica da un paso más allá (vv. 32-34). Nótese el léxico aparejado a la “violencia”: *atentar*, *ofendía*, *sometimiento*; el poema lleva a la práctica lo que antes anunció teóricamente; en un nivel superficial se enuncia, a modo de *exemplum*, la paradoja referida,

¹¹⁰ En la concepción romántica el “héroe trágico” posee una “conciencia dolorosamente adquirida de pertenecer a un mundo espiritualmente superior, que necesariamente se halla convulsionado por las grandes pasiones y, en contraposición al mundo inferior y mediocre [...], le conduce a la vigorosa aceptación de los principios desesperados, pero veraces, de la vida [...]. El *Yo heroico* parte de un principio radicalmente pesimista [...], mas este sentimiento de fugacidad no le mueve ni a la renuncia ni al miedo; antes, al contrario, le conduce a la acción y al enfrentamiento” (Argullol, 2008: 392, 394).

‘atentar contra el lenguaje lírico usando lenguaje lírico’; no obstante, si se recuerda que “El poema *procede* de la realidad / por vía de *violencia*”, comienza a diluirse la contradicción: el acto de “atentar” y “ofender” puede volverse trascendental en tanto se sabe que *lo único que puede perturbar las dimensiones aparentemente inconciliables de realidad y ficción es la violencia ejercida por el acto estético sobre el referente empírico*. De esta suerte, ese “poseído” —con posibles ecos irónicos del poeta oracular—, a fuerza de ofender “la ley desde el sometimiento”, termina por *marcar* el “sometimiento” mismo, esto es, ‘dejar huella de su resistencia’, por estéril que sea, tal y como la ficción deja cicatrices sobre una realidad forzada a ser bella. Son estos vestigios violentos los que resolverían en parte la paradoja.

Llevando el *exemplum* del nivel del “sometimiento” al de lo metaliterario, Carnero realiza una importante apreciación epistemológica: criticar el lenguaje lírico utilizando el lenguaje lírico es análogo a criticar el método empírico desde su propia retórica abstracta, sin asomarse a la experiencia empírica. Para contextualizar esta nueva paradoja debe recordarse la afinidad de Carnero con el idealismo de Berkeley, desarrollada en la introducción.

Los siguientes versos podrían sugerir una variante al efecto de “fin de trayecto” (vv. 35-40). Este pasaje se ha interpretado desde otras aristas:

la vinculación con “lo real” parece, si no imposible, al menos no declaradamente necesaria. El carácter circular y, por ende, clausurado del discurso poético en Carnero se advierte claramente en [...] “El sueño de Escipión”. En él, el sujeto intenta obtener una definición acerca del “ser” del poema: “Poema es una hipótesis sobre el amor escrito / por el mismo poema” [...]. El recurso metapoético [...], lejos de reforzar la condición autónoma del texto, habla más bien de una inevitable clausura del discurso sobre sí mismo, de una reflexión que deviene necesariamente tautológica y que, al hacerlo, redefine críticamente sus propios mecanismos expresivos, poniendo en cuestión al mismo discurso y sus modos de comunicación (Ferrari, 1996: 144).

A pesar de que la vinculación del poema con “lo real” parece “no declaradamente necesaria”, la composición demuestra que, aunque sea de manera tortuosa (“por vía de violencia”), existe una conexión entre ficción estética y referente real, lo cual traza un discurso de “carácter circular”, pero con pequeños cortes —marcas de violencia— que impiden su clausura. “El sueño de Escipión” aparenta, de forma general, el cierre de su discurso; sin embargo, hay pequeños resquicios que permiten escribir poesía de este tipo, como se hará con *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*.

¿Cuáles son esas marcas de violencia? La más importante es, precisamente, el empleo del discurso teórico-científico para ensanchar los límites del estético: “Poema es una hipótesis sobre el amor escrito / por el mismo poema”; por supuesto, el lector se fija en la circularidad del enunciado: ‘el poema hipotético de amor procede de las estructuras líricas del mismo poema’, negando así el vínculo con la realidad experiencial del erotismo vital; sin embargo, no se puede pasar por alto el significado de *hipótesis*: ‘suposición’, no verdad absoluta. Si el poema es una suposición, existe la posibilidad de que esté equivocado; lo que cuestiona la clausura de un discurso lírico que no conserva relación con la realidad de la experiencia sería, paradójicamente, la retórica que emplea: el método científico aplicado al arte, esto es, una hipótesis que debería ser demostrada para descartar la idea tradicional de que existe una realidad extrínseca que precede a la ficción poética.

Sin embargo, la hipótesis no se demuestra del todo; por el contrario, la composición sigue enhebrando nuevos supuestos que se suman a la incertidumbre hipotética (vv. 36-40). Al cifrarse irónicamente, el pasaje ofrece una versión ridiculizada de la *mimesis* milenaria: ‘todos sabemos que la vida no es fuente del poema, por tanto, *sí* nos movemos en un círculo, para tragedia del arte (del arte que pretendía su trascendencia en la realidad experiencial)’.

Llama la atención el verso “entre ambos modos de escritura”, donde se explicita que tanto “el poema” como “la vida” son “modos de escritura”. Carnero aumenta la incertidumbre: aunque el discurso lírico “procede” de “la realidad” “por vía de violencia”, esa “realidad”, “vida”, es, a su vez, otro discurso, otra ficción. La composición de la supuesta realidad empírica se debería a los modos de estructuración mental que la proyectan, esto es, a las estructuras lingüísticas; el lenguaje precedería a la realidad, y no viceversa.

Siguiendo esta hipótesis, “El sueño de Escipión” rebasa el debate sobre la procedencia realista de la ficción estética: el origen parece no importar del todo, una vez que realidad y ficción son cara y cruz de una misma moneda, es decir, de las estructuras lingüísticas que cifran el pensamiento. En este sentido, se superaría también la circularidad del lenguaje en tanto tautología ficticia de una realidad incognoscible: al situar “la vida” en el plano del lenguaje como un “modo de escritura”, experiencia real y escritura estética forman parte de una misma dimensión autónoma, completa en sí misma; se trata, pues, de una clausura sólo aparente: se cree que el lenguaje poético no puede conocer algo más allá de sí mismo, pero,

en realidad, ese *más allá* es también lingüístico. Lo que no existe sería lo indecible, volviendo a las ideas de Wittgenstein.

Más que anular la existencia de la realidad empírica o de negar su conocimiento, “El sueño de Escipión” depura una hipótesis con mayores posibilidades expresivas: *la realidad es el mundo de lo escrito*. Triunfa, por tanto, el discurso estético en su variación de parodia metapoética, disfrazado de enunciación teórica para demostrar lo indemostrable, esto es, que “poema” y “vida” corren parejos sin tocarse, sugiriendo quizás que podrían ser elementos de un mismo compuesto escriturario, autónomo y absoluto.

Los versos 41-45 cierran esta sección. Con otro giro del poema como hipótesis, “El sueño de Escipión” termina por negar, en la práctica, la teorización previa, aumentando la ironía y el absurdo: “y sin embargo evítese / tal conclusión en práctica”, lo cual puede ser entendido como ‘y sin embargo evítese llegar a la conclusión de que la vida experiencial no es relevante (puesto que su esencia mental es puramente lingüística)’, complementado con “la palabra en perjuicio de la tragedia íntima / lo mismo que su opuesto”, lamentación irónica por el fracaso del epígrafe de Barthes: ‘evítese llegar a la conclusión de que es posible escribir poesía de corte social, lo mismo que enteramente estetizante’.

El “lugar de equilibrio” es la metapoesía, la única que puede conocer el fracaso epistemológico de los caminos tradicionales; a diferencia de *Dibujo*, que aspiraba a ciertas cumbres estetizantes, la poética metaliteraria de *El sueño* podría prevalecer y triunfar —como sucederá, de hecho, con su evolución en los dos siguientes poemarios—, aunque desde lo irónico e hipotético, nunca desde lo afirmativo y absoluto.

La cita final de Mallarmé, ‘¿qué resultaría entonces de tal falta de misterio?’, procedente del ensayo *L’Art pour tous* (1862), puede leerse a la luz del triunfo irónico de la metapoesía; desde esa función crítica, el poeta consigue desmitificar dos de los grandes pilares de la Modernidad, el realismo social y el *arte por el arte*, pero ello deriva en una disminución de la capacidad de asombro e imaginación que ha caracterizado al género; así, la metapoesía se erige como un arma de dos filos: por un lado, deshace falacias retóricas, depura la verdad dentro de la ficción; por otro, hace peligrar el misterio que requiere un buen

poema. Aunque la elocución metapoética prevalece, renuncia a la inmersión en el misterio¹¹¹, condenada a su vertiente más racionalista¹¹².

¹¹¹ El poeta Diego Jesús Jiménez se desliga de la poesía como comunicación o conocimiento para concebirla “en el ámbito de lo misterioso [...], ámbito que le lleva a continuas referencias mágicas, en una revisión en sentido irreal de la realidad circundante, a la sustentación del milagro [...]. El poema no es, por lo tanto, un proceso de conocimiento, de captación y contemplación de la esencia eterna e inmanente de la realidad a través de la palabra poética, en cuanto que ésta, como quería Heidegger, manifiesta la esencia del ser, lo que permitiría la contemplación platónica de las formas eternas; más bien al contrario, se trata de soñar la realidad, de ‘ver’ y ‘mirar’ las cosas en su apariencia” (Lanz, 2001: 36-37). En el canto I de “Poética”, incluido en *Itinerario para náufragos* (1996), puede leerse: “Vivir el movimiento que habita las palabras, / conocer la apariencia, amar la soledad / de los frutos caídos y que, ahora, / con la luz de la tarde / desvelan el pasado en las ruinas del tiempo. / [...] / [...] Oyes a tu memoria / llover sobre las cosas, entregarte palabras encendidas / que la muerte construye. Nunca edificarás / un poema con ellas” (2001: 294-295).

¹¹² Para Scarano “si el lenguaje [para Carnero] 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” (1991: 325).

Capítulo III. *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974)

El poemario *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (Visor, 1974) es quizás el más importante a efectos metapoéticos, pues

el ordenamiento [de *Ensayo de una teoría de la visión*] hace especialmente significativo el volumen *Variaciones y figuras* [...], el cual tiene una posición central [...]. Parece [...] como si los poemas de *Dibujo* [...] y *El sueño* [...] fueran una introducción al proyecto desarrollado en *Variaciones y* [...] que los dos libros posteriores a éste, *El azar objetivo* y *Ensayo* [...] fueran una forma de progresar más allá de dicho proyecto [...]. Conviene destacar este carácter de ampliación que supone cada libro con respecto a las limitaciones del anterior (López, 1986: 258).

Aunque la unidad temática del primer periodo del autor puede verse como “un solo libro” (Carnero, 1979: 71), no se suscribe que la publicación de entregas sucesivas suponga la “ampliación” “de cada libro con respecto a las limitaciones del anterior”, ya que esto implicaría una superioridad estética de *El sueño* sobre *Dibujo*, de *Variaciones y figuras* sobre *El sueño*, etc. Es evidente que las obsesiones carnerianas se refuerzan con cada nueva publicación; sin embargo, no es menos cierto que en cada volumen éstas se presentan de formas distintas, no necesariamente congruentes entre sí. *Variaciones y figuras* se encarga de otra parcela de la metapoésía, que complementa lo anterior, mas no forzosamente mejorándolo, superándolo ni reemplazándolo.

Lo innegable es que esta colección representa el esfuerzo metapoético más explícito —y, por tanto, el más llamativo— de la primera obra de Carnero; aunado a su “posición central”, el poemario se estructura de una manera tan metódica que, como se verá, casi no permite otra lectura que la autorreferencial.

Respecto al “tema de La Bruyère”, el libro posee un epígrafe general, designado como “TEMA”, que reza: “*Tout est dit, et l'on vient trop tard*” (“Todo está ya dicho, y hemos llegado demasiado tarde”), perteneciente a *Des Ouvrages de l'Esprit*, obra del pensador francés Jean de La Bruyère (1645-1696)¹¹³. El “tema”, aunque formulado a fines del siglo XVII, posee especial significancia en la contemporaneidad, ya que

¹¹³ La Bruyère es significativo para Carnero porque “su obra más famosa, *Los caracteres* [...], de 1680, introduce el estilo frío y eficaz que habrá de caracterizar la mejor prosa aforística francesa del siglo siguiente” (López, 2010: 239), un estilo emulado ya en *El Sueño*.

plantea uno de los grandes motivos de [...] la posmodernidad: la sensación de que el poeta se encuentra en un momento de crisis al vivir en una época de agotamiento cultural [...]. [La tradición] pesa de tal modo [...] que el poeta carece de entusiasmo para introducir novedades; a lo más que puede aspirar éste es a reformular metódicamente las ideas del pasado o a iniciar un diálogo constructivo con la tradición (López, 2010: 238).

Se deducen tres aspectos para la poética de *Variaciones y figuras*: 1) que el libro se sitúa de manera deliberada en el centro de una de las discusiones más importantes de su tiempo, la caracterización artística de lo posmoderno¹¹⁴, con lo cual pretende estar a la vanguardia del arte de los años setenta, rebasando el ámbito nacional; 2) que el volumen insiste en una de las tesis de *El sueño*, la desmitificación del concepto de originalidad, comúnmente asociado al legado romántico¹¹⁵; y 3) que el poemario, ante la necesidad de “reformular metódicamente las ideas del pasado” o de “iniciar un diálogo constructivo con la tradición”, emprende una suerte de nuevo arte de la *imitatio*, reelaboración contemporánea del modo de proceder de la retórica clásica, que en España había tenido su cumbre en los periodos renacentista y barroco.

Citando la definición de Antonio Vilanova, Jesús Ponce Cárdenas ha definido el arte de la *imitatio* en la España aurisecular de la siguiente manera:

“Adaptación o apropiación de versos e ideas ajenas”, procedentes en su mayor parte de la obra de los autores grecolatinos y maestros italianos, cuyos “conceptos e imágenes ha de adaptar o traducir el poeta con tanta propiedad y destreza que al darles una forma nueva parezcan ya creación suya original” (2016: 10).

Existe una gran semejanza entre estas palabras y las de López. Ambas retóricas, aurisecular y contemporánea, anteponen la reformulación y el diálogo con la tradición al engendramiento de algo enteramente nuevo. Por supuesto, para los ingenios de los Siglos de Oro esta técnica abarcaba la totalidad de su taller retórico, previa a los conceptos de

¹¹⁴ Ferrán explica que “para el lector posmoderno la posibilidad de que una obra literaria o artística contenga significados permanentes es una cuestión que se pone en duda, ya que la nueva actitud se basa en la concienciación de que los signos son cambiantes y mucho más inestables” (2017: 11).

¹¹⁵ La originalidad era un asunto de primer orden para la estética romántica si se ligaba con uno de sus presupuestos fundamentales, lo subjetivo, a contracorriente del racionalismo ilustrado, pues, como entiende Argullol, “bajo [...] [el] optimismo ilustrado y [...] [el] progreso empirista, para los románticos no pasa inadvertida la doble minimización a la que se ve sometido el hombre moderno: al correr el prudente velo que ocultaba la tiránica grandeza de la naturaleza él se ha empequeñecido, pero al ser incapaz de descubrir la propia grandeza de su subjetividad, el empequeñecimiento se ha hecho sentir doblemente” (2008, 32); para el Romanticismo la originalidad subjetiva es un acto de rebeldía contra el pensamiento racionalista.

originalidad y novedad románticos. Por el contrario, los creadores actuales se sitúan *a posteriori*, en la desacralización de sus utopías. No es de extrañarse, pues, que los modos retóricos aurisecular y posmoderno se asemejen, con la excepción de que el segundo nace desde la conciencia del fracaso de la Modernidad, compuesta fundamentalmente por los presupuestos románticos e ilustrados¹¹⁶; sumado a esto, el poeta contemporáneo, gracias al engrosamiento de la tradición clásica con las literaturas en lenguas vernáculas, extrema las referencias del pasado, desembocando así en una sentimentalidad culturalista entendida como crisis del arte, reducida a imitación, innovación y acumulación de modelos prestigiosos¹¹⁷.

A propósito de la generación del 68, Antonio Méndez Rubio espiga algunos eventos históricos que pueden explicar la angustia frente al peso de la tradición, y, al tiempo, la negación de vías vanguardistas alternativas, pues

el sobreuso del discurso de la ‘ruptura’, asociado a un vanguardismo de moda, condujo [...] a una especie de huida semántica hacia adelante, a un agotamiento que daba pie al resurgir de un tradicionalismo [...] y que acabaría imponiéndose como canon dominante en los 80 [...]. Por otra parte, el avance de la ‘ruptura poética’ se solapó en pocos años con el contexto ideológico más amplio de una ‘ruptura política’: el final de la dictadura ayudaría a sobrecargar de presuposiciones críticas el debate estético, a hacerlo funcional al clima de la transición, y a experimentar con esta transición [...] la caída en el desencanto y la retirada de los proyectos utópicos más radicales (2004: 25).

Si bien *Variaciones y figuras* fue publicado un año antes de la muerte de Franco, es llamativo hasta qué punto adelanta el porvenir estético.

A pesar de que “todo está ya dicho, y hemos llegado demasiado tarde”, el “tema” sugiere que la enunciación artística puede entenderse como glosa crítica de la tradición, la cual se presenta en un abanico que va desde la imitación a modo de homenaje actualizado¹¹⁸

¹¹⁶ Sanz puntualiza esta idea: “la posmodernidad desde sus orígenes arremete contra el concepto de Razón como eje de la Modernidad. La razón moderna ha conducido a la catástrofe [...]. El carácter liberador y subversivo de la cultura ha quedado subsumido en las instituciones y en la complacencia de una serie de estratos sociales que puede acceder a la cultura. Los posmodernos repudian la originalidad del arte, del mismo modo que repudian la ideología del progreso: se aboga por la mezcla heterodoxa e irónica de las tradiciones” (2007: 28).

¹¹⁷ Prieto de Paula define esta crisis como “motivo enquistado” del culturalismo, en el cual “el poeta se sitúa en el final de una cadena cultural donde le será difícil no sentir la melancolía de quien sabe ya formalizados — convertidos en *cultura*— los sueños, anhelos o proyecciones que constituyen el imaginario de los hombres” (1996: 190).

¹¹⁸ Un ejemplo lo constituye Luis Alberto de Cuenca. En su poema “*Remedia amoris*” (1989), título del homónimo de Ovidio, el español actualiza con sorna las lecciones del latino: “Fue una idea malísima lo de

hasta un diálogo crítico, tenso, paródico e irónico con una pléyade de autores fundantes de la poesía moderna.

En las “variaciones” y “figuras” el tema central es preexistente, pero puede ganar en forma y sustancia en la medida en que las variantes estéticas que orbitan en torno suyo sean atractivas y audaces para el lector, y, por qué no, innovadoras en su configuración, sin por ello renunciar a la modulación y contención de lo original. No obstante, no deja de ser paradójico que el “tema” sea, por decirlo de alguna forma, un *tema vacío*, la negación de la capacidad de engendramiento creativo de manera espontánea. Parecería que las “variaciones” de este poemario giran alrededor de un *vacío engendrador*, un *oxímoron fundante* que, al fin y al cabo —y a pesar del poema y del poeta— termina por crear *algo*, aunque no se afirme en la existencia de sí mismo, sino en la desaparición, consagrándose en su negación.

El “tema” va seguido de dos epígrafes más, en aumento de la escala culturalista, lo cual añade otro de los mecanismos del arte posmoderno: la acumulación de elementos paratextuales¹¹⁹; se trata de una cita en francés de George Berkeley, procedente de su *Commonplace Book*, “*Beaucoup me plaindre de l'imperfection du langage*” (‘me aquejo mucho de la imperfección del lenguaje’), y otra de Wassili Kandinsky (1866-1944), de *El punto y la línea sobre el plano*, “El signo externo se vuelve costumbre, cubriendo con un velo el sonido interior del símbolo”. Así, “desde la conformación paratextual se plantea obsesivamente cuál será la raíz de los planteos poéticos del texto: una poesía que nace de la insatisfacción ante el lenguaje y de la pérdida de fe en el valor activo de la palabra” (Ferrari, 1996: 150). El texto dirige su interpretación hacia una única vía, la metapoética de corte ensayística.

Mientras que la cita de Berkeley responde a las directrices ya vistas en *Dibujo y El sueño*, la de Kandinsky recuerda “las orientaciones de los formalistas rusos [...], quienes plantean [...] que el tropo o la imagen nos ayudan a descubrir de nuevo el objeto [...], pero, más tarde, el signo se vuelve costumbre y la expresión se automatiza” (López, 2010: 241); el

volver a vernos. / No hicimos otra cosa que intercambiar insultos / y reprochamos viejas y sórdidas historias” (2016: 328).

¹¹⁹ Ferrán aduce que “la estética en las disciplinas artísticas de la posmodernidad se basa esencialmente en el arte de citar, es decir, en [...] la intertextualidad histórica [...]. Para Calinescu la posmodernidad es ‘esencialmente anotadora’ y se sitúa en claro contraste con las prácticas de la modernidad vanguardista” (2017: 150).

debate iniciado con la cita de Kandinsky puede resolverse con el poema “Mira el breve minuto de la rosa” que trata cuestiones afines.

Si el “tema” invita a una discusión general del arte contemporáneo, las citas de Berkeley y Kandinsky restringen ese debate a lo metapoético, haciendo énfasis, con la cita del ruso, en un léxico deliberadamente lingüístico, teórico y logicista, que marca la pauta formalista de *Variaciones y figuras*, pues

todo el pensamiento poético de Carnero parece articularse sobre una concepción del lenguaje —deudataria de las posturas posestructuralistas— fundada en la azarosa relación existente entre signo/cosa [...]. Si el lenguaje es incapaz de referir nada exterior a sí mismo, se destruye la idea del arte en tanto representación de lo real [...]. Después de los teóricos del posestructuralismo, la idea ingenua de que el lenguaje podía revelar pasivamente un mundo coherente, objetivo y significativo dejó de ser sostenible (Ferrari, 1996: 147-148).

Variaciones y figuras es el libro donde las escuelas formalistas de las que bebe Carnero sirven para evidenciar con más fuerza la angustia existencial del ser poético: si la relación entre “signo” y “cosa” es arbitraria, ¿hay cabida para la *poiesis*, donde el signo lingüístico se supone motivado?¹²⁰ La respuesta, al pasar por las reflexiones teóricas de esas doctrinas, es evidentemente negativa: la poesía, en su carácter de expresión lingüística, es también convencional. Carnero se refugia en la única solución posible: prescindir de la referencialidad exterior del signo lingüístico. Tal es la utopía metapoética planteada en *Variaciones y figuras*: alcanzar un horizonte de expresividad donde no exista una realidad extrínseca al signo lingüístico, que todo lo expresado sea por, para y desde el signo, el cual sólo se refiere a sí mismo. Se trata del intento de representación de la existencia sola, única y absoluta del signo lingüístico, sostenido en un vacío autorreferente, que presupone la inexistencia lingüística de lo real¹²¹, o, en palabras de José Piera, “el significante como

¹²⁰ En la historia de la filosofía, la *poiesis* fue inicialmente expuesta con el personaje de Crátilo en el diálogo platónico homónimo; en la lingüística del siglo pasado la idea de *poiesis* podría corresponderse con la motivación del signo a la manera de Jakobson, quien reservó esta cualidad para la función poética del lenguaje. Ahora bien, tal y como explica Schaeffer, la posición “cratilista” de Jakobson con respecto a la poesía provendría del Romanticismo, puesto que “la teoría romántica del lenguaje poético constituye una de las versiones específicas del cratilismo, es decir, de la afirmación de la naturaleza motivada del lenguaje [...] [Así,] el Romanticismo forja la noción de *lenguaje poético*, capaz de compensar la falta del ‘lenguaje común’, transformado en esta operación en ‘lenguaje prosaico’” (1999: 60).

¹²¹ Advierte Ferrari que, en buena parte de la filosofía, artes y ciencias sociales contemporáneas, “‘lo real’ dista mucho de asemejarse a ese algo ontológicamente sólido y unívoco que reconocían las estéticas realistas. Por el contrario, la ‘realidad’ se identifica cada vez más con una construcción de la conciencia tanto individual como colectiva” (1996: 149).

significado. El lenguaje como único tema posible” (1974: 20). La inquisición en torno a la existencia de un lenguaje lírico que prescindiera de toda referencialidad se torna el tema metapoético del libro, en la convergencia, como se verá, de ciertas ideas de corte postestructuralista con otras más antiguas, fundadas en el purismo poético.

Que el objeto último de *Variaciones y figuras* sea “el significante como significado”, con su consabido desprendimiento de una inefable realidad extrínseca no es por fuerza una condena expresiva; por el contrario, la utopía arrancada con *Dibujo*, autonomía absoluta de lo estético, adquiere la más honda de sus significaciones.

La estructura del libro se ensambla “obsesivamente” de acuerdo con las disposiciones paratextuales, siguiendo un orden científico-ensayístico; dividido en tres secciones, a usanza de la dialéctica clásica —tesis, antítesis y síntesis—, *Variaciones y figuras* se configura de la siguiente manera: 1) Introducción (3 poemas); 2) Variaciones y Figuras (con 4 y 5 poemas, respectivamente); 3) Epílogo (1 poema). Esta estructura hace difícil pensar que Carnero buscara la ironía o burla sobre el método discursivo. No obstante, César Simón llegó a la conclusión de que, en *Variaciones y figuras*,

[Carnero] nos llega a hacer creer —y yo 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? No. Estos nuevos *poemas didácticos* [...] encontraban su razón de ser en el hecho de que, precisamente, no iban a enseñar nada (1976: 5).

No se comparten del todo estas apreciaciones; si bien es cierto que *El sueño* había demostrado que la metapoésía carneriana contiene altas dosis de ironía, la estructuración de *Variaciones y figuras* invita a leerlo como una “indagación gnoseológica”, y, por tanto, a tomarlo “en serio”, por mucho que su proyecto pueda fracasar. Se aboga por un punto intermedio: tomarse la “indagación gnoseológica” “en serio”, pero teniendo presente la posibilidad de que el texto juegue a confundir al lector.

3.1. “Discurso del Método”

La “Introducción” de *Variaciones y figuras* está compuesta por un poema de 37 líneas, “Discurso del Método” (2010: 243-246), y por dos poemas breves, “Giovanni Batista Piranesi” y “Páestum” que, en cierta forma, apuntalan algunas ideas vertidas en la primera composición¹²². Se comenta “Discurso del Método” ya que, como su nombre indica, su lectura programa las intenciones del libro, considerándolo un “Arte poética” del volumen (Piera, 1974: 19).

La pieza —encabezada por un epígrafe del poeta inglés John Dryden (1631-1700), procedente de su *Religio Laici*, en que se reclama un “verso rudo”, “el más cercano a la prosa” como el apropiado para un discurso expositivo claro¹²³—, comienza de la siguiente forma:

En este poema se evitará dentro de lo posible, teniendo en cuenta las acreditadas nociones de “irracionalidad” y “espontaneidad” consideradas propias de esta profesión, usar o mencionar términos inmediatamente reconocibles como pertenecientes al repertorio de la Lingüística; si se los usa será:

- a) sujetándose a hacerlo de manera asistemática, lo que se justifica en razón de que quien pueda leerlos en su verdadero sentido tendrá igualmente presente su contexto;
- b) admitiendo que, en su valor operativo para los efectos de este poema, es fácil que tengan, en la Estética tradicional o en el habla común, equivalentes adecuados—;

de este modo se evitará la acusación de cientificismo y otras parecidas y no resultará el texto mermado en su potencialidad poética —aunque toda terminología especializada adquiere, por su sentido arcano y supuestamente preciso, un gran valor poético (vv. 1-15).

¹²² “Giovanni Battista Piranesi”, dedicado al grabador y arquitecto italiano (1720-1778), retoma los postulados que concluyen “Discurso del Método” acerca de la importancia de un lector activo. En los dos primeros versos se lee: “Aquí el espectador se ve forzado / a una actitud esencialmente equívoca” (2010: 247). Además, la composición retoma el aire egipciaco del cierre de “Discurso del Método” con los grabados arqueológicos de Piranesi. Este símbolo metalírico, que aúna poema con hallazgo arqueológico, se profundiza en “Páestum”, las ruinas de una antigua colonia griega retratadas en un grabado de Piranesi. En este segundo poema destaca el inicio: “Los dioses nos observan desde la geometría / que es su imagen”, así como el final: “Aquí los dioses son, / como la concepción de estas columnas, / un único placer: la inteligencia / con su progenie de fantasmas lúcidos” (2010: 248). Se retoman tópicos metapoéticos tanto de *Dibujo* como de *El sueño*: la pureza del poema —en este caso divina— se manifiesta como “geometría” e “inteligencia”; a pesar de que “los dioses” sean una ilusión (“fantasmas lúcidos”), lo importante es el deleite intelectual que su reproducción geométrica produce, al igual que la composición lírica: “un único placer”.

¹²³ El epígrafe de Dryden reza: “*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*”.

Desde el momento en que fue publicado, “Discurso del Método” llamó la atención por su estilo peculiar. A pesar de observaciones como las de Antonio Gracia, quien arguyó que el “riesgo” de una composición así “estriba en caer en el prosaísmo ensayístico” y que este tipo de poemas “se suicidan como textos líricos convencionales” (1999: 31), se trae a colación la lectura de Sánchez Torre, para quien

la metapoesía [de “Discurso del Método”] llega a los límites de lo poético y está a solo un paso de la prosa, pero nada refuerza tanto su carácter poético como ese situarse al borde del abismo y salir, pese a todo, airoso de la prueba [...]. El peligro se salva con grandes dosis de ironía, cuyo objetivo directo es la incapacidad cognoscitiva del discurso teórico (1993: 106).

Poner en duda los límites de lo poético equivale a preguntarse por la existencia ontológica de lo poético; rozar los linderos de la prosa no sería un “suicidio” de lo lírico, sino una “prueba” que, tras sortearse, legitimaría el poder de la poesía; pese a la tentación a que el poeta la somete, ésta no podría convertirse en prosa¹²⁴, como si hubiese una partícula de lo lírico, que no podría ser otra que la capacidad de cuestionamiento acerca de la existencia del discurso poético *desde el propio discurso poético*. Ciertamente es que todo discurso puede ser cuestionado utilizando un segundo discurso paralelo; sin embargo, el valor expresivo de la crítica puede ser más intenso cuando ésta proviene del propio discurso en proceso de escribirse¹²⁵. Esta capacidad proteica y adaptativa del género garantiza la existencia de unos límites bien definidos que, al cuestionarse desde sí, fortalecen el sentido y el ser de la poesía. Por tanto, el fin último de la metapoesía más osada como la de “Discurso del Método” es afianzar la presencia del fenómeno poético.

¹²⁴ Esta afirmación puede ser polémica si se considera la llamada “prosa poética” como una excepción a la regla; Domínguez Caparrós diferencia la “prosa” literaria de la “prosa rítmica”, comúnmente denominada “prosa poética”; mientras que la primera es una “ordenación libre, asimétrica e irregular de la cadena fónica”, la segunda es una “prosa en la que son perceptibles ciertos ritmos (de cantidad, de acento o de rima), pero sin la periodicidad suficiente como para que el esquema rítmico se imponga al lingüístico”; ahora bien, el filólogo apunta que “según Pedro Henríquez Ureña, la separación entre verso y prosa no es absoluta. Históricamente, la prosa se crea como desviación, y a ejemplo, del verso, no como mera proyección del lenguaje hablado. El lenguaje en prosa se caracteriza por la segmentación lógico-sintáctica, frente a la segmentación rítmico-melódica propia del lenguaje versificado” (2016: 289-290). Para efectos de “Discurso del Método”, aunque la apariencia léxica y sintáctica es prosaica, la división prosódica en cortes versales mantiene, si no cierto ritmo ni cadencia audibles, al menos una disposición de silencios y encabalgamientos que recuerda la forma versal.

¹²⁵ Se parte de la tesis de Sánchez Torre: “si alguna especificidad pudiera otorgarse al discurso metapoético frente al teórico, ésta radicaría [...] en el hecho de que, por ser poético, permite al receptor una implicación en el texto de un calibre desconocido por el discurso teórico, implicación ‘total y totalizante’ [...] que es indispensable para la actualización del conocimiento estético” (1993: 98).

El título del poema, en clave cartesiana, implica una denuncia irónica del método científico en tanto discurso teórico perdido en sus intrincamientos retóricos, de lo cual se colige que aplicar el “discurso del método” de Descartes a la búsqueda de lo poético *desde lo poético* resulta absurdo. A semejantes apreciaciones llevan los versos de Dryden: al defender un estilo poético prosaico como el más claro para la exposición discursiva, se cae en una contradicción irónica, puesto que este estilo es, precisamente, el que ha intrincado y dificultado la comprensión de “Discurso del Método”, sugiriendo acaso que la claridad poética tampoco proviene de lo prosaico ni de lo ensayístico.

El poema se niega a sí mismo desde el comienzo, presentándose como una parodia. No obstante, *Variaciones y figuras* hace convivir dos aproximaciones radicalmente opuestas al fenómeno poético: por un lado, la ironización sobre el poema como ente gnoseológico; por otro, la genuina búsqueda cartesiana de respuestas sólidas en medio de la incertidumbre generalizada.

La oración que da inicio, “En este poema se evitará, dentro de lo posible [...]”, da cuenta de un discurso doble: el léxico se inscribe en el campo semántico del ensayo teórico y científico (“se evitará”, “dentro de lo posible”), pero la frase nominal “En este poema” contraviene el estilo: creemos que se trata de un ensayo teórico, pero es un “poema” que se ha disfrazado de prosa analítica. Pese a todo, “En este *poema*” no deja de ser un tecnicismo —y, por tanto, un elemento más cercano a lo prosaico que a lo típicamente poético—, ya que la voz *poema* denuncia el cariz teórico del texto. ¿Qué tipo de texto es este? Uno híbrido, evidentemente, donde “el valor metatextual no es [...] orientar la lectura del texto como un poema, sino como un conjunto verbal complejo y contradictorio, entre el poema y la prosa científica; y la clave para la lectura puede ser quizá la ironía” (Sánchez Torre, 1993: 54). Si se tratase de una “prosa científica” no podría haber lugar ni para lo “contradictorio” ni “la ironía”; aunque el estilo es abiertamente híbrido, su naturaleza última es literaria, el único espacio textual donde lo contradictorio e irónico pueden formar parte de un proyecto epistemológico.

Como parte de la denuncia de los intrincados modos retóricos de la “prosa científica”, el poema reproduce las ilaciones de oraciones subordinadas y frases parentéticas que retrasan y entorpecen innecesariamente la revelación del objeto del discurso. Para llegar al complemento sintáctico de “En este poema se evitará” (“usar o mencionar términos

inmediatamente reconocibles [...]”, tres líneas más abajo), el lector debe sortear una larga acotación, con vocabulario a su vez especializado (“acreditadas nociones”, “irracionalidad”, “espontaneidad”, “profesión”), que pone en riesgo la comprensión del texto. A través del estilo ergotista Carnero exhibe la hipertrofia y absurdo de un discurso poético pasado por el filtro más racionalista. A mayor búsqueda de la verdad y la objetividad teóricas, menor orden y comprensión de la práctica textual.

La frase parentética que se cuelga entre el sujeto (“En este poema”), el verbo (“se evitará”) y su complemento sintáctico (“usar o mencionar términos inmediatamente reconocibles / como pertenecientes al repertorio de la Lingüística”) es la siguiente: “dentro de lo posible, teniendo en cuenta / las acreditadas nociones de ‘irracionalidad’ y ‘espontaneidad’ / consideradas propias de esta profesión”. El contenido semántico de la extensa oración es mucho más importante de lo que parece, aunque su relegación sintáctica lo oculte. Carnero incorpora, sin casi darnos cuenta, dos polémicos términos de la teoría literaria (“irracionalidad” y “espontaneidad”, cuyo carácter instrumental se aumenta al entrecomillarse) a un discurso ya atrofiado, demostrando así que la teoría y crítica literarias —y la propia literatura— no están exentas de los males retóricos de la lengua científica.

El tono irónico en que se señalan estas dos “acreditadas nociones” (“espontaneidad” e “irracionalidad”) con la afirmación categórica “consideradas propias de esta profesión” hace sospechar que el poeta las rechaza, como si lamentase que su “profesión” no haya prescindido históricamente de ellas. Las corrientes poéticas que podrían esconderse tras tales tecnicismos son las siguientes: detrás de “espontaneidad”, el repudiado legado romántico¹²⁶, ya comentado en *El sueño*; detrás de “irracionalidad”, otra odiosa herencia para Carnero, la de ciertas corrientes vanguardistas y surrealistas, obsoletas para la tercera parte del siglo pasado¹²⁷:

¹²⁶ Detrás de la acusación de “espontaneidad” se halla también la llamada poesía social, acotada en su definición de poesía como comunicación; el autor llegó a comentar que “entiendo por poesía-mensaje aquella que se propone transmitir significados de recepción no problemática en textos cuya lectura se vuelve automática por dos razones: su escasa desviación de la lengua estándar, y su redundancia con respecto a la tradición literaria establecida, asumida y admitida. Ello vale tanto para las protestas, consignas y profecías del realismo social como para el intimismo neorromántico” (Carnero, 2008 [1998]: 53).

¹²⁷ Para el autor, “El Superrealismo era hace diez años una salida, pero también una trampa y un espejismo. Prescindiendo de lo que tiene de falsificación la adhesión, con más de treinta años de retraso, a un movimiento que en sus orígenes se definió como revolucionario en la literatura, ¿qué posibilidad había de encarnar en la España de los años sesenta —en la que ser revolucionario en política implicaba ser retardatario en literatura— el ‘modo de vida’ superrealista [...]? [...] Reemprender en los años sesenta el vanguardismo de los treinta hubiera [...] [obstaculizado] la verdadera actitud vanguardista, que es búsqueda permanente, lo contrario al

si bien el rechazo de la “poesía de combate” fue un camino que Carnero recorrió junto a sus compañeros de generación, el distanciamiento radical del surrealismo y de la poesía del absurdo fue una andadura que tuvo que emprender [...] en solitario [...]. [Para Carnero,] la recuperación del surrealismo en la década de los sesenta supone la pérdida de su carácter rupturista [...]. [Por tanto, existía] el peligro de que se realizara la recuperación del surrealismo no como movimiento histórico-literario, sino como una mera escuela que [...] supondría [...] el peligro de que se recuperara [...] el dogma vanguardista de la negación de la tradición literaria (Lanz, 2016: 26-27, 29).

Debe agregarse que, en una literatura que niega la tradición, es imposible conjugar la discusión posmoderna del “todo está ya dicho, y hemos llegado demasiado tarde” con una postura de vanguardia extrema, la cual quizás asumiría que *todo está por decir*.

La ironización sobre la “irracionalidad” conlleva la plena asunción de una de las estéticas dominantes de la posmodernidad: la imposibilidad de la novedad, la condena de simular y repetir —con el objeto acaso ilusorio de reinventar— la tradición. El hecho de que tanto las estéticas románticas y realistas (“espontaneidad”) como las vanguardistas y surrealistas (“irracionalidad”) aparezcan en un intrincado discurso irónico que exhibe sus propias falacias las caricaturiza; sólo triunfa la estética carneriana que, paradójicamente, emprende un acto cuasi parricida para legitimarse.

Por fin, la oración inicial, “En este poema se evitará dentro de lo posible”, alcanza su complemento sintáctico, “usar o mencionar términos inmediatamente reconocibles / como pertenecientes al repertorio de la Lingüística”. La aparatosa disquisición previa se vuelve ridícula al discernir sus intenciones: se trataba simplemente de restringir el tipo de léxico del poema, lo cual no deja de entrañar una ironía más profunda sobre la supuesta trascendencia de los discursos metódicos, sean científicos o literarios.

Por otra parte, el imperativo “se evitará” remarca la condición programática del texto; empero, ¿puede hablarse de un “Arte poética” en sentido estricto si su gran prescripción es “[evitar] usar [...] términos [...] pertenecientes a [...] la Lingüística”? El programa del libro se ha reducido a una nimiedad técnica, acentuando la burla sobre la hiperespecialización de los discursos analíticos. Aunque quizás no todo sea burla detrás del marbete descalificativo

encastillamiento en una subversión benévola, admitida y halagada con su sólido *status* de mercancía literaria. Dos cosas me hicieron desconfiar [...] de la vigencia del *revival* superrealista. En primer lugar [...] [su reducción] a una mera técnica de escritura [...] [compuesta por el] culto a la sinrazón —que nada tiene que ver con el alumbramiento de lo irracional— [...]. En segundo término [...] el dogma —que no es superrealista, sino futurista o dadaísta— de despreciar la tradición literaria” (Carnero, 2008 [1974]: 158-159).

de “cientificismo”, como se revela líneas más abajo. Si la metapoésía de *Variaciones y figuras* pretende la quimera de la no referencialidad del signo lingüístico, acaso deba desprenderse del léxico instrumental que la entorpece, “términos inmediatamente reconocibles” que anulan la sorpresa y el enigma. El discurso metapoético, que con *El sueño* había alcanzado uno de sus grados más racionalistas, intenta modularse hacia un estilo autorreferencial despejado del léxico propio de la teoría literaria —y, por tanto, de la teoría literaria misma—, tal y como se demuestra con el estilo difuso y alegórico de la colección de las cuatro “variaciones”. Pero “Discurso del Método” no hace sino advertir del fracaso de esta depuración léxica: para explicitarla, el poeta tuvo que escribir el más racionalista y técnico de sus poemas.

Como si se tratase de un manual para escribir metapoemas, “Discurso del Método” prescribe las excepciones en las que se podrán utilizar los “términos” de “la Lingüística” (vv. 5-11). Resulta irónico que “la Lingüística”, pretendida ciencia del lenguaje, y, por tanto, de la literatura, deba surgir desde la negación, modulación y censura de sus propios elementos, pues, ¿qué sería de una ciencia sin su terminología? Carnero muestra el fracaso de un “discurso del método” aplicado a lo poético: también el discurso científico es insuficiente en el desvelamiento de la realidad; sus potenciales hallazgos se opacan al lado de la terminología especializada, haciéndoles perder su esencia original, previa a todo lenguaje. Por tanto, la prescripción acerca del uso excepcional de los “términos” de “la Lingüística” equivale al fracaso de la base verbal que sustenta el “discurso del método”: si su terminología (“el discurso”) está restringida, el “método” también lo está; se trata de un simulacro de conocimiento.

La aparición de los incisos “a)” y “b)” aumenta hiperbólicamente la artificiosidad del texto. Los contenidos de cada uno, de estructura sintáctica por igual intrincada, apuntan a dos problemas sobre la terminología: para el caso de “a)”, “[se podrán usar los ‘términos’ de ‘la Lingüística’] en razón de que quien pueda leerlos en su verdadero sentido / tendrá igualmente presente su contexto”, esto es, que el poeta sólo podrá emplearlos si su lector está cultivado en la “Lingüística”; como apunta Ferrari, “se dibuja así el perfil de un lector competente, especializado [...]. Esta pose erudita y culturalista, sin embargo, es defraudada por el mismo sujeto al dar como producto un encadenamiento poemático que burla las expectativas de ese lector ‘competente’” (1996: 151). Se añade un problema mayor: si se sigue el presupuesto de

“a)”, el poeta tendría que conocer previamente el nivel intelectual de sus lectores; Carnero parece burlarse de su propia andadura culturalista y metapoética: ¿ha tenido lectores que en verdad lo comprendan?¹²⁸ ¿Existe el lector suficientemente calificado para descifrar sus textos? El saldo de estas reflexiones se antoja negativo: además de la inexistencia del lector ideal, lo que asfixia esta metapoesía es la pretensión teorizante que culmina en el absurdo; no obstante, el poeta prosigue la escritura del poema; parece la empresa de un necio destinada a ningún lector, y, sin embargo, *algo* puede decirnos, aunque esté ya todo dicho.

La ironía alcanza dosis extremas con “b)”: “[se podrán usar los ‘términos’ de ‘la Lingüística’] admitiendo que [...] es fácil que tengan, en la Estética tradicional o en el habla común, / equivalentes adecuados”; la afirmación silogística acaba en ridículo: si esos “términos” especializados “es fácil que tengan” “equivalentes” “en el habla común”, entonces, ¿para qué utilizarlos? Carnero denuncia aquí el vano prestigio asociado a lo academicista, en el cual, por supuesto, el propio poeta se incluye. Pero el inciso “b)” desautomatiza de manera paradójica la falsa superioridad de la terminología; al dejar ver sus contradicciones, el poeta se reivindica: ha recurrido a la pose intelectual, pero es capaz de reconocerla, al grado de formular una caricatura de sí.

Finalmente, la extensa explicación ergotista culmina en una primera conclusión que coincide con el final de la larguísima oración que había comenzado con “En este poema se evitará [...]”; el texto duplica el verbo principal (“se evitará”) más de 12 líneas abajo para no perder el hilo de un discurso ofuscado (vv. 11-15). Como se dijo, una de las mayores ironías de considerar “Discurso del Método” en tanto “Arte poética” es que su programa consiste en la negación paródica de sí mismo; el propósito declarado de evitar el “cientificismo” se lleva a cabo en el más científicista de los poemas. Tanto esta pieza como *Variaciones y figuras*, al que sirve de pórtico, poseen una duplicidad semántica: denuncian el científicismo lírico de lo metapoético, pero no detienen el curso analítico y cartesiano de su empresa gnoseológica; en suma, ponen en cuestión la supuesta objetividad de todo lenguaje pretendidamente

¹²⁸ Lo mismo se ha preguntado Prieto de Paula a raíz de unas declaraciones de Carnero en las que definía el culturalismo como “la posesión pública y pacífica de cultura, que se manifiesta de modo natural y espontáneo [...], siempre que se parta de la equivalencia entre la experiencia cotidiana y la cultural”, a lo que el crítico respondió que “en muchos casos, ello no fue así. En vez de resultado ‘natural y espontáneo’ de la cultura del autor, el culturalismo incorporaba unos materiales rebuscados, con la intención de evidenciar analogías intelectuales, estéticas o morales, y a veces de ‘crearlas’, lo que incumple el requisito de ‘la equivalencia entre la experiencia cotidiana y la cultural’. El poema, en fin, se dirigía a un receptor para cuya complicidad no bastaba generalmente el asentimiento afectivo, sino el trabajo de documentación” (1996: 176).

científico —como se hará más extensivamente en *El Azar Objetivo*—, puesto que la propuesta utópica que subyace es la creación de un discurso que aúne plenamente razón y sensibilidad.

La búsqueda de un conocimiento poético metódico se entrevé quizás en la reivindicación de la terminología científica, en este caso, de “la Lingüística” como ciencia literaria: “[...] toda terminología especializada adquiere, por su sentido arcano / y supuestamente preciso, un gran valor poético”. Piénsese en la genuina relación entre “terminología especializada” de la ciencia y palabra poética en calidad de palabra mítica y fundante¹²⁹: una y otra, con palabras distintas —pero con un fin análogo— comparten la misma utopía lingüística, nombrar por vez primera un elemento de la realidad; para ambas, la nominación primigenia deviene en el conocimiento de la cosa designada; lo que se conoce es el nombre, siguiendo a Wittgenstein. Ciencia y poesía se unificarían en el mismo terreno del pensamiento mágico, entendido como posesión lingüística de la realidad¹³⁰. Yace aquí una sólida propuesta epistemológica: el conocimiento metapoético, en su doble calidad de discurso teórico y estético, aúna la esencia de ciencia y lírica, que no es otra que la aprehensión lingüística de lo real.

Ahora bien, esta propuesta no deja de lado su carácter irónico; el juicio sobre el “sentido arcano” (‘sentido hermético, reservado a los iniciados’), “supuestamente preciso” de la “terminología especializada”, parece derrumbar el proyecto gnoseológico: la precisión de las palabras verdaderas —sean científicas, poéticas o ambas, fusionadas en la metalírica— es un simulacro de perfección. Cabe preguntarse si no es precisamente esa imperfección de las palabras lo que potencia el “valor poético” o efecto estético, en tanto que apreciamos y conocemos qué es la belleza gracias al contraste con que ésta se diferencia de las imperfecciones. Si se opta por esta posibilidad, acaso la ironía se mitigue y se pueda seguir

¹²⁹ Para Octavio Paz, “la función del rito [poético] se precisa [...]: por obra de la repetición rítmica el mito regresa [...]. El ritmo poético es la actualización de ese pasado [el mito] que es un futuro que es un presente: nosotros mismos” (2015: 63, 66). Aunque Paz se refiere a lo rítmico, sus ideas son extrapolables al ámbito léxico porque sugieren un signo poético motivado.

¹³⁰ Siguiendo con Paz, sus ideas sobre el animismo poético retoman estas cuestiones: “la confianza ante el lenguaje es la actitud espontánea y original del hombre: las cosas son su nombre. La fe en el poder de las palabras es una reminiscencia de nuestras creencias más antiguas: la naturaleza está animada; cada objeto posee una vida propia; las palabras, que son los dobles del mundo objetivo, también están animadas [...]. La operación poética no es diversa del conjuro, el hechizo y otros procedimientos de la magia. Y la actitud del poeta es semejante a la del mago” (1956: 51, 53).

considerando que la “terminología especializada” entraña un “valor poético” que debe reconocerse.

“Discurso del Método” continúa y concluye de la siguiente manera:

La carga poética resulta de la imprevisibilidad,
o dicho de otro modo, de la articulación dudosa
entre el plano de la expresión y el plano del contenido,
entre dos límites: la univocidad del significado,
que funde ambos planos en uno; y la completa incertidumbre
que produce un mensaje caótico.
Llamaremos al primer vicio poesía de combate
o de algún otro modo igualmente heroico;
y al segundo no le daremos nombre: pensaremos en Artaud
y tonterías como *L'absurde me marchait sur les pieds*, etcétera.
Cuando hayamos aprendido a evitar ambos vicios
recapacitaremos: cómo la mente humana
gusta de contemplar alternativamente lo concreto y lo abstracto,
como antídoto a la hipóstasis de conceptos generales,
y así concebiremos dos tipos de poema: uno “sintético”,
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 llamaremos “figura”.
Esta doble articulación de la expresión poética
es la llamada *Escala de Osiris* por el Neoplatonismo florentino
(vv. 16-36).

En las tres primeras líneas se aprecia la conclusión teórica a las reflexiones pasadas. Resulta curioso que, a pesar de que la esencia de lo poético (“la carga poética”) proviene de “la imprevisibilidad”, “de la articulación dudosa” —relacionadas con la imprecisión de la terminología antes referida—, el poeta deduce esto con un estilo y una lógica aparentemente precisos; hay ironía, pero, sobre todo, hay una revelación fundamental: sólo en la imprecisión, en la “imprevisibilidad”, pueden el poema y la palabra adquirir una belleza precisa, es decir, un “valor poético” o “carga poética”. No se antoja una paradoja insalvable: se debe a la imprecisión lingüística la posible apreciación de su belleza, como se dijo antes; la percepción de lo bello actúa gracias al contraste; en este sentido, la pretendida precisión del lenguaje teorizante engendraría, en el plano estético, una imprecisión máxima, esto es, un gran efecto poético: lo científico, pasado por el filtro de la imprecisión propia de lo estético, puede adquirir un estimable valor poético. Esto no implica que esta suerte de epifanía poética —dimanada, a su vez, de una epifanía lingüística— suceda en esta

composición; “Discurso del Método” lleva a cabo una descripción introductoria de los hallazgos del resto del volumen.

Aquí podría residir la verdadera “Arte poética” de *Variaciones y figuras*: en la recreación de una experiencia, sólo lo imprevisible e impreciso, lo complejo y polisémico pueden generar un efecto poético; más que ironía o paradoja, habría una epifanía lingüística: un estilo de pretendida precisión científica engendrará, en el poema, una carga estética máxima que lo hará resaltar frente al lector, volviéndolo novedoso, postulando así una variación que desafía al “tema”: todo está ya dicho, pero no está dicho de todas las maneras posibles. En términos estilísticos, lo pretendidamente científico puede reinventar lo pretendidamente estético.

Debido a lo anterior, esa “imprevisibilidad” o “articulación dudosa” sería deseable — e ineludible—, allí residiría el triunfo y la condena del lenguaje poético; el triunfo, porque gracias a la imprecisión éste gana en apreciación estética; la condena, porque la imprecisión aleja al poema del proyecto epistemológico de lo real. Lo único que se conoce es la propia realidad del poema¹³¹: su imprecisión e inadecuación con lo real se postula como esencia poética. Se vuelve así intrascendente la aspiración de conocimiento de lo real: pueda o no conocerse, allí no reside la belleza, sino en el poema mismo, en el signo lingüístico, donde la imprecisión equivale a “la carga poética”. La revelación del signo lingüístico como única realidad posible se explicita con “[...] la articulación dudosa / entre el plano de la expresión y el plano del contenido”, donde “el plano de la expresión” equivale al *significante* y “el plano del contenido” al *significado*. “La Lingüística” del poema es tanto la lingüística estructural de Saussure como las teorías formalistas que de ella dimanaron¹³², y, que, para Carnero, han dejado de ser exclusivamente una ciencia y se han transformado en una poética: además de poeta cartesiano, el valenciano es un poeta saussureano.

El resto del poema abandona las revelaciones anteriores para continuar con la encarnizada lucha en contra de la poesía social (“poesía de combate”) y la poesía del absurdo

¹³¹ O, con palabras de Lanz, “si la relación entre poema y experiencia de la realidad es imposible [...], los poemas de *Variaciones y figuras* [...] se centrarán precisamente en la nueva realidad que viene dada por el poema, es decir, en la experiencia literaria que el poema tiene de la consideración de la realidad” (2016: 105).

¹³² Tal y como aduce Ferrari, “si el estructuralismo había alertado acerca del carácter arbitrario que regía la relación entre las dos caras del signo lingüístico, el posestructuralismo con el deconstruccionismo a la cabeza cuestionó la posibilidad misma de una vinculación entre el signo y su referente, al poner en entredicho la relación entre las palabras y el sentido” (1996: 148).

(vv. 19-25). Estas líneas recuerdan la definición de *poema* según el autor, “un mensaje polisémico finito” (Carnero, 2008 [1974]: 25). El año de publicación de *Variaciones y figuras* coincide con el original de la cita en la antología de Batlló: 1974. Se intuyen, pues, dos cuestiones: a) que la definición de *poema* es la misma que la del fragmento de “Discurso del Método”; el Carnero poeta y el Carnero ensayista habían llegado a compartir aristas discursivas en ese momento, acentuando así un gesto metapoético que rebasa la obra literaria; b) que Carnero, en torno a 1974, había alcanzado una cumbre escrituraria, permitiéndose generar una definición de *poema*; por tanto, este poemario se confirma nuclear para la primera reunión de su obra en 1979.

De vuelta con el texto, resalta el sustantivo con que se designan los “dos límites” que deben evitarse: “vicio”, nombre de especial resonancia en la normatividad neoclásica; por otra parte, al clasificarlos como tales, el poeta utiliza una “terminología especializada” que, recordemos, había sido denunciada de imprecisa, poco científica y altamente estética, con lo cual, paradójicamente, la lógica del poema reivindicaría tales “vicios” a un nivel de “gran valor poético”.

Como se citó a propósito de “Erótica del marabú”, el objeto de las fábulas neoclásicas era “la crítica de vicios literarios” (Prieto de Paula, 2018: 60). La condena del “vicio” comparte el mismo espíritu ilustrado de alguien como Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764), para quien el objeto de su *Teatro crítico universal* era la “crítica siempre racional frente a creencias, tradiciones y supersticiones irracionales” (Fernández González, 2012: 28). Por tanto, “el hombre solamente por ignorancia [...] es malo. La ilustración tenía, pues, que ser vivida como una verdadera tarea *pedagógico-moral*” (Aranguren, 1974: 18). Respecto a los “vicios” poéticos que Carnero pretende desterrar, se tratan de una extensión de la reviviscencia neoclásica comenzada con *El sueño*, especialmente con aquellas composiciones dedicadas a tachar de vicioso el oficio de poeta. Esta irrupción del espíritu ilustrado en su faceta normativista y racionalista se reafirma con la aparición de voces kantianas (“sintético” y “analítico”¹³³) unos versos más adelante. No debería extrañar esta

¹³³ De acuerdo con Beck, “Kant distingue dos grandes divisiones, independientes entre sí, de definiciones: [la división] en analíticas y sintéticas, y [la división] en nominales y reales. Una definición es analítica si lo es de un concepto dado; sintética [si lo es] de un concepto hecho o sintetizado por la misma definición. La primera hace a un concepto distinto, la última hace distinto a un concepto. Bajo cada una de estas grandes divisiones hay otra subdivisión: el concepto definido puede ser dado o hecho *a priori* o *a posteriori*” (2013: 181).

“tarea pedagógica-moral” en un poema que, con sus matices irónicos y paródicos, se erige como un discurso cartesiano, la aparente búsqueda racional de una pretendida verdad objetiva, empresa inconseguible si es opacada por “vicios”, errores metodológicos que ponen en cuestión el enfoque científico, en este caso, el sentido del poema.

Esta fachada neoclasicista debe ser tomada con cuidado. Como se mencionó, si se sigue estrictamente el método de extracción de “la carga poética”, la crítica a los “vicios” es falaz; si “toda terminología especializada” con un “sentido [...] supuestamente preciso” deviene en “un gran valor poético”, tecnicismos como “poesía de combate” se tornarían en garantes de “carga poética”, en poemas, por mucho que se les aborrezca. No se asevera aquí que las intenciones autorales corren parejas a este axioma, pero da la impresión de que, en la lógica de “Discurso del Método”, el poema termina por reivindicar irónicamente los “vicios” criticados, en tanto materia imprevisible e imprecisa de una terminología teórica que, bajo el prisma paradójico, se legitima en su vertiente estética.

Si “poesía de combate” es un tecnicismo de las modas literarias del momento, con respecto al otro “vicio”, referido a la poesía surrealista y del absurdo, “Discurso del Método” opta por su innominación: “[...] al segundo no le daremos nombre: pensaremos en Artaud / y tonterías como *L’absurde me marchait sur les pieds*, etcétera”. Al no aportar un “nombre”, las “tonterías” de Antonin Artaud (1896-1948) se alejan de la terminología imprecisa que engendra un “valor poético”; ¿quiere decir esto que la poesía surrealista y del absurdo está totalmente excluida de la definición de *poema*, a diferencia de la “poesía de combate”? Si se piensa en profundidad, la decisión de no darle nombre ratifica uno de los sueños de la metapoética carneriana: conocer la esencia experiencial de la cosa previa a su nominación lingüística; en este sentido, “no le daremos nombre” captaría la plena significación de las “tonterías” de Artaud: ¿qué mejor manera de definir con palabras una poesía del absurdo que no definiéndola con palabras?¹³⁴ De esta forma, “Discurso del Método” reivindicaría irónicamente el “vicio” de la “polisemia ilimitada”, como ya hiciera con la “monosemia”

¹³⁴ En el largo poema en prosa al que pertenece la cita de Artaud, *Le Pèse-Nerfs*, puede leerse en el segundo párrafo introductorio una interesante confesión programática (se cita por la traducción de Marcos R. Barnatán): “Me he sometido a menudo a ese estado de absurdo imposible para intentar hacer nacer en mí algo del pensamiento” (2002: 47). Esta línea revela algo que “Discurso del Método” intenta omitir: en la cosmovisión del poeta y dramaturgo francés, el absurdo es una forma de conocimiento, revelación que cambiaría radicalmente la consideración de sus “tonterías”, tornándolas en un proyecto gnoseológico alternativo.

absoluta: lo absurdo antecede o escapa del denostado lenguaje lírico, y, por tanto, posee una esencialidad incorrupta no lingüística.

Si “Discurso del Método” termina por reivindicar los “vicios” poéticos que estaba llamado a evitar, el verdadero absurdo dimana de la pretensión racionalista de la composición: el “vicio” es, en realidad, la aplicación del discurso científico al discurso poético, que deriva en una afirmación paradójica de sus errores metodológicos. Esto no anula el alto “valor poético” o “carga poética” hallados gracias a la imprecisión e “imprevisibilidad” del signo lingüístico; se logra demostrar que la cualidad estética de un poema puede correr pareja a su insuficiencia epistemológica: a pesar de que el poema no puede conocer la realidad experiencial, la belleza de su enunciación —imprecisa e imprevisible— permanece intacta.

A pesar de que, en su ilógica, “Discurso del Método” podría llegar a aceptar la lírica social y la surrealista-absurdista, esto no implica que, en un plano moral, se le permita al lector hacerlo (vv. 26-29). Por ello, “Cuando hayamos aprendido a evitar ambos vicios / recapacitaremos [...]”. La lectura del final del poema depende del sometimiento a la prohibición de los “dos límites” de “monosemia” absoluta y “polisemia ilimitada”. La única solución que puede paliar esta decisión autoritaria sobre el lector —que, recordemos, había sido altamente estimado por Carnero¹³⁵— consiste en asumir que se trata de una auto-prohibición, en tanto lo que se lee es un “Arte poética” para un volumen que se autoexcluye de lo social y lo absurdo —aunque, como se ha dicho, las altas dosis de ironía rozan lo absurdo y ridículo—.

Así, un lector crítico puede concluir que donde se lee “[...] cómo la mente humana / gusta de contemplar alternativamente lo concreto y lo abstracto / como antídoto a la hipóstasis de conceptos generales”, “la mente humana” podría ser metonimia de ‘la mente del yo que escribe el poema’. Si “lo concreto” representa la “poesía de combate” y “lo

¹³⁵ Reclamando un “arte no autoritario”, el autor ha reflexionado que “[‘el realismo mal entendido’] utiliza los mismos procedimientos con que en las sociedades capitalistas se coacciona y manipula al individuo mediante los medios de comunicación de masas. Tanto una cosa como la otra aniquilan al individuo, lo conducen a adoptar una actitud pasiva y acrítica ante la propaganda que se le suministra. Le niegan la posibilidad de tomar una actitud analítica y consciente. El realismo mal entendido es una agresión a la inteligencia y la sensibilidad del individuo, y le crea deformaciones mentales [...] que pueden ser utilizadas para embucharle cualquier ideología. Por el contrario, un arte que requiera la participación activa, crítica, analítica, del espectador [...], forma individuos capaces de juzgar y reconocer por sí mismos. Individuos para la construcción de su propia libertad” (Carnero, 2008 [1976]: 30).

abstracto” lo surrealista-absurdista, el “antídoto” a “la hipóstasis” de los “vicios” (nombrados ahora como “conceptos generales”) es, precisamente, su prohibición moral. Repárese en el uso de dos sustantivos pertenecientes al campo de lo médico-científico y lo teórico, respectivamente: “antídoto” e “hipóstasis”; “antídoto” parece actuar como metáfora del verbo principal del poema, “se evitará”, imperativo destinado a la expurgación neoclasicista de los “vicios” poéticos, ahora sobreentendidos como venenos; por su parte, *hipóstasis*, ‘consideración de lo abstracto o irreal como algo real’, la torna, para efectos del poema, en metonimia de la falaz consideración de los “vicios” poéticos (“conceptos generales”) en tanto poesía legítima para la moral del yo.

A continuación, tras intrincados rodeos —que no hacen sino aumentar el carácter paródico, irónico y absurdo de la pieza—, “Discurso del Método” consigue llegar a sus directrices programáticas (vv. 30-34). Si hasta aquí el poema había deambulado entre lo irónico y lo paródico, poniendo en duda un posible proyecto gnoseológico, el fragmento de las “variaciones” y las “figuras” contradice declaraciones como las de César Simón. Si se piensa que la búsqueda general de *Variaciones y figuras* se cifra en este pasaje, se deduce que el “libro” persigue “una filosofía en verso”, que sus composiciones, aunque con matices irónicos y paródicos, son también “poemas didácticos”. Esta poética contradice, al menos en parte, la tesis bousoñiana sobre la metapoésía como expresión de la crisis de la razón racionalista: lo que se busca es una nueva razón racionalista, partiendo de su contexto histórico, patente en el “todo está ya dicho, y hemos llegado demasiado tarde”, aunque *se puede decir de otras maneras*. Esta nueva razón está constituida por elementos decididamente irónicos y paródicos que no la mitigan, sino que la potencian: en el ámbito del arte posmoderno, parodia y absurdo pueden formar parte de una empresa epistemológica, renovando así el viejo concepto de razón. Se postula, pues, que la *nueva razón carneriana* se compone tanto del método cartesiano tradicional como del cuestionamiento irónico del mismo, en suma, del poder autocrítico —tanto “serio” como burlesco— propio de la metapoésía; la *nueva razón* se comprende así por los alcances expresivos de lo metapoético.

Debe tenerse presente, como advierte Marta Sanz, que

la crítica posmoderna de la razón, lejos de crear un marco más igualitario y humano [...], inauguró una ceremonia de la confusión en la que el “todo vale” fue la tónica dominante. Un todo vale que genera un espíritu acomodaticio e inmovilista, en el que cualquier pretensión transformadora se observa desde el escepticismo (2007: 30).

No obstante, en “Discurso del Método” hay una propuesta epistemológica —y, por tanto, de intenciones transformadoras— que puede nacer desde la sentimentalidad irónica; Carnero asume tanto el antiguo espíritu racionalista como el nuevo de la incertidumbre escéptica, generando una cosmovisión propia.

Frente al poema de corte surrealista-absurdista, el valenciano alza el poema “sintético”, la “variación”, cuya naturaleza reside en “la generalidad y el lenguaje que le es propio [a la generalidad]”; esto no quiere decir que las variaciones busquen reemplazar a los poemas surrealistas y del absurdo, sino que toman metonímicamente una cualidad que el *yo*, en su función moral auto-prohibitiva, considera perteneciente a esas corrientes: “la generalidad”; así, cuando se lee alguna de las “variaciones”, debe identificarse cuáles son los elementos estilísticos de un *lenguaje de la generalidad* (que se relacionaría, en última instancia, con la “polisemia ilimitada”). Por su parte, la “figura”, de naturaleza “analítica”, “que explicita el detalle”, se yergue de forma metonímica frente a la cualidad que el juicio del *yo* considera propia de la “poesía de combate”: un *lenguaje de la particularidad* (dimanado de la “monosemia” absoluta); de igual manera, el análisis de alguna de las “figuras” debe discernir los atributos estilísticos que la diferencian, con la salvedad de que esta última “[...] arroja luz / sobre la variación [...]”, pues está supeditada a la primera, y, deduciéndolo de su “Arte poética”, existe sólo para aclarar aquello que *el lenguaje de la generalidad* no ha podido hacer concreto.

“Discurso del Método” transita por los linderos extremos que, según su lógica discursiva, conforman lo poético: la “monosemia” absoluta y la “polisemia ilimitada”; poco importa ya si estos “dos límites” fueron antes asignados a expresiones literarias concretas; el poema se ha vuelto abstracto: lo que interesa es explorar y cuestionar los límites de la poesía en dos ejes, *el lenguaje de la generalidad* y *el lenguaje de la particularidad*. Así como la composición inaugural de *Variaciones y figuras* experimenta las fronteras de lo lírico con un versolibrismo prosaico y ensayístico, la duda metaliteraria por el comienzo y el final del fenómeno poético —por la delimitación de su esencia— se continuará en el resto del volumen, atendiendo a un problema que engloba los anteriores: el estilo como horizonte total del signo lingüístico.

Agrega López que

el término “variación” es usado por Carnero con un valor musical, relacionado con las variaciones sobre un tema de las composiciones musicales [...]. La “figura”, en cambio, [es] entendida en tanto que ilustración, tiene un valor relacionable con su uso en las artes plásticas. Por consiguiente, 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” viene dado expresamente por un cambio de perspectiva en el objeto del poema [...], de ahí, en fin, que se considere que la “figura” arroja luz sobre la “variación” (1986: 259-260).

Esta tendencia efrástica revela una deficiencia del lenguaje lírico, que pretende expresarse y cuestionarse desde su autonomía absoluta, pero el signo lingüístico en tanto concepto pleno es insuficiente; en caso de existir una relación efrástica entre las “variaciones” y las “figuras” y la música y las artes plásticas, debe concebirse, antes que diálogo multidisciplinario, como crítica a la insuficiencia lingüística.

“Discurso del Método” cierra con una extraña alusión neoplatónica (vv. 35-36) que trae a colación las observaciones de Elide Pittarello:

el neoplatonismo florentino y veneciano abastece la poesía de Guillermo Carnero con imágenes híbridas [...], incrustadas en el hermetismo órfico que prescribía [...] el injerto alusivo del símbolo en el signo [...]. [Esta] retórica del enigma implica la conexión analógica de significados que no respetan la unicidad del significante, volviendo aleatoria la interpretación del mensaje [...]. [Estas] bellas formas del neoplatonismo, cuyo acceso a lo real era estético y ontológico a la vez, exacerbaban el deseo del sujeto contemporáneo, aquejado por la falta de sustancia, la finitud sin rescate, la intrascendencia de los signos (2009: 247-248).

Esas “imágenes híbridas” son quizás más reconocibles en pasajes esteticistas de *Dibujo*. En *Variaciones y figuras* la adscripción neoplatónica más importante es el “injerto alusivo del símbolo en el signo”, esto es, “la conexión analógica de significados que no respetan la unicidad del significante, volviendo aleatoria la interpretación del mensaje”; bajo la lógica de “Discurso del Método” —el signo como referente total—, resulta congruente que, bajo los preceptos neoplatónicos, la “interpretación del mensaje” sea “aleatoria”: si el significado es arbitrario —derivado de su alta imprecisión nominal—, el poeta —y el lector— pueden prescindir de él, en tanto referente de una realidad incognoscible. Neoplatonismo y pensamiento formalista se entrelazan en un mismo axioma: la significación de lo real es desmesurada, insuficiente, imprecisa y arbitraria.

Con respecto a la “*Escala de Osiris*”, López apunta que “Osiris, dios [egipcio] de los muertos y de la otra vida, fue asesinado por su hermano Seth, que lo despedazó y dispersó sus restos. Isis, Horus y Thot reconstruyeron su cuerpo y lo resucitaron. Este relato mítico explica el significado de la doble vía epistemológica” (2010: 246). Debe recordarse que los principales autores del neoplatonismo florentino, como Marsilio Ficino (1433-1499), situaron el origen mítico de su escuela en el Egipto de estirpe griega, mediante el culto a Hermes Trismegisto. La “*Escala de Osiris*” consiste en una “doble vía epistemológica” que imita la reconstrucción del cuerpo desmembrado de Osiris como alegoría de la verdad y el conocimiento. Para reunificar al dios, primero se le debe matar¹³⁶. De igual manera se supondría que, para adentrarse en el conocimiento de lo poético, antes se debe rechazar la significación “aleatoria” de una realidad experiencial irrecuperable o inexistente; lo que se sacrifica con las “variaciones” y “figuras” es el mitificado referente real para reunir después sus pedazos ya profanados, no en el plano del significado, sino del signo cual significante que se significa a sí mismo.

Destaca a su vez el papel que “Discurso del Método” otorga al lector: si “Isis, Horus y Thot” fueron los encargados de reagrupar el cuerpo de Osiris, en *Variaciones y figuras* esta función sagrada recae en los lectores; el “Arte poética” concibe al lector como un iniciado en los misterios herméticos, no ya de los dioses, sino de la poesía. Se completa así el reclamo de un lector especializado para elucidar los “términos” de “la Lingüística”, aunque Carnero ha realizado un importante desplazamiento: “la Lingüística” saussureana y formalista ha reemplazado al pensamiento hermético y a la filosofía neoplatónica, pues los hallazgos científicos de “la Lingüística” forman parte ya de *la nueva razón metapoética* con la cual desentrañar los misterios de la poesía.

¹³⁶ En *La rama dorada*, Frazer explica que “en la resurrección de Osiris los egipcios vieron la promesa de una vida eterna para ellos mismos más allá de la tumba. Creyeron que todos los hombres vivirían sempiternamente en el otro mundo si los amigos supervivientes ejecutaban en su cadáver lo que los dioses hicieron con el de Osiris” (2003: 423). Tal y como consta en algunos poemas de Carnero —como “La hacedora de lluvia”, de *Divisibilidad Indefinida*—, el libro de Frazer ha sido fuente de inspiración para el poeta.

3.2. “Variación I. Domus Áurea”

“Domus Áurea” encabeza la serie de cuatro “variaciones”, las cuales abandonan el prosaísmo de “Discurso del Método” y retornan a la silva blanca impar típica de Carnero, pretendiendo cierto lirismo, pues

las variaciones buscan lo esencial y son [...] la parte más difícil y misteriosa del libro. La primera, *Domus Áurea* [...] nos da la esencia de la poesía lírica como en líneas grandiosas [...]. En contraste con los poemas de la sección de figuras [...], son las variaciones algo más cerrado al mundo exterior. Su lenguaje es siempre contenido [...]; inteligente y discursivo, va el poeta analizando y evocando, y diciendo lo que, a pesar de la frase inicial, no se ha dicho aún (Tovar, 1974: 11).

Variaciones y figuras se propone así la búsqueda de “lo esencial”; si el poema introductorio es el programa teórico, las “variaciones” y las “figuras” son la experimentación práctica de esas ideas, la posibilidad de franquear los límites epistemológicos y ontológicos y la constatación o superación del “todo está ya dicho”.

Anota López que “en la nueva Roma, levantada tras el incendio que devastó la ciudad en el año 64 d.C., Nerón se reservó una parcela [...] para edificar un maravilloso palacio conocido con ese nombre” (2010: 253-254); la ‘Casa de Oro’ funge como alegoría de las ideas ya expuestas en “Erótica del marabú”, donde el nacimiento poético se daba en la “carroña” experiencial, análogo a la construcción del palacio sobre las cenizas de un incendio —del incendio que simbólicamente habría destruido la ciudad insignia de la cultura occidental, al igual que la poesía contemporánea resurge de las cenizas de la Modernidad sin poder decir nada nuevo—. Para Lanz, “Domus Áurea” es

la casa dorada, metáfora del poema, el símbolo de la voluntad de construir una obra perfecta fundada en la pureza absoluta y la asunción de su imposibilidad; la visión de la creación poética nacida de “la sordidez” de la existencia que aspira a la pureza artística [...], pero consciente al mismo tiempo de la imposibilidad de lograr esa pureza (2016: 112-113).

La utopía metapoética inaugurada con “Domus Áurea” es la construcción de un lenguaje puro, ajeno del todo a la realidad empírica, que aspira quizás a la esencia abstracta de la música, como también fuera el propósito de los simbolistas franceses¹³⁷.

¹³⁷ Explica Carnero que “el último estadio de la pureza consiste en elaborar un instrumento de comunicación exclusivamente fonosemántico, como última alternativa al silencio de que hablaba Bremond. De raíz

El poema, dividido en tres partes, comienza de la siguiente manera:

La sordidez es nuestro pan,
se inserta entre los cuerpos como un huésped incómodo
(vv. 1-2)
[...],
inquieta nuestro rostro, usurpa nuestro nombre
en cometer acciones honorables.
Parodia nuestros gestos a los pies de la cama,
dibuja el garabato de la carne desnuda
en que creemos estar vivos.
Es el gran escenógrafo
que cada amanecer pone en orden el mundo
(vv. 7-12).

“La sordidez es nuestro pan” determina el desarrollo de la pieza; esta primera parte articula una suerte de mantra obsesivo sobre la “sordidez” como fuente de la creación poética. Tanto la “sordidez” como el “pan” aconsejan leer “Domus Aurea” bajo las directrices de “Erótica del marabú”, aunque desplegadas con mayor complejidad: si en el poema de *El sueño* el marabú-poeta comía la “carroña” de su experiencia para generar “plumonpoemas”, aquí el alimento (“pan”) se vuelve abstracto, designado con una palabra acaso menos corporal (“sordidez”), en un intento de dejar atrás los referentes figurativos de lo real. Sin embargo, la ingesta recuerda que para comer hay que tener un cuerpo: “se inserta entre los cuerpos como un huésped incómodo”. Incluso el verbo *se inserta* —en lugar de *se ingiere* o *se degrada*— insinúa la intención abstractiva y anticorporal. La posesión de cuerpo físico se torna el problema neurálgico para despegarse de los sórdidos referentes reales: el poeta necesita un cuerpo para escribir, receptáculo de los engañosos sentidos según cierta veta neoplatónica. Para Pittarello, Carnero usa

laicamente algunos símbolos de la topología neoplatónica, el más importante de los cuales es el que conjuga lo alto con el bien y lo bajo con el mal [...]. Bajando del cielo se han concretado y diferenciado [las formas del universo] en la multiplicidad de los entes sensibles, tanto más imperfectos cuanto más alejados del origen (2020: 35).

mallarmeana es la reiterada nostalgia de Valéry hacia la música como código inalcanzable por la palabra” (1989: 204).

Los “cuerpos” del poema, “entes sensibles” alejados del “origen”, se consideran por ello corruptos. Esta lógica volverá a tener resonancia en los postulados de la segunda parte del poema, donde “no hay palabras ni cuerpos nacidos en el aire”.

El fracaso de “Domus Áurea” queda así establecido: lo corporal —el cuerpo de quien escribe y de quien lee— es sórdido por naturaleza; a su vez, la poesía aspira a la pureza anticorporal, pero requiere de un cuerpo sensible para formularse; pese al anhelo utópico, la poesía es también sórdida, manchada de experiencia real.

Llama la atención el “nosotros” de la pieza; aunque podría denotar cierta colectividad, parece insinuar solipsismo. La primera persona del plural se utiliza de manera restrictiva, casi elitista: si el objeto último es la búsqueda de pureza, “nosotros” incluye únicamente a la selecta dinastía de poetas que ha buscado la depuración del lenguaje, a la zaga de la cual se coloca Carnero; al igual que en la re-producción de la obra artística, la re-producción de lo corporal atenta contra la cosmovisión neoplatónica de unidad¹³⁸: a mayor cantidad de cuerpos —a mayor cantidad de obras artísticas, de copias del original—, más distante se estará de la pureza; la proliferación de lo físico —corporal o artístico— se vuelve indeseable.

El poema elabora algunas manifestaciones de la “sordidez” sobre el cuerpo del poeta plural (vv. 7-11). La “sordidez” se descubre como *doppelgänger* que termina adueñándose del creador: pone en duda la identidad del *yo*, difuminada en una careta plural (“inquiérese nuestro rostro”); después, ensaya una serie de secuestros ontológicos, superando el orden de lo puramente corporal e infiltrándose en un nivel más íntimo, la propia palabra y escritura del ser: “usurpa nuestro nombre”. Como sucede con los conjuros mágicos, la usurpación del nombre connota, en la ilusión de no arbitrariedad del signo lingüístico, la dominación del sujeto: robar el nombre de la persona es robarle el alma¹³⁹, rebajando el cuerpo a despojo, lo cual ahonda en el “nosotros” corporal negativo, recipiente sórdido de todos los nombres y almas que la creación poética ha usurpado a los vates —anónimos ya— que murieron en su nombre (“en cometer acciones honorables”). El ideal poético en tanto signo lingüístico

¹³⁸ Pittarello entiende que la presencia reiterada del “aire” en la segunda y tercera partes del poema es de procedencia neoplatónica, pues “lexemas de uso común como ‘aire’, ‘llama’, ‘río’ o ‘monte’ son, a la vez, cifras sensibles del Uno que se diferencia y solidifica bajando o que se deshace subiendo, en la circulación infinita de su energía” (2009: 247).

¹³⁹ Al comparar la función del poeta con la del mago, Paz elucida que “el mago ve a los hombres como medios, fuerzas, núcleos de energía latente [...]. Las recetas del poder mágico entrañan fatalmente la tiranía y la dominación de los hombres [...]. La esencia de la actividad mágica es la búsqueda de poder” (2015: 54).

motivado resulta mortífero; a cambio de que la poesía exista en la dimensión de los nombres puros, de los significantes que encubren significados vacíos, ésta sacrifica —como ya ocurriera en *Dibujo*— el ser del poeta.

Lo que Carnero parece entender por *poeta* es bastante escabroso: aquél que ha sacrificado y dejado usurpar su identidad en el orbe de los signos, su nombre propio. Un ser sin nombre que, paradójicamente, va poniendo nombres al mundo: una marioneta corporal en manos de la poesía cual pulsión tanática. Al tiempo que la “sordidez” poética “parodia nuestros gestos a los pies de la cama” —el *doppelgänger* que ataca al dormir— y que “dibuja el garabato de la carne desnuda” —porque el cuerpo del poeta sacrificado es ahora el papel-cadáver sobre el cual escribe o “dibuja” sus letras o “garabatos” de muerte—, el fragmento alcanza su clímax con “en que creemos estar vivos”. Cúspide del desengaño de raigambre barroca, Carnero entiende que la vida es sólo una ilusión, un texto, un poema (Martín-Estudillo, 2007:90); debido al escabroso acto sacrificial, quien escribe el poema no es un ser de carne y hueso, sino un *poeta escrito*¹⁴⁰, un nombre usurpado, “el garabato de la carne desnuda”. Si realidad y vida son un texto, el sujeto creador también lo es; el poeta no existe, no al menos cual presencia ontológica trascendente, sino como signo de tinta en una hoja de papel. Para Pittarello, el Carnero de “sus primeros libros” poseía

un estilo en apariencia impasible [que] fue el tributo polémico que cumplía con una doble función: acusar el derrumbe de la metafísica del sujeto y lamentar la finitud de todo cuanto existe en un mundo que no cuenta con el legado de la tradición (2020: 18).

El lamento elegíaco por “la finitud de todo cuanto existe en un mundo que no cuenta con el legado de la tradición”, comenzado con el culturalismo de *Dibujo*, alcanza su cima con el “todo está ya dicho”. El concepto de “derrumbe de la metafísica del sujeto” ayuda a comprender las motivaciones de “*Domus Áurea*” en particular y de *Variaciones y figuras* en general: el sujeto moderno, sustentado históricamente en la cultura escrita, ha sido desarticulado hasta poner en cuestión su presencia unívoca y trascendente¹⁴¹, tal y como sucede con el poeta que “cree estar vivo” en el texto que ha usurpado su nombre verdadero.

¹⁴⁰ En *Verano inglés* (1999) Carnero amplificará la noción de *sujeto escrito* con “Mujer escrita”: “Unas veces me llegas antes de pensarte / y ocupas el papel hasta el último verso, / colmado en la certeza como sábana / desposeída de su abismo blanco” (2020: 326).

¹⁴¹ Pittarello entiende que los metadiscursos contemporáneos, enlazados con una serie de postulados posestructuralistas, se “aboca[n] a representar el derrumbe de la metafísica, la desconexión ontológica entre el

La asimilación posmoderna del desengaño barroco se manifiesta con la nueva denotación de la “sordidez” poética: “Es el gran escenógrafo / que cada amanecer pone en orden el mundo”. El tópico del mundo como teatro, visto en *Dibujo*, se amplifica con los postulados de vida y realidad en tanto textos o parlamentos que los poetas-actores preparan para las obras-poemas que se representan en el escenario-mundo. No hay salida de la dimensión de las representaciones. Tampoco hay presencias que consuelen: todas son sucedáneos, re-presentaciones, nombres usurpados. El lector debe preguntarse si este mundo vacío corresponde a la ensoñación utópica de un lenguaje puro. Pero *algo* logra subsistir:

La sordidez es nuestro pan,
nos provee de odio y en él somos lenguaje
que sin embargo deteriora,
levantamos un muro de palabras
que al odio se reduce
y el odio deteriora; parodiándolo
nos envuelve en palabras como velos.
Envolverse en palabras como velos
para mitificar las figuras del odio
como las estaciones de la risa,
porque el discurso del fracaso,
la lucidez, la fantasmagoría,
son un arte de amar, tienen su método
como lo tiene el uso de la carne
cuando creemos estar vivos,
cuando desdice al odio,
con sus fabulaciones, la noche que no dura
(vv. 17-33).

La iteración de ciertas ideas con variantes de un mismo verso (“La sordidez es nuestro pan”, “nos envuelve en palabras como velos”, “envolverse en palabras como velos” y “cuando creemos estar vivos”) demuestra que el signo poético está motivado: el tema se corresponde con la forma de mantra obsesivo; si nada nuevo puede decirse, la fórmula se repite con mínimas variaciones hasta conseguir una elocución más o menos enloquecida detrás de cuyo entramado o velo verbal (“palabras como velos”) parece no haber nada porque nada permite ver, siguiendo la concepción de Berkeley según la cual sólo lo percibido existe.

nombrar y el saber, la angustia de la criatura humana que se siente abandonada por los dioses. Es un decir metafórico: la imagen del desamparo de quien está condenado a expresarse con signos que son convenciones intrascendentes [...]. En particular [en el caso de Carnero] el arte poético carece hasta tal punto de plausibilidad estética (el conocimiento sensible) y de eficacia heurística (la realización del proyecto) que la voz del poeta sufre una implosión, calla durante años” (2020: 40).

Carnero descubre aquí la cualidad del *poeta escrito* con el ser-lenguaje (“y en él somos lenguaje”), que parece haber reemplazado la derrumbada “metafísica del sujeto”; sobre las cenizas de la ontología moderna se alza la desarticulación contemporánea del ser, sustituido por su glosa lingüística, su re-presentación, su texto. Un primer elemento, el “odio”, “proveído” por la “sordidez”, aquilata los significados. ¿A qué viene el “odio”?¹⁴², ligado con lo sensible, y, por tanto, con lo corporal que atenta contra la pureza. En esta lectura el “odio” se corresponde con el único sentimiento genuino del poeta desengañado; a sabiendas de la desarticulación de su presencia, quedaría un ápice de esperanza al concebir un lenguaje poético puro, de no ser porque éste será irremediabilmente sórdido ya que no puede prescindir de la corporalidad sensible. Al sujeto sólo le resta el “odio” en contra de la poesía que se había prometido pura y que lo traicionó por ser inalcanzable. Amante de las paradojas, Carnero conduce a otra anfibología: la desarticulación del ser corporal y sensible en aras de la pureza genera odio contra la poesía, y ese odio, precisamente, es el tema sobre el que discurre la escritura del poema, el odio contra su propia sordidez, ahora que poeta y texto son indistinguibles; por eso en el “odio” “somos lenguaje”, y, a su vez, las “palabras” “al odio se reduce[n]”.

En “El sueño de Escipión” se declaraba que “El poema procede de la realidad / por vía de violencia”; el “odio” de “Domus Áurea” forma parte del mismo campo semántico de huellas de la violencia, donde la realidad empírica se transforma tortuosamente en ficción lírica, no ya con violencia física sino psicológica, con el sentimiento omnipresente del “odio”. Si en el poema del 71 esa “vía de violencia” permitía mantener un mínimo contacto entre creación artística y referente real, en “Domus Áurea” el vínculo se vive como tragedia: que “realidad” y “poema” sigan estando conectados por “vía de violencia” (el “odio”) revela el fracaso del “Discurso del Método”, que idealizaba un significante autónomo; así, todo “al odio se reduce”, al tiempo que “deteriora” a quien lo siente: un “odio” creador, porque es causante de la reflexión metapoética, pero ésta es vista como despreciable, un “muro de palabras” que impide ver más allá de los “velos” lingüísticos que nublan la pureza. La metapoésía comienza a ponerse en contra de la utopía carneriana, pues ha llegado a la

¹⁴² Para Scarano, “el hablante insiste en la experiencia cotidiana de la ‘sordidez’, pero ésta está emparentada no sólo con la vida sino con el lenguaje, que agudiza la experiencia de sordidez; todos los sentimientos en la palabra se deterioran (hasta el odio) [...]. La sensación de negatividad se acentúa y vida y arte aparecen negados igualmente” (1991: 330).

conclusión de que su poder autocrítico es también referencial, atado a una realidad sórdida, y que en lo exclusivamente puro no hay lugar para lo metadiscursivo.

Si “Domus Áurea” ha retomado los postulados de “Erótica del marabú” y “El sueño de Escipión” ahora hace lo propio con “Castilla” y el “muro de palabras” (“Conozco muchos nombres de murallas”); las “variaciones” sobre un mismo “tema” demuestran su incapacidad de engendrar algo nuevo, postulándose quizás como parodias de los libros pasados. De hecho, la parodia parece ser la única expresión viable ante el agotamiento cultural¹⁴³: “parodiándolo / nos envuelve en palabras como velos”, de no ser porque la parodia es también un callejón sin salida (“palabras como velos”) que termina por engendrar más “odio” contra el significante de un discurso que se sigue reproduciendo cual mantra obsesivo en un vacío de significados. Ese vacío, recubierto por tupidos “velos” de significantes lingüísticos, denota las posibilidades de la realidad pura que alcanza a ser intuida, aunque sin lograr deshacerse del “odio” corporal: oraciones y sintagmas como “mitificar las figuras del odio”, “el discurso del fracaso”, el “arte de amar”, “tienen su método / como lo tiene el uso de la carne” y “sus fabulaciones [del odio]” revelan que la única ilusión de pureza a que aspira el poeta es a la realidad reducida a un entramado textual (plagado de productos culturales: “figuras”, “discursos”, “artes”, “métodos” “usos” y “fabulaciones” que reemplazan la esencia natural de acciones y cuerpos); un mundo-texto donde el ser ha sido suplantado por su lenguaje, por la metadiscursividad de su presencia, por su re-presentación; un mundo textual que tendría sentido si poetas y lectores pudiesen ver —escribir y leer— sus significados (superar el “muro” de las “palabras como velos”), pero sólo tienen acceso a la opacidad de sus significantes, quedándose con una sensación de vacío.

El vacío es llenado por una invasión de significados que deterioran la pureza:

Como tiene su método
el léxico pomposo de las causas perdidas,
brillante como vanos los recursos,
los motivos, los temas
del lenguaje poético —sentimientos comunes
que recorren lo ancho de la tierra

¹⁴³ Pozuelo Yvancos distingue las parodias antiguas (“carnavalescas”, según definición de Bajtín), las modernas y las posmodernas. Estas últimas “extrema[n] la dimensión autorreflexiva del escenario. La posmodernidad vuelve a querer anular [como el Barroco] la diferencia entre el texto de la vida y el del arte [...]: sustituyendo la vida por el arte, identificándolos, no por ocupar con la vida el escenario, sino por ocuparlo con el arte, con el signo de la representación, haciendo que la vida misma sea dudosa, sea un simulacro, creando la impresión de que todo es arte, todo es signo, todo es escenario” (2000: 3).

y otros lenguajes deterioran: anuncios luminosos,
la propaganda de las estaciones
de invierno, los burdeles, las lavanderías—,
y admitimos aquí
como materia propia del discurso poético.
La sordidez es nuestro pan,
origen del discurso que llamamos poema,
origen del discurso de la carne
en que creemos estar vivos,
envueltos en palabras como velos.
Odio, carne, poema: palabras como velos
(vv. 34-50).

Carnero explora una vía poco frecuentada por él, pero común en poetas generacionales: la denuncia de la publicidad como discurso que atenta contra la supervivencia poética¹⁴⁴. Con una renovación *sui generis* de la denostada poesía social¹⁴⁵, el poeta ataca el léxico publicitario (“el léxico pomposo de las causas perdidas”) que ha ido poblando el vacío de un discurso poético ya de por sí agotado (vv. 36-44). A propósito del sujeto en el tardofranquismo, José María Mardones entiende que

vertido permanentemente en el flujo de los acontecimientos, de las sensaciones, de las llamadas, pero sin una memoria para recordarle lo que no se puede repetir, ni unos criterios para hacer frente a la deshumanización, acabamos sin sujeto. Tenemos un sujeto a merced de las modas publicitarias que se encubren de autorrealización y de experiencia del yo. Un “sujeto débil” de ese talante es una presa fácil para la aceptación de los mitos del momento (2003: 21).

¹⁴⁴ A propósito de Aníbal Núñez, Vives Pérez ha anotado que “especial importancia tiene en esta poesía la alusión a lo publicitario [...], pues su uso sirve para subvertir los emblemas de la España desarrollista. De las transformaciones que la poesía sufre en la época contemporánea, la más llamativa es precisamente la pérdida de su centralidad estética frente a la publicidad, que usurpa su capacidad retórica para ser la nueva (arte) poética del capitalismo. El señalamiento de esta intrusión por los poetas estuvo encabezado por Juan Ramón Jiménez y es actualizada por la generación del 50” (2009: 186). En el poema de Núñez, “Ya lo sabes, amada”, perteneciente a *Fábulas domésticas* (1972), puede leerse: “Ya lo sabes, amada, / ahora podemos / realizar nuestros sueños imposibles / esa luna de miel en cielo exótico / viaje todo incluido / visitas al mar crepúsculos / íntimos revisados por expertos / a nuestro alcance todos / los silencios románticos / con el nuevo sistema de cómodos / pagos a plazos [...] / [...] / [...] amada mía, no olvides / que elegir es el único problema / que este sistema ofrece” (2009: 184, 186).

¹⁴⁵ A pesar de que en sus inicios muchos poetas de la generación del 68 fueron tachados de descomprometidos, en los últimos tiempos se ha reivindicado cierta poesía de *engagement* en algunos de ellos. Para Lanz, “la reivindicación del valor autónomo del signo en la escritura poética supone la negación de su utilidad meramente comunicativa, de su función netamente referencial y representativa, que en consecuencia puede medirse en términos de no-productividad dentro del sistema capitalista. Negar la productividad del lenguaje del poder [...] implica en última instancia un modo sutil de protesta, al mismo tiempo que muestra, desde una perspectiva deconstructivista, la hegemonía de un lenguaje liberado de cualquier implicación de valor, de saber, porque su significado es un constante desplazamiento del sentido ausente” (2011: 159).

Estas palabras se asocian con las de Pittarello, “derrumbe de la metafísica del sujeto”; el vacío de significados que denuncia “Domus Áurea” apunta a un mismo problema: el deterioro, o, incluso, la desaparición del sujeto moderno. Carnero señala dos elementos que niegan la pureza: el cuerpo sensible y el discurso publicitario disfrazado de arte, ambos en terrible asociación, como si el territorio corporal fuese un “anuncio luminoso” sobre el cual escribir un “lenguaje” deteriorado que impide leer el verdadero, la poesía. El problema ya no es sólo la fragmentación del ideal neoplatónico, sino también la utilización y explotación del cuerpo a manos del sistema capitalista¹⁴⁶. Habría así dos superficies textuales en competencia: los “anuncios luminosos” que parasitan el cuerpo del poeta y la hoja en blanco de un poema utópico. En tales circunstancias la derrota de la poesía pura se da por sentado.

Lo anterior conduce al final sintético de la primera parte (vv. 45-50). El mantra obsesivo alcanza su máxima trabazón: nada nuevo puede decirse excepto el mensaje maquinal de que nada nuevo puede decirse. Pero hay algo más, que viene a confirmar la fusión de publicidad y carnalidad: el desvelamiento de que la “sordidez” es “origen” de dos “discursos”, el del “poema”, del que ya estábamos al tanto, y el de la “carne”, que termina de definir al *poeta escrito*, pues su piel es superficie textual —no necesariamente poética, sino trágicamente publicitaria—. Los “discursos” que compiten son el de la pureza inerte, negación o purga de la vida, y el del cuerpo parasitado por la publicidad. Ninguno de los dos ofrece posibilidad alguna para el sujeto ni para la poesía. Se sospecha que ambos “discursos” son el mismo de manera subrepticia, la disolución de la realidad experiencial, la textualización de todo lo vivo.

La metapoesía pone en valor el tortuoso mantra de “Domus Áurea”: así como hay que desconfiar de cierta poesía tradicional, hay que hacerlo también con las utopías puristas; la desaparición del sujeto está próxima por una ecuación que se antoja insalvable: “Odio, carne, poema: palabras como velos”. Los dos “discursos” implican una desilusión epistemológica que se suma a la ontológica, puesto que “el poema [...] comporta una doble decepción: la de su origen (sordidez) y la de su final, al comprender que la asunción de todo el proceso no ha logrado disipar la opacidad” (Icardo, 1975: 3). Carnero no ha olvidado su idea de poesía

¹⁴⁶ Este fragmento es uno de los momentos en que mejor se expresa la “crisis intensísima de la razón racionalista” señalada por Bousoño (1979: 22), que deriva en que “la metapoesía es no sólo testimonio de las falacias de la razón racionalista y su desprecio por el individuo, sino denuncia y reprobación de la injuria que, de esta guisa, comete el espíritu de Totalidad [del Poder] contra la integridad del hombre” (1979: 61).

como conocimiento, pero el binomio “palabras como velos” —con la dualidad textual de “poema” y “carne” reunidas por el “odio”— se vuelve cada vez más difícil de solucionar. En última instancia, epistemología y ontología están reunidas en la opacidad de los “velos” lingüísticos: si las “palabras” pudiesen ver más allá de lo sensible, conocerían la esencia del sujeto, su nombre usurpado, lograrían restituirlo a su unidad perdida; pese al peligro que conlleva, la búsqueda de la depuración termina por legitimarse: para acceder a una nueva realidad hay que quemar primero los despojos de la agonizante, ya que “Carnero ha visto [...] el mundo como una vasta habitación abarrotada de viejos muebles [...]. Resulta necesario deshacerse de ellos. Pero, al menos, que sea en una hermosa hoguera que dé al acontecimiento cierto aire de fiesta” (Icardo, 1975: 3).

La segunda y tercera partes de “Domus Áurea” son distintas a la primera, abandonan el mantra obsesivo para adentrarse en la especulación:

[la segunda parte] planteará una nueva hipótesis: la creación de un discurso poético que excluya toda consideración de la realidad, un discurso que tenga en sí mismo su propio referente [...] para constituirse en pureza absoluta [...]. Sin embargo el poema siempre pretende establecerse como un medio de rescatar la realidad perdida a través del lenguaje, y en esa voluntad se cifra su fracaso (Lanz, 2016: 108-109).

¿Cómo sería un lenguaje poético puro? Tal y como advierte Lanz, es imposible imaginarlo sin pensar en un referente real, aunque sea en ausencia. Se citan los fragmentos más representativos de la segunda parte del poema:

El discurso poético
fuera haces de signos surgidos en el aire,
emanación
de la presencia pura de volúmenes juntos
o colores o masas
(vv. 51-55).
[...]
y esa presencia es música.
 Como a un lado del muro
las significaciones que afligen al poema
palpitan con su mugre, y más adentro
no destila el violín más que una forma
inmóvil en color y al escucharse ausente
(vv. 59-63).
[...]
no así el poema: viejos estandartes
llamados a contar siempre la misma hazaña
intentando la música que los cuerpos omiten

y enturbian las palabras con su fango:
no hay presencias ni cuerpos nacidos en el aire
(vv. 69-73).

Algo que podría poner en cuestión la pureza de esta composición es que mantiene la misma pauta métrica que la primera parte. Asimismo, la mención por dos veces de la palabra *poema* revela que seguimos leyendo un dispositivo metapoético, esto es, un discurso que no ha alcanzado la significación a la que querría llegar, pues, de lo contrario, no necesitaría seguir cuestionándose.

Algunos rasgos que pueden pertenecer a la pureza se sitúan en un nivel gramatical y léxico. En el gramatical, la primera oración, que recorre los cinco versos iniciales, prescinde de un adverbio condicional o de una pregunta explícita para tener coherencia, algo así como ‘¿*Qué pasaría si* el discurso poético / fuera haces de signos surgidos en el aire?’ La elisión de esos elementos puede denotar un intento de depuración lingüística. También llama la atención el léxico: “haces de signos en el aire”, “emanación”, “presencia pura”, “volúmenes juntos”, “colores”, “masas”, casi todos sustantivos abstractos, como si se tratase de una obra pictórica que elude lo figurativo, o, incluso, de una melodía, pues la “presencia pura” “es música”. Los “haces de signos surgidos en el aire” son metáfora de la escritura del poema en el cielo¹⁴⁷, fenómeno divino vedado a los cuerpos mortales. Incluso el “aire”, que podría tomarse como un elemento de la realidad empírica, es utilizado aquí en tanto metonimia de *transparencia*, sugiriendo una presencia incorpórea. A su vez, destáquese la ausencia del sujeto “nosotros” que regía la primera parte. El poeta, con su corporalidad, ha desaparecido, sólo queda el poema aparentemente autónomo.

El desengaño llega pronto, al revelar que se trata de un simulacro de pureza (vv. 59-63). El “muro” es el mismo “muro de palabras” de la primera parte; gráficamente, Carnero

¹⁴⁷ Al respecto de un pasaje sobre el vuelo de una parvada de grullas en la *Soledad primera* gongorina (“caracteres tal vez formando alados / en el papel diáfano del cielo / las plumas de su vuelo”, vv. 609-611), Sánchez Robayna ha detectado “metáforas de la escritura [...]: las aves, en su vuelo, forman una escritura [...]”. La calidad *ideográfica* de la metáfora gongorina aparece súbitamente ahondada [...] en la referencia al ‘papel del cielo’. Góngora pone *fondo* a los ‘caracteres’, a las letras-aves, convirtiendo así la metáfora en una verdadera *escritura*” (1993: 49). La semejanza entre el pasaje gongorino y el carneriano es notable. El trasfondo común es un antiguo tópico metapoético sobre el origen mítico de la escritura, que liga lo natural con lo divino, al cual Góngora añade un toque personal: el “papel”. La de Carnero es una variante abstracta del tópico: se prescinde de las grullas con “haces” y se nombran técnicamente los elementos escriturarios (“signos”); a su vez, el “cielo” se transforma en “aire”, algo acaso más próximo a una idea de pureza laica. Tanto en Góngora como en Carnero la escritura tiene su nacimiento en las alturas neoplatónicas, y es su utilización a manos del hombre lo que la corrompe.

lo dispone separando el poema real —el simulacro de pureza— del poema ideal e ilegible; con una prosopopeya metapoética —el “poema” afligido por sus “significaciones”—, el poeta sitúa a su composición escuchando las palpitations líricas del otro lado del “muro”, donde ha quedado la vedada la realidad con su “mugre”. El “poema” no puede resistirse a la separación: no existe la autonomía absoluta del lenguaje poético, que buscará volver a la “mugre” experiencial de la que surgió; además, la música producida por tal simulación no será sino silencio: “no destila el violín más que una forma / inmóvil en color y al escucharse ausente”. El creador, que se ha mostrado reacio al silencio como solución del dilema metapoético, no hace aquí excepción. Si se expresa en tanto silencio, la música de la pureza es una falacia¹⁴⁸.

Se llega así a la conclusión de la segunda parte, que ahonda en el “tema” (vv. 69-73). Palabras de connotación bélica como “estandartes” o “hazaña” remiten a uno de los orígenes históricos de la poesía, la épica, desmitificando con ello la genealogía del género desde sus inicios. Carnero descarta en los dos primeros versos toda originalidad. A los límites de la dualidad cuerpo-texto se suma un tercer componente que imposibilita la pureza: la quimera de la originalidad.

La originalidad inalcanzable se liga semánticamente con el deseo utópico de que “El discurso poético” fuera “haces de signos surgidos en el aire” o “cuerpos nacidos en el aire”, en tanto *lo surgido*, y, sobre todo, *lo nacido*, son cercanos a *lo original* entendido como *lo originario*. En este sentido, la originalidad no es sólo novedad artística, sino también utopía de engendramiento de la obra perfecta. La originalidad sería deseable más allá de sus atributos novedosos, puesto que entraña un nacimiento puro, un cuerpo y escritura incorruptibles que se oponen al cuerpo sórdido de la primera parte. El anhelo irrealizable radica en un parto de la pureza traducido cual creación primigenia; por ello la obsesión con el “tema”, que impide la consecución del ideal. Tan corrupto es el cuerpo-texto del poeta como la tradición poética que lo sustenta, que impide un nacimiento puro y nuevo; no hay

¹⁴⁸ Pittarello diferencia entre quienes han optado por una poética del silencio, *revival* de ciertos experimentos vanguardistas, y Carnero, que prefiere una escritura metapoética: “el abandono de la semántica en pos de la música, tan prometedor al comienzo de la modernidad [...], ha ido mucho más allá de aquellas pretéritas intenciones subversivas. El repudio de la semántica ha llevado al callejón sin salida del blanco tipográfico y de la tachadura como forma visible de lo indescifrable [...]. La palabra poética [tiene] una vigencia cada vez más precaria bajo la erosión de otros medios expresivos y el contagio de las tecnologías respectivas. En este sentido no cabe duda de que la palabra de Guillermo Carnero es ética, se hace cargo de lo que pasa, cuestiona valores y contrae responsabilidades” (2020: 137).

salida excepto la metadiscursiva, ese diálogo repetitivo que critica las carencias de un sistema obsoleto, llamado “a contar siempre la misma hazaña”. El “tema” termina por ser la metapoésía misma: demostración literaria de que “todo está ya dicho” y de que sólo se pueden hacer mínimas variaciones con significados vacíos, explotados por el uso excesivo de la tradición.

Sobre la tercera parte de “Domus Áurea” basta con decir que

[remite] a aquellos lenguajes poéticos que han pretendido establecerse como sistemas puros, exentos de referencia externa, para negar su pureza [...]. La continua repetición de frases como “en el aire”, “o el aire”, “y el aire”, “no el aire” [...] parece remitir [...] a la poesía pura [...]. Pese a su voluntad de establecerse en la pureza, las experiencias poéticas anteriores (Juan Ramón, Guillén, Valéry, etc.), fracasan en su *materialidad*, no anulan la distancia entre el poema y su referencia, no logran hacer del poema su propio referente (Lanz, 2016: 110-111).

La aportación más interesante de la tercera parte consiste en la desmitificación de los “sistemas puros” de los referentes poéticos inmediatos: la poesía pura de Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén, en el mundo hispánico, y la de Paul Valéry en el francés¹⁴⁹. Esta desacralización viene a demostrar los postulados de la segunda parte para llegar a la misma conclusión: la pureza es imposible en tanto creación original e histórica.

¹⁴⁹ López ha dedicado un artículo a las alusiones paródicas en las “variaciones”. El investigador encuentra una “alusión a la poesía de Jorge Guillén, y específicamente en los versos ‘Los ojos que 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’ [...]. Otro importante poeta aludido es Juan Ramón Jiménez [a partir del poema ‘Soy animal de fondo’] [...]. Conviene destacar a este respecto la tercera parte de ‘Variación I: Domus aurea’ [...], donde la repetición de frases del tipo ‘o el aire’, ‘en el aire’, ‘y el aire’, ‘no el aire’ parece remitir directamente [...] a la transparencia juanramoniana” (1986: 263-264). López concluye que “[la ‘variación’] actualiza un elemento poético para negarlo mediante el uso de la ironía [...]. Particularmente sorprendente ante esta negación irónica es el hecho de que esta poesía no se centre en autores secundarios [...], sino en aquellos comúnmente considerados como pilares fundamentales de la lírica española contemporánea” (1986: 264). Ahora bien, las alusiones a Jiménez y Guillén no parecen exclusivamente una “negación irónica”, sino también un homenaje paradójico, en tanto la intención inicial de las “variaciones”, como explicitaba “Discurso del Método”, era la obtención de autonomía lingüística; a la vez que ironiza y desmitifica, el poeta se lamenta por lo que entiende fracaso de los proyectos poéticos de sus maestros en la confección de lo puro, a los que rinde un homenaje desengañado. También debería considerarse aquí la poesía pura del primer Luis Cernuda, de *Perfil del aire* (1927); Carnero le dedicó un estudio en el cual asevera que “*Perfil del aire* se gesta en un ambiente literario presidido por orientaciones puristas o compatibles con el Purismo; que en España, donde el impacto de doctrinas específicas de Vanguardia fue menor, el Purismo tiene una vigencia mayor” (1989: 206). Además del título cernudiano, que coincide con el “aire” de la “variación”, el autor opone el purismo español a la “menor” tradición vanguardista, como si el primero representase una revolución más sustancial que la segunda.

3.3. “Variación IV. Dad limosna a Belisario”

Las “variaciones”, tras pasar por los experimentos abstractos de “Queluz” y “Sotheby’s”¹⁵⁰, culminan en la cuarta (2010: 263-265), cuyo título alude al “general bizantino al que el emperador Justiniano confió la dirección de su ejército” y que “salvó Constantinopla del ataque de los hunos (559 d. C.)”; sin embargo, “cayó en desgracia al verse envuelto en una conspiración contra el emperador” (López, 2010: 265). Debe tomarse en cuenta que

a partir de este hecho histórico [...] la tradición ha creado la leyenda —totalmente apócrifa— de que [Belisario] acabó sus días ciego y mendigando en las calles de Constantinopla [...]. A lo largo del Barroco y del XVIII, la “leyenda” de un Belisario víctima de la enfermedad y el infortunio inspiró a los artistas que quisieron representar la fugacidad de los triunfos materiales [...]. A esta leyenda, representada en el cuadro de Jacques-Louis David [1748-1825] titulado *Date obolum Belisario* [...] se alude en el presente poema, en el que el encumbramiento y la caída de Belisario simbolizan la grandeza y la miseria del lenguaje (López, 2010: 265).

Si se sigue la interpretación de López, Belisario actuaría como personaje histórico analógico del yo; tal y como se verá, la presencia del personaje legendario en el poema es más bien difusa; en todo caso, la pieza parece cifrar el símbolo abstracto de “la grandeza y la miseria del lenguaje” que no necesitaría de la leyenda para desarrollarse. El cuadro de Jacques-Louis David tampoco arroja más luz: en él se representa la figura del mendigo ciego recibiendo la limosna de una mujer en las calles de Constantinopla; si se había aducido que las “variaciones” tienen una tendencia abstractiva y rehúyen de lo figurativo, “Dad limosna a Belisario” no es una excepción. Salvo dos versos hacia el final de la composición (“y un día devuelven las olas el cadáver de un ahogado, / recubierto de algas oscuras, con las órbitas huecas”), alusión que no pertenece propiamente a la historia de Belisario, el poema no hace

¹⁵⁰ La “Variación II. Queluz” debe su nombre al “palacio de Queluz que se encuentra en los alrededores de Lisboa. Fue construido entre 1758 y 1795. De estilo barroco, tiene hermosos jardines con espectaculares juegos de agua” (López, 2010: 258). Para López, esta segunda “variación” “es un ensayo de conceptualización; un intento de definición de lo ‘real’ prescindiendo del lenguaje que lo nombra” (2010: 258-259); por tanto, la pieza continúa la búsqueda de pureza a usanza de las partes segunda y tercera de “Domus Áurea”, como se aprecia en sus versos iniciales: “Impermanencia con que el aire asume / la distancia, preludia / una tensión hacia los cuatro puntos / cardinales que elide los volúmenes / y los hace dudar por fin en estallido / que limita contornos y define / lo visible; luz sin forma aún” (2010: 255). La “Variación III. Sotheby’s” hace referencia a un comercio que es “el mayor marchante y subastador de obras de arte del mundo” (López, 2010: 262), con lo cual la reflexión metapoética se enfoca en la autocrítica culturalista; en el inicio de su segunda parte, se lee: “Toda naturaleza es un arte escondida, / o al menos el arte la concierne”; más abajo se declara que “Rescatar lo que se encamina a la muerte, asesinarlo / con una limpia palabra, es un arte escondida” (2010: 261)1.

más mención al ciego legendario que esas “órbitas huecas”. ¿Por qué, entonces, el título? Pérez Parejo ha argumentado que “la figura de Belisario preside el texto por sus características históricas y legendarias que ilustran la dualidad entre realidad y apariencia, en este caso entre realidad histórica y tergiversación de la cultura” (2007: 122). Si bien la fábula de Belisario es significativa en tanto símbolo abstracto (“el encumbramiento y la caída” de alguien o algo noble, en este caso del lenguaje), lo importante es la reflexión sobre la “dualidad entre realidad y apariencia” que se manifiesta “entre realidad histórica y tergiversación de la cultura”. El Belisario histórico ha dejado de importar; a quien consagró la tradición fue al personaje ficcional que los artistas modelaron a su conveniencia¹⁵¹. Lo que interesa a Carnero no es tanto la leyenda y sus particularidades, sino que un tema histórico ha sido reemplazado por uno artístico, esto es, que un evento documentadamente real puede ser superado por una ficción artística sin sustento histórico, continuando así con la búsqueda de autonomía estética.

Lo anterior arroja una nueva utopía metapoética tras la decepción de la pureza en “Domus Áurea”. En “Dad limosna a Belisario” la autonomía lírica será posible si se logra prescindir del recuerdo histórico que originó las palabras poéticas, como Jaques-Louis David hiciera en pintura. En este sentido, se propone que el problema reside en el tratamiento ficcional que el arte da a la Historia en tanto testimonio de verdad unívoca, suscitando las siguientes reflexiones: ¿hasta dónde puede la ficción poética prescindir de su marco espacio-temporal? ¿Dónde residen los límites entre Historia y ficción?

Si en “Domus Áurea” el título hacía referencia a la ‘Casa de Oro’, “Dad limosna a Belisario” recuerda difusamente a un general del Imperio Bizantino; ambas historias aluden así el apogeo y declive culturales que terminan por unificarse: el ascenso imperial —Roma, Constantinopla— y la caída —el incendio de la primera, la desgracia del general que defendió la segunda—; la nostalgia por los clásicos latinos guía estas composiciones¹⁵²: lo que queda,

¹⁵¹ Además del cuadro de Jaques-Louis David, Pérez Parejo agrega que el tema de Belisario surca la historia del arte occidental, pues los “atributos” del “ciego y mendigo” “proceden de la iconografía de los siglos XVII y XVIII (Van Dick, Salvator Rosa, etc.) de donde lo ha tomado Guillermo Carnero como homenaje a una época estética y un arte [...] de la que el autor se ha confesado a menudo admirador [...]. [Asimismo,] el personaje iconográfico (el mendigo) [...] ya fue tratado por Borges en el cuento ‘El Zahir’ de *El Aleph*” (2007: 123).

¹⁵² También en 1974 Luis Antonio de Villena publicó *Hymnica*, donde las referencias a la tradición clásica son evidentes, con títulos como “Idilio”, “Homenaje a Catulo de Verona”, “Epinicio” o “Un tema de Horacio”. Al contrario que Carnero, que lamenta el olvido de los clásicos, Villena los concibe como venero de continuas actualizaciones; en “Un tema de Horacio” se lee: “No ir, si tenías que ir a lugar convenido, / ni entrar a clase,

una Modernidad en cenizas, es la imposibilidad de restituir una nueva edad de oro para el arte.

Una alusión explícita a la ‘Casa de Oro’ abre la primera parte de “Dad limosna a Belisario”:

Durante muchos años la casa se asentó en tierra firme
estrechándola bajo su peso y creció con ella,
y la tierra cuarteada en estío por el desplome de sus músicas
miraba entre torrentes de luz derramarse las fuentes;
así al mirarla desde lejos surgía en la memoria
el despliegue de las horas pasadas, la sucesión
de las habitaciones y los objetos con su historia
(vv. 1-7).

Hay argumentos para decir que “la casa” del primer verso se trata de la misma que la ‘Casa de Oro’; paratextualmente se ha indicado ya que tanto “Domus Áurea” como “Dad limosna a Belisario” idealizan la cultura latina del pasado, cuyo máximo legado estaría alegorizado con la “casa” dorada, que se manifiesta en “torrentes de luz”; a su vez, las alusiones al paso del tiempo y a una época pretérita se evidencian con “Durante muchos años la casa se asentó en tierra firme”, que podría entenderse como ‘durante muchos años la poesía se asentó en una tradición sólida, los clásicos latinos’; luego, palabras de sugerente significación como “memoria” o “historia” dan a “la casa” una hondura temporal y simbólica que podría situarla en el origen del arte clásico; finalmente, el arte aspira a la pureza musical: “el desplome de sus músicas”. Se trata de “la casa” dorada o ‘casa de luz’ que por siglos guareció la tradición literaria, sostenida en “tierra firme”. La “tierra” misma “creció con ella”, “estrechándola bajo su peso”: si la tradición clásica se mantuvo en pie fue gracias a que ‘creció junto con la tierra, el espacio que la sustentaba’. Subyace aquí una crítica a la última Modernidad: la “tierra”, que podría identificarse con el suelo transnacional que abarca Occidente, así como con sus múltiples culturas, ha dejado de crecer pareja a “la casa” de las artes; un divorcio en el cual, como advierte el símbolo de Belisario, lo histórico y lo poético

aunque el estudio importe / [...] / Por lo demás, amodorrarse allí, vivir al sol, / dejar pasar el tiempo y olvidarse de todo. / Que ya sabes el verso: *Dichoso el que de pleitos alejado*” (2015: 73-74).

se han escindido, despojando a lo primero de una dimensión mítica y a lo segundo de un horizonte espacio-temporal sobre el cual anclarse¹⁵³.

La ‘casa de luz’ estaba tan arraigada a la “tierra firme” que ni siquiera el cuarteamiento del suelo, debido al “desplome de sus músicas” —con el posible significado de ‘cuando la tradición llegaba a ser cuestionada’— podía derrumbarla: “y la tierra cuarteada en estío por el desplome de sus músicas / miraba entre torrentes de luz derramarse las fuentes”. La música desplomada, en final de verso para acentuar su caída, parece hacer peligrar el bagaje artístico de la tradición, pero es sólo una vana amenaza que se recompone en el verso siguiente, cuando el “desplome de sus músicas” comporta una visión opuesta, paradisiaca: “entre torrentes de luz derramarse las fuentes”. No se considera que las fuentes derramadas —a su vez en final de verso, acentuando el despliegue acuático y lúcido de la música— consignent un signo negativo; se trata de un derramamiento de abundancia, semejante al de una cornucopia. Más interesante resulta el verbo “miraba”, ya que, a la zaga de Berkeley, lo que se ve es lo que existe; en este sentido, si incluso con “la tierra cuarteada en estío” la música de “la casa” producía “torrentes de luz” y emanación acuática de “fuentes”, no habría lugar para la opacidad epistemológica de las palabras, la poesía de los clásicos no adolecería del mal de la contemporánea. “Dad limosna a Belisario” reivindica así el tópico de la Edad de Oro¹⁵⁴, situada no ya en *illo tempore*, sino en un momento específico y prestigiado del desarrollo artístico de Occidente.

El signo positivo de la mirada continúa en los siguientes versos, que introducen un espectador que (ad)mira “la casa” a través del tiempo (vv. 5-7). Se configura una identidad epistemológica y ontológica entre el “mirar” y la “memoria”, auspiciada por los elementos arcádicos de “la casa”: la música, la luz y el agua. No obstante, abandonado el paraíso de la

¹⁵³ Para Méndez Rubio, esta escisión, característica de las sociedades tardocapitalistas, reside en lo que Jameson advirtió sobre la posmodernidad, pues “[el crítico] hace sonar la alarma sobre un ‘fin de la historia’ que estaría funcionando en la práctica como principio de una historia sin historia, dominada por la ceguera (en la raíz etimológica de *historia* subyace el griego *istor*, testigo visual) [...] [Se trata de la] denuncia de un sistema que estaría globalizando una especie de totalitarismo *soft* gracias a una comercialización total de la cultura” (2004: 22).

¹⁵⁴ El tópico ya había aparecido en “El embarco para Cytrea” de *Dibujo*; para García Berrio, ese poema asumía la “dialéctica del hombre presente, del yo adivinándose en antepasado de la edad dorada de los mitos, con la representación fantástica del ensueño, puro mar de sensaciones, de colores ensamblados en prueba de realidad no más que estética” (1989: 362). Hacia el final de la segunda parte de “Dad limosna a Belisario” también hay un viaje marítimo rumbo a costas idílicas: “un viaje por mar hacia las tierras vírgenes, / cielos de color distinto y animales de fábula”, confirmando que esa “sabiduría tan vieja como el mundo” del texto de 1967 comparte un mismo referente: la edad dorada entendida como retorno fantasioso a los clásicos.

tradición, el sujeto contemporáneo pierde toda posibilidad de tener una memoria histórica, de anclarse en un tiempo definido con mitologías verosímiles¹⁵⁵.

“El despliegue de las horas pasadas” y “la sucesión / de las habitaciones y los objetos con su historia” se antojan deleitosos, aunque ya no reaparecerán de manera optimista. Llama la atención el sintagma “las habitaciones y los objetos *con su historia*”, el cual explicita que el apogeo de una tradición se debe a su afianzamiento en el espacio-tiempo de la memoria cultural. Surge así el dilema de las artes contemporáneas, la ausencia de “historia”:

Apresar el calor de un instante es haber vivido
durante mucho tiempo en una inmensa casa,
abandonarla un día hacia un país extraño
y trasladar los muebles por el jardín desierto
mientras quedan atrás los muros con su historia,
el sonido del mar y las gamas del aire.
Y sólo lo vacío sobrevive: los objetos menudos,
lo que se puede trasladar y transmitir a otros;
el pasado permanece atrás, inseparable
del lugar en que tuvo vida, desplomado en el tiempo
con su magnificencia de cadáver antiguo
que al tocarlo se desmorona en una nube de polvo,
acumulación de joyas sin sentido
que luego disponen otros, parodiando
con mascarillas, pectorales y ajorcas los contornos de un cuerpo
(vv. 8-22).

La unión de tiempos y modas históricas es concebible sólo en un nivel métrico, con esta suerte de silva de tendencia alejandrina; la actualidad poética no ha olvidado sus raíces clásicas, pero tampoco ha renunciado a una exploración hacia nuevos horizontes.

La conciliación del pasado idealizado con el presente desengañado es mucho más complicada a nivel de contenido. Tras la idílica puesta en escena de “la casa” en “tierra firme”, la composición vira hacia la desarticulación contemporánea: “Apresar el calor de un instante es haber vivido / durante mucho tiempo en una inmensa casa”; el tiempo mítico de

¹⁵⁵ Pensando en 1974, es importante considerar que “tanto en lo político como en lo cultural, la transición a la democracia vendría marcada por un rechazo de los proyectos críticos, por el olvido colectivo como pacto de convivencia nacional, activándose así una lógica de ‘demanda represiva’ o ‘política de borradura’ [...] que tendría un episodio ejemplar en la renuncia al marxismo emprendida por el Partido Socialista Obrero Español en [...] mayo de 1979. La estrategia oficial del consenso, la reforma y el olvido harían de la transición una especie de agujero negro o momento de pliegue histórico, de rotura y a la vez negación de la rotura” (Méndez Rubio, 2004: 31). Si bien el poemario antecede un año a la muerte de Franco y en tres a las elecciones democráticas, es llamativo que la pérdida de la dimensión histórica en “Dad limosna a Belisario” coincide con ese “rechazo de los proyectos críticos” inmediatamente posterior.

la “inmensa casa”, el “mucho tiempo”, queda reducido a “el calor de un instante”, que se identifica con el momento del recuerdo como aprehensión efímera del pasado. A su vez, aparece la idea platónica del recordar como volver a vivir (Alegre Gorri, 2010: XCIII-XCV), contrastando hiperbólicamente la inmensidad de “la casa” pretérita con lo efímero del “calor de un instante” en el presente. Que “haber vivido” se sitúe en el corte versal no es baladí: los límites de la vida se acotan al instante del recuerdo porque la vida no existe fuera de la idealización del pasado, condena de vivir en la memoria de lo imposible.

Después, la pieza revela algo enigmático (vv. 10-13). El éxodo de la ‘Casa de Oro’ parece darse por inercia: no hay explicación, pero tampoco hay resistencia al abandono; como si se cumpliera un destino, “la casa” se abandona “un día” cualquiera, quizás por decisión propia. Igual de misterioso resulta ese “país extraño” al que se emigra, ¿el futuro romántico, vanguardista, posmoderno? Imposible descifrarlo, lo importante es la sensación espacial de ausencia, de paraíso devastado (“el jardín desierto”), que amplifica el aciago paso del tiempo, la distancia entre el pasado y el presente; de esta manera, el exilio (“trasladar los muebles”) se perfila como una operación monstruosa para la memoria, donde los “torrentes de luz” que un día alumbraron se reducen a despojos materiales; irónicamente, lo único humano que permanece “con su historia” son “los muros” de “la casa”, los mismos que en “Domus Áurea” poseían ya una connotación negativa. Sobrevive también la naturaleza, “el sonido del mar y las gamas del aire”, aunque sólo para evocar dolorosos recuerdos de lo que dejó de existir. Aquí yace una de las explicaciones al culturalismo: se opta por la culturalización de la naturaleza, e, incluso, por su desprecio, porque ésta recuerda al paraíso irrecuperable de la tradición, donde innumerables metáforas procedían del orbe natural.

El verso “Y sólo lo vacío sobrevive: los objetos menudos” sienta la característica del arte que subsiste tras el abandono de la tradición: la presencia del vacío, la creación no a partir de la materia sino de su ausencia. Carnero instaura su concepción tanto de arte contemporáneo como de poética personal: “lo vacío” entendido cual listado de “objetos menudos”, “muebles”, “muros” y “jardines desiertos” que, si bien ostentan algo de la nobleza ancestral, son sólo la presencia de tal ausencia¹⁵⁶.

¹⁵⁶ En *Fuente de Médicis* (2006) Carnero dirá que “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” (2020: 281).

Por vacíos que estén “los muebles” del pasado, su ausencia sirve para crear *algo*: el poema que estamos leyendo. Aquí se halla una de las cualidades mejor guardadas de la metapoésía: crear en negativo, engendrar a partir del nihilismo, concebir la producción artística como una iteración de oscuridad, vacío y silencio¹⁵⁷, pero producción, al fin y al cabo, que no se contenta con el blanco de la página. Una cosmovisión opuesta al arte clásico que trabajaba con las formas de la naturaleza; el arte contemporáneo, según Carnero, moldea las formas vacías legadas por la ausencia de la tradición, se ocupa no de rellenar sus huecos, como hiciera el *horror vacui* barroco, sino de hacer brotar de ellos *algo* de donde no se esperaba que hubiese vida. Este concepto se irá complejizando hasta llegar a su máxima expresión con “Ostende”, de *Ensayo de una teoría de la visión*.

Más adelante, Carnero señala las razones del dolor de recordar (vv. 16-22). “El pasado”, aunque “permanece atrás”, no se puede escindir ni espacial ni emocionalmente porque es “inseparable” “del lugar en que tuvo vida” junto con los objetos preciosos —las obras de arte clásico— que un día alzó, “mascarillas, pectorales y ajorcas”, que son ahora “joyas sin sentido”, el ajuar de un sepulcro, a usanza de *Dibujo*. A su vez, frente al “desplome” anterior de la música, fastuoso y paradisiaco, contrasta aquí el “desplomado en el tiempo”, signo inequívoco de la caducidad.

Acaso en reminiscencia de problemas semejantes a los que se enfrenta el *yo* despechado de *Donde habite el olvido* (1932-1933) de Luis Cernuda¹⁵⁸, la crisis de la memoria estriba aquí en la fusión ineluctable del tiempo (“el pasado”) con el espacio (“el lugar en que tuvo vida”). La posición en final de verso de “inseparable” sugiere que ello puede *llegar a separarse*, como la oración dividida por el encabalgamiento; sólo la escritura poética del trauma puede exorcizar el trauma: la forma tiene un efecto terapéutico sobre el significado.

¹⁵⁷ Pittarello concibe esta postura como una “isotopía de la oscuridad”, en la cual “el pasado acecha, atormenta, se hace ver de manera ineluctable porque es asumido antes como pérdida que como tradición” (2020: 37).

¹⁵⁸ En el pórtico en prosa que abre el libro de Cernuda puede leerse: “¿*Qué queda de las alegrías y penas del amor cuando éste desaparece? Nada, o peor que nada; queda el recuerdo de un olvido [...]. Las siguientes páginas son el recuerdo de un olvido*” (2018: 101); a pesar de que Cernuda se refiere a un olvido autoimpuesto por culpa de una pérdida amorosa, la idea de Carnero es semejante: escribir un poema no a partir de la memoria sino del olvido de su recuerdo (“el recuerdo de un olvido”), crear a partir de la nada. El posible hipotexto no debería sorprender si se considera que el poeta sevillano es citado continuamente por el valenciano como influencia directa (Carnero, 2020: 249).

La idea del pasaje es clara: la tradición clásica visita el presente como un engaño de “magnificencia”, pues no es sino “un cadáver”, “un cuerpo”, “que al tocarlo se desmorona en una nube de polvo”, lo cual responde a dos cuestiones: por un lado, a la concepción enciclopédica moderna del conocimiento y el arte antiguos, que acumula en librerías y anaqueles —en tumbas, a fin de cuentas— su “magnificencia”, reducidos a objetos de ornato¹⁵⁹; por otra parte, a un sugerente reclamo en contra del prestigioso legado de la tradición que, por su lustre, impide brillar a cualquier otra expresión que le sobrevenga, como habrían experimentado ciertos poetas de la generación de 1968¹⁶⁰. Ambas denuncias se retroalimentan en un rechazo al pasado cultural, tremendamente paradójico si se considera que el culturalismo del poeta homenajea las obras prestigiadas por la tradición. Sin embargo, la paradoja es aparente, ya que la ambivalencia de la escritura carneriana entraña, como se dijo con *El sueño*, uno de los debates de la última Modernidad: la tensión histórica entre tradición y vanguardia, negando y asumiendo las dos a la vez¹⁶¹, gracias al poder autocrítico de la metapoésía.

El pasaje podría contener una interesante autocita, pues esas “joyas sin sentido” aluden quizás a los propios poemas de Carnero, específicamente a los de corte eufónico de *Dibujo*. Esos textos iniciales se descubren aquí parte del ajuar funerario, parodia de sí

¹⁵⁹ Esta idea puede tener una veta metapoética en lo que R. de la Flor ha denominado “biblioclismo” en su ensayo homólogo (1997), a partir del cual Pérez Parejo sintetiza que hoy en día “la proliferación de la escritura es una especie de *big-bang*, la neurótica saturación en las ciudades llenas de rótulos y de información banal, la presencia indiscriminada de discurso secundario, la construcción de babélicas bibliotecas, las magníficas bibliografías sobre cualquier tema por insignificante que sea, la infinita aparición de ediciones y autores superfluos, de anodinas instituciones culturales, de premios, de fotocopias, etc., han generado un estado de confusión y de olvido universal hasta el punto de que lo que nació para gloria y permanencia de la colectividad humana se ha convertido en un deshonoroso estado de perplejidad, olvido y renuncia ante la escritura” (2007: 35).

¹⁶⁰ Méndez Rubio atribuye el desencanto y crítica de la tradición clásica de los poetas de esta promoción como una “crítica de vanguardia”. A pesar de que algunos estudiosos han visto en esta generación una negación del vanguardismo —sobre todo por sus anhelos esteticistas—, para el crítico “los ataques contra todo lo que suena a vanguardia son un buen síntoma de lo que aquí está en juego: quien llega a usar el lenguaje como táctica de des- y recomposición, lo diga o no, lo piense o no, está a un paso (o ya en el paso de) participar en la des- y recomposición de la sociedad donde ese lenguaje circula [...]. En este sentido es útil manejar una acepción no simplemente epocal de la vanguardia, una noción que la entienda como *matriz (de)constructiva de discurso* cuya atención se descentra en el carácter abierto de los procesos materiales que la realizan [...]. Como ocurre con el *jazz* [...], que el texto [...] se encarna históricamente como crisis capacita entonces al discurso para afrontar los desafíos móviles de su labor crítica” (2004: 37).

¹⁶¹ Se toma esta idea de Octavio Paz, para quien la “tradición moderna” consiste en “la tradición de la ruptura [que] implica no sólo la negación de la tradición sino también de la ruptura” (1990: 17), puesto que “la contradicción entre historia y poesía pertenece a todas las sociedades pero sólo en la edad moderna se manifiesta de una manera explícita” (1990: 9).

mismos, “cuerpo” de la obra artística en tanto ente sensible y corrupto, con ese “parodiando” que ya había aparecido en “Domus Áurea”, corroboración de que el género paródico es vía ilusoria de expresión alternativa, pues conduce también a la muerte del arte. La parodia de “Dad limosna a Belisario” se constituye como nula, *metaparodia* que comparte el mismo saldo mortífero —la trascendencia de lo insignificante— que los poemas estetizantes que se proponía parodiar.

Continúa la primera parte:

Apresar el calor de un instante es
producir un día de olvido el deleznable milagro
de recomponer el recuerdo con sus límites,
oficiar para otros el triunfo de la ausencia.
Para otros, porque quien asiste a su muerte diaria,
al envejecimiento de su piel y su memoria,
es ajeno a la liturgia de conseguir frente al papel
con sus trastos de buhonero una ilusión de vida
coloreada y presente como un Museo de Cera,
esa evidencia de realidad que sólo en el lenguaje existe
y se traslada en el tiempo rellenándolo
con su carnalidad de serrín y de seda,
creando para lo pasado colores y sentido,
una entidad, incluso, de que no gozó nunca
más que ahora, convertido en brillante simulacro
el fastuoso fraude en que el tiempo se anula;
si es que el tiempo existió: si es que no es ahora
real, más que entonces acaso, lo que el tiempo destruye,
si es que no produce el lenguaje sus propios fantasmas,
que proyectados hacia atrás inventan una realidad posible
de que ellos serían reflejo, puesto que de la nada
nada se engendre, y hasta el torpe cadáver que las palabras hilan
ha de ser hijo de una realidad anterior en el tiempo
(vv. 23-45).

Esta “variación” también se estructura con un mantra obsesivo, la repetición de “Apresar el calor de un instante es haber vivido” y “Apresar el calor de un instante es”; empero, la diferencia no puede ser más significativa: en la segunda, el complemento “haber vivido” ha desaparecido, y, aunque es reemplazado por “producir un día de olvido el deleznable milagro”, este nuevo complemento se encuentra en el siguiente verso, con lo cual el corte sirremático de “Apresar el calor de un instante es” agrega un vacío tipográfico y existencial a la expresión. Las consecuencias de esta negación tácita de la vida —que no puede siquiera expresarse con palabras— se observan en la extraña lógica del nuevo

significado de “apresar el calor de un instante” (vv. 24-26). No es la memoria, sino el “día de olvido”, lo que ahora “recompones el recuerdo”; la acción evocadora se da en ausencia del pasado histórico, nuevo giro de la creación a partir del vacío: la imaginación entendida como ficción poética es la nueva memoria del lenguaje, reemplazando los hechos documentados. La poesía ha logrado prescindir de la referencialidad, alcanzando algo de pureza. Por obra de los significantes —porque sólo las palabras poéticas permiten concebir *algo* a partir de paradojas y oxímoros—, “el recuerdo” se engendra en el “olvido”, concebido éste como ficción negativa, con otro posible guiño al libro de Cernuda¹⁶². La ficción poética como olvido que reemplaza a la memoria histórica es por fuerza destructora; el olvido ficcional levanta una imagería de palabras, crea desde la nada, pero es consecuente con su origen nulo; por ello, las frases “deleznable milagro”, “el recuerdo con sus límites” y “el triunfo de la ausencia” resaltan algo más que el “milagro” de la evocación vacía; el acto sacrificial de la memoria histórica y su trasvase en ficción no alcanza del todo la pureza, ya que la fuerza vital de la primera es pulsión tanática de la segunda.

El poeta inquiere el sentido que tiene para sí el sacrificio acontecido (vv. 27-31). Si antes había dicho que el olvido como referente de una memoria lingüísticamente autónoma era el acto de “oficiar para otros el triunfo de la ausencia”, aquí profundiza en los “otros”, los celebrantes de su rito tenebroso, los lectores, quizá, beneficiados del sacrificio que el vate “oficia” en cada poema, esa “muerte diaria”. Se invierte la lógica de “Erótica del marabú”: el poema no surge tras la ingesta carroñera de las experiencias; el creador es un cadáver cuyo ajuar funerario es el poema, que fosiliza la experiencia de un hombre ya muerto, el poeta. Este sacrificio se vuelve doblemente doloroso; además de ser “para otros”, purgando sus palabras para los lectores, el poeta es consciente de que no habrá nada para él; los engaños verbales que regala a los “otros” no persuadirán su espíritu. Carnero no se engaña, sabe que es un “buhonero” con “trastos” lingüísticos, un vil comerciante de palabras (Pérez Parejo,

¹⁶² Recuérdese la desintegración del individuo en aras del olvido consolador, como en algunos fragmentos del primer canto: “Donde yo sólo sea / Memoria de una piedra sepultada entre ortigas / Sobre la cual el viento escapa a sus insomnios. / [...] / Donde mi nombre deje / Al cuerpo que designa en brazos de los siglos, / Donde el deseo no exista. / [...] / Donde penas y dichas no sean más que nombres, / Cielo y tierra nativos en torno de un recuerdo” (2018: 103). Para Cernuda el olvido pasa por la pérdida del significado de los “nombres” y del “nombre” propio, dejando sólo el significante, listo para ser rellenado por el único significado posible, el olvido, como también sucede en la “variación” de Carnero.

2007: 273), el autor de un “Museo de Cera”¹⁶³, que no sólo prescinde de la vida, sino que incluso le “es ajen[a]” la “ilusión de vida” en el “papel”, la página donde escribe este poema. El creador sabe que habita en el vacío, que su palabra es escritura de la ausencia, y que ser poeta consiste en renunciar a la vida para hablar desde la depuración de lo corrupto, empezando por sí mismo (“al envejecimiento de la piel y su memoria”). A la par, debe señalarse el léxico ritual del pasaje: “milagro”, “oficiar”, “liturgia”, confirmando la concepción sacrificial de Carnero: el poeta es oficiante de un sacrificio macabro para sus devotos, los lectores, en que se sacrifica a sí mismo —su memoria histórica— para que surja el “milagro” del poema puro como olvido ficcional. Este sería un momento cumbre de no ser porque el poeta-oficiante advierte que el suyo no es un templo, sino el anticlimático “Museo de Cera” donde “oficia” un “buhonero”, fastuosa mentira donde lo divino y trascendente están rellenos de “serrín” y cubiertos de “seda”.

Un cambio acontece en los siguientes versos (vv. 32-38). Carnero profundiza en el engañoso “Museo de Cera”, metáfora del propio poema: la “ilusión de vida”, “evidencia de realidad”, “brillante simulacro” o “fastuoso fraude” es materia lingüística, al grado de que “sólo en el lenguaje existe”. El poeta afianza así la idea que recorre *El sueño* y la primera “variación”: la realidad es un texto. Más novedosa y pesimista resulta la dimensión temporal de este texto-mundo plagado de engaños e ilusiones existenciales, puesto que “se traslada en el tiempo rellenándolo”; llegada la era contemporánea —la cual concibe el arte como “ilusión de vida” puramente textual—, incluso el pasado clásico resulta ser una creación lingüística, porque el tiempo mismo está textualizado (“carnalidad de serrín y de seda”), es una efigie del “Museo de Cera”. Yace aquí uno de los rasgos más pesimistas de la poética carneriana en lo concerniente a la tradición, ya que se cuestiona si ese prestigio cultural no es mera ilusión, “fastuoso fraude” del texto-mundo que desde el presente crea “para lo pasado colores y sentido”, llegando a la conclusión de que ese pasado “no gozó nunca” de “entidad”, esto es, de presencia ontológica.

Si el tiempo es un texto que puede modificarse y borrarse a conveniencia (“fastuoso fraude”), cuya aliteración fricativa aumenta la sensación de artificiosidad retórica, de

¹⁶³ Para Pérez Parejo el “Museo de Cera” alude al tópico metapoético en que “el artífice admite que plasmar la realidad con el lenguaje es algo semejante a lo que se hace en un Museo de Cera, y por ello desprestigia la labor creativa del poeta [...], el cual crea, no la vida, sino una ilusión de vida, y por tanto no es un creador, sino un prestidigitador” (2007: 124).

reducción de lo ontológico a lo textual, “el tiempo se anula”, no existe excepto en su cualidad de significante, palabra vacía que a ninguna historia refiere. Carnero da con el *leitmotiv* contemporáneo del arte fuera de la Historia: el rechazo al pasado —y a cualquier otro tiempo, instaurando un presente absoluto, “no-lugar infinito” derivado de la “desaparición del sentido de historia” (Méndez Rubio, 2004: 20)—, que consiste en la textualización del tiempo, la revelación de que la Historia es por fuerza un documento que, filtrado por la literatura, pierde sus presupuestos de verdad y se vuelve parte del enigmático y engañoso territorio de la ficción. No hay un ataque encarnizado contra la Historia ni su versión unívoca del pasado, sino una coherencia poética con la lógica de que cualquier documento es un texto de ficción que engloba a su vez una realidad ficticia¹⁶⁴.

Esta revelación se amplifica en el siguiente fragmento (vv. 39-45). Se comprueba que en la ficcionalización de la Historia el *tiempo* es un tecnicismo innecesario: “si es que el tiempo existió”; estos versos buscan conformar su propia versión del “fastuoso fraude” de las palabras en relación con la textualización del tiempo (“el torpe cadáver que las palabras hilan”), ya que, como aduce Pérez Parejo, “es posible que [en ‘Dad limosna a Belisario’] el pasado no exista, y que sea el lenguaje el único ser, que, proyectado hacia atrás, invente una realidad” (2007: 124). Solución interesante, puesto que Carnero no se contentaría con la desarticulación de la Historia y el pasado, sino que propondría la creación poética de una realidad pretérita a partir de la actividad escrituraria, situada en un presente absoluto, un espacio sin tiempo (“hijo de una realidad anterior en el tiempo”). Empero, esa creación del pasado sería, al igual que la metapoesía que la sustenta, un engendramiento en el vacío, por lo cual “produce el lenguaje sus propios fantasmas”. Los nombres prestigiados de la historia cultural se configuran como espectros con los cuales el poeta diserta, revelando, en el fondo, que lo hace consigo mismo, con la proyección fantasmagórica de su “reflejo”. Tanto el poeta como su poema forman parte de esa legión de “fantasmas”, significantes sin significado

¹⁶⁴ A conclusiones semejantes se llega al considerar que “en [la] Lingüística [de Saussure] cada signo define su naturaleza no por lo que es, sino por lo que le distingue de los demás, es decir, en términos negativos. La Deconstrucción nos ha revelado que el signo se convierte así en una *unidad relacional* que cobra su valor en términos de ausencia. Las oposiciones crean el sistema de la lengua, pero la realidad está absolutamente desligada de esas oposiciones fónicas y no ha contribuido a diseñarlas; son productos de la teoría y del afán de sistema estructuralista. Se deduce entonces que si las diferencias entre los signos son su único valor constitutivo y la diferencia no es *plenitud sensible*, la esencia fónica del lenguaje, que es su cimiento, no es estable. Tendríamos siempre una huella, un eco, pero ninguna presencia estable [...]. [En consecuencia,] no sólo el lenguaje es difuso sino que también lo es la realidad que refleja” (Pérez Parejo, 2007: 68).

histórico¹⁶⁵. ¿Era esta la pureza buscada? El pasaje asume el desengaño de la pureza: la poesía pura es un eufemismo para designar un código devastado, un lugar de enunciación vacío que, por su articulación lingüística, puede replicarse maquinalmente desde lo ausente.

Llama la atención la serie de encabalgamientos anafóricos que violenta el fragmento, propiciando su proceso de *fantasmagorización*: “si es que no es ahora / *real*, más que entonces acaso”, “inventan *una realidad posible* / de que ellos serían reflejo”, “puesto que *de la nada / nada se engendre*”. Las frases y palabras resaltadas apuntan a la construcción de una realidad pura, transida por la crisis de su carencia ontológica y precipitada por la colocación sintáctica, donde los espacios vacíos al final de verso se corresponden con los tiempos vacíos de la Historia textualizada; se legitima así este tipo de pureza no como utopía sublime, sino como posibilidad sígnica viable (“una realidad posible”): la creación motivada de significados —aunque fantasmagóricos— es posible si se hace a partir de un significante vacío. De hecho, la correspondencia encabalgada de “puesto que de la nada / nada se engendre” es consagración de esta poética: la secuencia no sólo significa ‘[que] de la nada no se engendre nada’, sino también ‘[que] de la nada se engendre *algo* en negativo que llamamos nada’¹⁶⁶. No debe pasarse por alto la enunciación en subjuntivo de “se engendre”; esta pureza nihilista es mera especulación que, por su cualidad vacía, no logra superar su grado de hipótesis.

Carnero muestra la pureza polisémica a la que puede aspirar una pieza de esta naturaleza: el hallazgo de que la nada es también *algo*, y que ese *algo* vacío se engendra con poesía, ajeno a cualquier corrupción experiencial y vital que no sea la de su propio “reflejo” replicándose maquinal y fantasmagóricamente.

La primera parte concluye de la siguiente forma:

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

¹⁶⁵ De acuerdo con Pérez Parejo, la aparición de los “fantasmas” connota que “el autor implícito atribuye a la ficción algunos símbolos peyorativos [...]. [Sin embargo,] la realidad no sale mejor parada: aunque el lenguaje poético sacie el vacío de *carnalidad de serrín y seda*, el poeta duda de que el tiempo real haya existido alguna vez. Es posible que ahora, en la ficción, sea más real que entonces. De aquí se deduce un escepticismo absoluto frente a una realidad difusa, brumosa, fragmentaria, vacía. Sólo nos queda el lenguaje al final del camino, aun en su *miserable tráfico*” (2007: 126).

¹⁶⁶ Expresiones similares pueden rastrearse en la historia literaria; por ejemplo, en el *King Lear* de Shakespeare: “Nothing will come of nothing” (I, 1: 90) o en el *Malone dies* de Beckett: “Nothing is more real than nothing”.

(vv. 50-53).

El cierre, en modo subjuntivo (“y por qué pueda ser el poema”), al igual que el segmento anterior, recuerda que la “variación” se desarrolla en el terreno especulativo. Por tanto, las características de la *pureza fantasmagórica* pueden ser aceptadas o rechazadas. De hecho, esta secuencia parece disentir con la anterior, puesto que da más peso al signo negativo de la corrupción vitalista que a la creación a partir del vacío, con lo cual “el poema” como “epifanía” no puede acontecer, ya que éste es ignorado por “la piel y los ojos”, es decir, por la corporalidad sensible de la que procede el poeta y su poesía, “piel” y “ojos” que, de asumirse como ausentes, no proclamarían sino “su silencio oscuro” —vaguísimo recuerdo del Belisario ciego—, sinestesia que niega tanto la visión epistemológica como la enunciación ontológica, denunciando la impotencia creativa de las “palabras”, “su miserable tráfico”. El fragmento no acepta la versión fantasmagórica de la pureza como olvido ficcional y creación en el vacío, ya que el artífice sigue teniendo un cuerpo sensible, obstáculo ontológico advertido ya en “Domus Áurea”; a su vez, “las palabras” son “miserables” porque encubren ese error metodológico. La pureza, incluso formulada en negativo, sigue siendo una quimera.

En cuanto al “poema” como “epifanía” frustrada, Pérez Parejo interpreta que

se deja a las palabras en su *miserable tráfico* [porque] [...] la actividad poética ya no constituye ninguna salvación como en el Romanticismo o el Simbolismo porque no existe ningún absoluto, nada fijo y permanente a lo que podamos sujetarnos, nada estable de lo que partir, ni el sujeto, ni el lenguaje, ni la poesía, ni la realidad (2007: 124-125).

Si bien es cierto que “Dad limosna a Belisario” denuncia que ya “no existe ningún absoluto”, Carnero ha aportado una vía alternativa para una expresividad *sui generis*, la creación nihilista. No obstante, pervive una duda crucial en cuanto a que olvido ficcional y engendramiento a partir de la nada pueden no ser vías deseables para la pureza. Con esta negación del propio método se llega a la segunda parte:

Hemos puesto en cuestión numerosas gramáticas,
leído hasta la saciedad la experiencia de otros
(vv. 54-55)
[...],
codiciosos de aquello de que era razonable
esperar sabiduría, para obtener al fin

un pobre patrimonio de terrenos baldíos,
una corta colección de medallas y cintas
símbolo de triunfos que ya nadie recuerda,
juguetes con encaje sucio cuyos ojos hundidos
remiten a una infancia convencional y anónima;
y nos devuelve a ellos la vanidad del coleccionista
que dice poseer con los objetos su alma; nos miran
con fijeza de búhos disecados desde la redondez de su urna:
una apariencia que es muerte y serrín y grandes ojos de vidrio
(vv. 58-68).

Esta sección deja de ser especulativa y se decanta por una conclusión: no sólo no hay pureza, sino que la tradición que impulsó al poeta a perseguirla se tambalea frente al revisionismo del pasado¹⁶⁷ (“Hemos puesto en cuestión numerosas gramáticas”), causa primera de la desarticulación del discurso histórico. Por ello, el desenlace pasa por una confrontación entre el poeta del presente, impotente frente al acto creativo, y los prestigiosos nombres de la tradición (“[hemos] leído hasta la saciedad la experiencia de otros”), que le impiden engendrar novedades, a la vez que lo inducen a buscar algo imposible: “el sujeto se pregunta por la razón de haber leído tanto, y si acaso merecía la pena [...]. En todas las lecturas, el poeta creyó obtener la sabiduría, pero se encuentra al final con un conjunto de *terrenos baldíos*, utilizando el intertexto de T. S. Eliot” (Pérez Parejo, 2007: 125). El signo más trágico del revisionismo es la herencia que la tradición ha legado a las generaciones contemporáneas, “codicios[a]s de aquello de que era razonable / esperar sabiduría”, y, que, no obstante, han recibido “un pobre patrimonio de terrenos baldíos”, lo que aumenta el lapidario “todo está ya dicho”, formulándose cual “corta colección de medallas y cintas / símbolo de triunfos que ya nadie recuerda”, posible alusión a la poesía épica, como en “*Domus Aurea*” y sus “viejos estandartes / llamados a contar siempre la misma hazaña”, al igual que “juguetes con encaje sucio cuyos ojos hundidos / remiten a una infancia convencional y anónima”, en el campo semántico de los objetos “de serrín y de seda” que

¹⁶⁷ Se emplea el concepto de “revisionismo histórico” en el contexto español en tanto “la controversia sobre la revisión de la historia reciente de España permite distinguir entre la ‘influencia social del pasado’ y el ‘uso público de la historia’. No obstante la profesionalización del oficio de historiador, el pasado continúa siendo un territorio en el que se ventilan luchas políticas e ideológicas, siendo el presente el que plantea las cuestiones y hace las conminaciones [...]. Se trata esencialmente no de la necesaria exigencia de recuperar el pasado, sino de cuál sea su uso” (Calero Sevillano, 2007: 189-190). Para los versos “Hemos puesto en cuestión numerosas gramáticas, / leído hasta la saciedad la experiencia de otros”, el “uso público de la historia” remite a la inutilidad y obsolescencia del sistema de autoridades literarias, que poseía un prestigio inalcanzable para los creadores jóvenes.

fingían una “ilusión de vida”. Especial mención merecen los “ojos hundidos” de los “juguetes”, que se complementan trágicamente con “la piel y los ojos con su silencio oscuro” del poeta hacia el final de la primera parte, irreales los unos y los otros, el cuerpo del poeta y la obra que éste produce.

Cabe preguntarse si el revisionismo que pone en cuestión “numerosas gramáticas” está justificado, aunque sabemos ya, de acuerdo con la primera parte de la composición, que se trata de un problema mucho más complejo, donde el pasado histórico se concibe como ficción literaria, y ésta, en tanto creación en ausencia que prescinde del tiempo. La incomunicación entre contemporaneidad y mundo pretérito responde a una lógica de depuración y autonomía del lenguaje; se ha querido purgar a tal grado el texto que los referentes latinos han sido olvidados o desfigurados (vv. 65-68). El poeta se transmuta en un “coleccionista” de clásicos estériles, ahondando en el tema del saber enciclopédico condenado al olvido; los “objetos” coleccionados son los poemas que “nos miran” sin mirarnos, sus ojos son los “grandes ojos de vidrio” de los “búhos disecados”. A través de la metaforización de las taxidermias como poemas (Pérez Parejo, 2007: 66), motivo que se retomará en *El Azar Objetivo*, Carnero vuelve a uno de los símbolos de *Dibujo*: la composición como arte funeraria que pretende una “ilusión de vida”, aumentando la sensación de “muerte y serrín”, sepultada en una “urna” de cristal. Queda la ausencia de “alma” que el “coleccionista” “dice poseer”, lo cual, en el contexto del quehacer poético que ha perdido a los clásicos, puede traducirse como ‘ausencia de trascendencia ontológica y epistemológica en poemas condenados a su acumulación obsesiva, un culturalismo sin sentido’; la metapoesía deviene así en autocrítica; pero la producción no se detiene: el propio poema es el mejor ejemplo de creación a partir de la nada; a pesar del feroz revisionismo, la pieza brota de sus cenizas.

El último fragmento de la segunda mitad es el siguiente:

Las palabras nos envuelven en su manto de plomo,
 nos inmovilizan las manos con su cetro
 (vv. 69-70)

[...].

Como perseguirlas fue un viaje por mar hacia las tierras vírgenes,
 cielos de color distinto y animales de fábula,
 y un día devuelven las olas el cadáver de un ahogado,
 recubierto de algas oscuras, con las órbitas huecas;
 arrojado a la luz, mira la fiesta de los sentidos

y otras naves que parten, como un huésped
procedente de un país donde todo es silencio
(vv. 73-79).

Carnero ensaya una variación de la fórmula “Odio, carne, poema: palabras como velos” de “Domus Áurea” con “Las palabras nos envuelven en su manto de plomo, / nos inmovilizan las manos con su cetro”, donde el funesto reinado lírico deviene en opacidad epistemológica, en este caso, de la vista (“nos envuelven en su manto de plomo”) y del tacto (“nos inmovilizan las manos”).

El poeta recuerda el tiempo anterior al engaño epistemológico, cuando persiguió las palabras en la edad dorada de los clásicos (vv. 73-74), sólo para volver como un muerto, sacrificado en el altar de la poesía (vv. 75-76). Pérez Parejo entiende que

el viaje del escritor se asemeja al de un individuo que fuese en pos de la escritura hacia tierras vírgenes, pero que vuelve, ciego, al lugar de donde partió, al silencio, de donde nunca debía haber salido. El encubramiento y caída de Belisario simbolizan simultáneamente la grandeza y miseria del lenguaje poético [...]. Para San Juan de la Cruz, la experiencia mística era inefable; para Guillermo Carnero no sólo Dios, sino la más vulgar realidad resulta indecible [...]. El poeta contemporáneo y el poeta místico regresan del éxtasis de la escritura convencidos de que sólo mediante el silencio se puede representar lo inefable (2007: 125).

El crítico no señala la principal diferencia entre la historia de Belisario y la del “viaje del escritor”: el segundo vuelve muerto, mientras que Belisario sobrevive a sus penurias. La causa de muerte del poeta es el sacrificio que aconteció en la primera parte; si el creador ofreció su vida a cambio de la pureza sólo hallamos su “cadáver”, cuyas “órbitas huecas” remiten, antes que a Belisario, a la imposibilidad del conocimiento perceptual sostenido por Berkeley, y que ni siquiera el poema puro puede conseguir. El sacrificio ha sido hasta cierto punto en vano: no hay un poeta que pueda gozar del poema puro, el cual nace del cadáver de su progenitor; lo que el poema puede conocer y significar no está en las manos —ni en los ojos— de su inventor, sino en las de sus lectores —el poeta oficia “para otros”—, que deben decidir qué hacer con el ajuar fúnebre que las “olas” de la poesía devuelven. No hay pureza, pero tampoco hay un fin de trayecto: queda un poema sin poeta, un texto que deja de estar huérfano en cuanto alguien lo lee y se hace cargo de su complejidad polisémica.

De vuelta con la cita de Pérez Parejo, no se comparte que la devolución del “cadáver” al “país donde todo es silencio” implique la representación de “lo inefable” a usanza de los

místicos o de la poética del silencio; el poeta no se había lanzado a la busca de “lo inefable”, sino de lo puro; más que de una empresa divina, se trataba de una inmersión lingüística en lo incorruptible. A su vez, el poeta que regresa está muerto, y, por tanto, el suyo no sería el silencio ante “lo inefable”, sino el sepulcral. Por fin, el cierre es lo suficientemente ambiguo para llegar a una única conclusión, como se aprecia en los últimos tres versos. El primero resulta bastante enigmático, ya que el poeta, se supone, había muerto; ¿ha revivido o se trata de su fantasma, cual los “fantasmas” lingüísticos que pueblan el poema? En todo caso, lo que el poeta-fantasma “mira” es “la fiesta de los sentidos”, frase también paradójica: si se le toma en su adscripción a la estética paradisiaca del inicio de la primera parte, es claramente positiva, un retorno a la edad mítica de los clásicos; empero, si se lee según las tesis anticorporales de las “variaciones”, “los sentidos” son negativos porque corrompen el conocimiento. Carnero deja todo en manos del lector, poniendo en suspenso el nombre y locación de las costas donde ha varado el poeta-fantasma: ¿en las del tiempo pretérito, en la ‘Casa de Oro’ o en el tiempo sin tiempo del presente? Dependiendo de la respuesta se podrá definir cuál es el “país donde todo es silencio”. Si el poeta-fantasma ha arribado al pasado arcádico, quizás la interpretación de Pérez Parejo sea válida; si se trata del presente en cenizas tras la desarticulación de los clásicos, ese “silencio” es necesariamente fúnebre, el de alguien que dio su vida a cambio de una utopía estética. En todo caso, no es un silencio definitivo; culminan las “variaciones”, pero les suceden las “figuras”. La escritura sigue siendo más elocuente que su mutismo.

3.4. “Puisque réalisme il y a”

Al igual que las otras cuatro “figuras”¹⁶⁸, “Puisque réalisme il y a” (2010: 270) es un poema corto que atiende de forma sintética un problema puntual: la imposibilidad de la representación pura del referente real. A diferencia de las “variaciones”, más complejas y difusas, las “figuras” parecen ser glosas de las primeras para aclarar ciertos aspectos. Esta construcción paratextual agrava el “todo está ya dicho”, pues sólo pueden añadirse notas marginales subordinadas al “tema”.

Resulta difícil definir hasta qué punto las “figuras” aluden a lo pictórico, en contraposición a la aspiración “musical” de las “variaciones”, acaso más explícita. Para esta pieza, su concreción figurativa puede residir en dos factores: por un lado, en un eco estrófico más o menos sintético, que recuerda vagamente, por sus catorce versos, al soneto, aunque alterna endecasílabos, alejandrinos y versículos y no posee separaciones ni rimas. Por otra parte, quizás su mayor ascendencia pictórica reside en el título (‘Puesto que existe el realismo’), el cual es el nombre “de un ensayo en que Baudelaire ironiza sobre el Realismo literario y pictórico de su tiempo” (López, 2010: 270); sin embargo, poco más se puede averiguar de este “ensayo”, ya que se trata de un esbozo que nunca fue publicado. Lo que sí podemos saber es que el artículo de Baudelaire iba a esgrimir una crítica mordaz contra el realismo pictórico de Gustave Courbet (1819-1877)¹⁶⁹, lo cual puede ligarse con las críticas de Carnero a los poetas realistas de su propio tiempo; en 1976 —apenas dos años después de *Variaciones y figuras*—, el autor argumentaba que

en la “Poética” puesta por Gabriel Celaya ante la selección de sus poemas incluida en la *Antología de la Poesía Social*, de Leopoldo de Luis, se anima al poeta a dar de comer al hambriento y de beber al sediento. Cabe preguntarse si la poesía puede reclamar una función tan ambiciosa. Al margen de lo cual, el grado de conciencia socio-política de los *poetas sociales* podría sin violencia ser acusado de poseer el mismo lastre de puerilidad propio del

¹⁶⁸ Además de “Mira el breve minuto de la rosa”, las otras “figuras” son “Décimo Magno Ausonio, poeta de la decadencia latina”, “Palabras de Tersites” y “Santa María della Salute”; la primera recurre a la figura de Ausonio en función de personaje histórico analógico para comparar la crisis cultural tardorromana con la contemporánea, en que sólo se puede hacer una “Refundición de textos concebida / según requerimiento de la justa retórica, / epopeyas de encargo sobre materia mínima” (2010: 266); la segunda, bajo la máscara de “el personaje más despreciable e impertinente de la *Ilíada*” (López, 2010: 268), único en sobrevivir a la muerte de los héroes épicos (“Esa carcasa ocre es Helena”, comienza el poema), trata también del agotamiento cultural de los clásicos (2010: 268); la tercera, con alusiones efrásticas a la “iglesia veneciana construida en el siglo XVII por Baltasar Longhena” (López, 2010: 271), hace referencia a la cualidad ilusoria de las palabras: “las palabras reniegan de la carne y la piel / de las que son reflejo, con sus signos inertes” (2010: 271).

¹⁶⁹ V. Philippe Hamon, *Puisque réalisme il y a*. Ginebra: Editions de La Baconnière, 2015.

folletín premarxiano, explicable según las pautas afectivas y no materialistas que caracterizan al socialismo utópico (pienso en esos típicos y tópicos retrasos *naturalistas*, en el más puro sentido decimonónico de la palabra [...]). La poesía social dio en justificar, además, el deterioro del lenguaje en nombre de la urgencia del significado, utilizando formas de escritura realista y naturalista que suponen un salto atrás en la evolución de la Historia de la Literatura (Carnero, 2009: 45).

Estas palabras resultan de interés porque insertan a Gabriel Celaya —y a creadores cercanos a su estética¹⁷⁰— en una genealogía que enlaza esas expresiones con “escritura[s] realistas[s] y naturalista[s]”, las cuales habrían poseído un “sentido decimonónico”. Aquí puede residir la clave del título, puesto que el ensayo de Baudelaire, que atacaría el realismo decimonónico de Courbet, termina equiparándose con la composición de Carnero, hecha en contra, al parecer, de un realismo como el de Celaya¹⁷¹, a la vez que el valenciano se ampara bajo la prestigiosa máscara del autor de *Les Fleurs du Mal*.

Empero, para el caso de “Puisque réalisme il y a”, la mayor crítica en contra del realismo podría hallarse en ese supuesto “deterioro del lenguaje en nombre de la urgencia de significado”, ya que el problema de la ausencia o depreciación del significado es uno de los temas de la composición, de lo cual se deduce la falacia de todo realismo en tanto representación mimética y fidedigna de un referente real.

Se transcribe el poema en su totalidad:

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,
no existen de por sí, sino una en otra;
presentido, el poema que aún no es
vuelve a clavarse firme en un punto preciso

¹⁷⁰ El volumen compilado por Leopoldo de Luis, *Poesía social. Antología (1939-1968)*, contiene la nómina más importante de “poetas sociales” detractados por Carnero. Algunos de los nombres que la conformaron son: Blas de Otero, Gloria Fuertes, José Hierro, Ángel González, Ángel Crespo, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, Eladio Cabañero, Félix Grande, Carlos Sahagún y Manuel Vázquez Montalbán, entre otros. Al único que Carnero salva es a Gil de Biedma —y a Carlos Barral, aunque éste no formuló en la antología de Leopoldo de Luis—, puesto que “entre los poetas que se dan a conocer en el seno de la poesía social hay algunos conscientes del corto alcance de tal expediente. Con ellos empieza a entrar en la poesía española de posguerra un aire revitalizador” (2009: 46).

¹⁷¹ El poema “La poesía es un arma cargada de futuro” suele tomarse como poética del social-realismo de Celaya: “Poesía para el pobre, poesía necesaria / como el pan de cada día”. Es ahí evidente el ataque contra cualquier esteticismo y culturalismo: “Maldigo la poesía concebida como un lujo / cultural por los neutrales / que, lavándose las manos, se desentienden y evaden. / Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse”. Además, Celaya concibe el quehacer poético como utilitario: “Tal es mi poesía: poesía-herramienta” (2018: 49).

del tiempo; y el que entonces fuimos ofrece
en las manos de entonces, alzadas, esa palabra justa.
No así: gravitan las palabras, y su rotunda hipótesis
ensambla su arquitectura; más allá es el desierto
donde la palabra alucina hasta crear su doble.
Creemos haber vivido porque el poema existe;
lo que parece origen es una nada, un eco.

La larga oración principal que va desde el primer verso hasta el noveno se corta bruscamente con la segunda oración principal del poema, iniciada en el décimo verso con la expresión adversativa “No así”; se puede deducir que la extensa disertación entre el verso 1 y 9 es una hipótesis —o una burla paródica— que se desengaña repentinamente. Así, dos terceras partes de “Puisque réalisme il y a” operan como denuncia irónica, desde el título, de la concepción epifánica y trascendente de la poesía, según Carnero, de ciertos defensores del realismo.

El comienzo del poema, en modo imperativo (“Vuelve [...] y busca”), hace sospechar que el sujeto poético no actúa por voluntad propia, sino atendiendo a una serie de órdenes acaso dictadas por la falacia del realismo (vv. 1-5). El alejandrino inicial posee dos palabras significativas para la concepción epistemológica de Berkeley: “vista” y “evidencia”, pues “desde el primer verso se nos insta a utilizar los sentidos, en este caso la vista, para buscar certezas, de acuerdo con el espíritu filosófico que preside *Ensayo [...]*” (Pérez Parejo, 2007: 67). No obstante, advertidos por las “variaciones” sobre la imposibilidad de la pureza, tanto lector como poeta deben saber que este conocimiento perceptual es una falacia y que su realización es absurda. Por tanto, la pretensión científicista de “Vuelve la vista atrás y busca esa evidencia” actúa en sentido irónico, revelando que los artificios metodológicos —artilugios lingüísticos, al fin y al cabo— son engañosos, y que la utopía de la pureza del referente real pasado por el filtro del racionalismo conduce a una nueva mentira¹⁷².

La mentira no es otra que la milenaria concepción de *poiesis* donde significado y significante (“objeto” y “palabra”) conforman una misma sustancia, “el uno al otro se revelan”, transluciendo un signo lingüístico motivado. En esta cosmovisión, “la vida” es perfectamente representable con palabras, puesto que una y otras están en “mutuo contacto”,

¹⁷² En consecuencia, “Vuelve la vista atrás y busca esa evidencia” puede leerse a la luz de la interpretación bousoñiana, atendiendo “a la crisis del racionalismo, la cual hace [...] que se considere incognoscible el mundo de la estricta experiencia” (Bousoño, 1979: 59).

deviniendo en el triunfo de la experiencia vital como significado de un significante igual de vitalista: “experiencia y palabra cobran vida, / no existen de por sí, sino una en otra”. La magia que sostiene este ideal es la interdependencia de significado y significante por gracia de la ilusión de no arbitrariedad del signo¹⁷³, esto es, de la negación de la culturalización del lenguaje, como si se tratase de un fenómeno puramente natural, no pasado por los ritos y convenciones humanas. A su vez, la crítica a lo que Carnero entiende por “realismo” es feroz: lo acusa de una ingenuidad e idealización propias de un momento histórico ya superado, anterior a las grandes teorías destinadas a la desarticulación de lo moderno¹⁷⁴.

Después, aumenta la burla sobre la ingenuidad de este realismo acrítico (vv. 6-9). En el corte versal de “el poema que aún no es”, bruscamente encabalgado, puede interpretarse que ese “poema”, apenas “presentido”, *nunca será*: el blanco tipográfico que se abre a los pies del verso es el abismo de significación de este “poema” desengañado. El *vuelo* del “poema”, así como la *firmeza* y *precisión* a la que apunta, agravan la ironía, burlándose quizás de ciertos poemas de corte romántico que asimilaban lo sublime y aéreo con la creación poética cual emanación de presencias ontológicamente “firme[s]”¹⁷⁵. Por su parte, el tema de la memoria y el pasado en tanto nociones lingüísticas, tratado a profundidad en “Dad limosna a Belisario”, retorna con “[el poema] vuela a clavarse firme en un punto preciso / del tiempo”; el intertexto que Carnero parece parodiar es la definición machadiana de “la poesía” como “palabra en el tiempo”¹⁷⁶, cuestión que no resulta descabellada si se recuerda el ataque de Carnero a Machado en su “Nota del autor” en *Ensayo de una teoría de la visión*.

¹⁷³ Explica Pérez Parejo que “en el poema late la teoría saussureana de los signos fonéticos según la cual los fonemas no existen en sí mismos sino que su valor y su entidad residen en la oposición que establecen con los demás. Si pasamos de los fonemas a las palabras, el poema indica lo mismo: ni la palabra es, ni es el objeto, sino que adquieren su entidad en el mutuo contacto, en la relación” (2007: 67-68).

¹⁷⁴ Entiende Scarano que “En ‘Puisque réalisme il y a’ el hablante establece la diferenciación lingüístico-filosófica entre objeto y signo, palabra y cosa; y juega con posibles secuencias cronológicas entre los dos elementos (¿cuál es primero en la cadena?, ¿cuál de los dos es el origen o causa y cuál la consecuencia?) [...] Esta negación del arte como origen de la existencia rompe con la tradición iniciada en el romanticismo [...] y responde a una concepción desmitificadora de la poesía, en oposición a la trascendente anterior” (1991: 332).

¹⁷⁵ Recuérdese, por ejemplo, la rima V de Bécquer, que concibe al “poeta” como engarce espiritual entre el mundo celestial y el terrenal: “Yo soy sobre el abismo / el puente que atraviesa, / yo soy la ignota escala / que el cielo une a la tierra. // Yo soy el invisible / anillo que sujeta / el mundo de la forma / al mundo de la idea. // Yo en fin soy ese espíritu, / desconocida esencia, / perfume misterioso / de que es vaso el poeta” (vv. 65-76; 1993: 108-109).

¹⁷⁶ En la composición “De mi cartera”, de 1924, Antonio Machado comienza: “Ni mármol duro y eterno, / ni música ni pintura, / sino palabra en el tiempo” (2014: 314). Las dos concepciones de poesía que se niegan provienen de temas horacianos: *Exegi monumentum aere perennius*, por un lado, y *Ut pictura poesis*, por otro. Estos dos tópicos han sido reformulados por Carnero —especialmente en *Dibujo*, con las composiciones efrásticas y la devoción a los monumentos funerarios—.

En ese sentido, los versos “y el que entonces fuimos ofrece / en las manos de entonces, alzadas, esa palabra justa” entrañan una burla, porque la secuencia epifánica de “las manos [...] alzadas” que “ofrece[n]” “esa palabra justa” resulta ridícula a la luz desengañada del poema, así como de los postulados que abolen el pasado idealizado en “Dad limosna a Belisario”; el adjetivo “justa”, posible mofa de la poesía comprometida, añade el toque final para que la visión se desbarranque.

Sobre los versos 10-14, Pérez Parejo refiere que “toda esa estructura [anterior] puede derrumbarse porque el origen de todo es también un eco: no sólo el lenguaje es difuso sino que también lo es la realidad que refleja” (2007: 68), lo cual corrobora la revelación negativa de *El sueño* y las “variaciones”: el problema de la representación fidedigna del referente real no estriba únicamente en la arbitrariedad del signo lingüístico, sino en que la realidad misma es engendrada —o, peor aún, “alucina[da]”— por el texto, llegando a la conclusión de que el origen de la vida —o, más bien, el “origen del discurso”, como en “Domus Áurea”— es el vacío del significado (ese “origen [que] es una nada, un eco”); esta idea parece adaptación de ciertas teorías deconstructivistas¹⁷⁷.

Al “mutuo contacto” de “objeto” y “experiencia” con “palabra” de los nueve versos anteriores, Carnero opone un modelo lingüístico desengañado: *gravitación de palabras* (“gravitan las palabras”). En la gravitación no puede haber “contacto” ni tampoco pares sígnicos que ensamblen un sistema (una “arquitectura”); el centro del significado en torno al cual orbitan “las palabras” es desplazado en importancia por los elementos que lo rodean, los significantes vacíos. Se sabe de la existencia del significado por el hueco, ausencia o “desierto” que dejan “las palabras” que lo rodean. La metaforización del modelo saussureano como “rotunda hipótesis / [que] ensambla su arquitectura” denuncia con frialdad su cualidad artificiosa: el signo lingüístico es sólo una construcción cultural, una “arquitectura”; que “las palabras” tengan un significado asignado se debe a una convención, “rotunda hipótesis” que, por “firme” que sea, no deja de ser especulación.

¹⁷⁷ López interpreta que “en ‘Puisque réalisme il y a’ [...] Carnero medita sobre el imposible retorno al origen y resultan así ilustrativos sus dos últimos versos [...]. El poema escrito no es el espacio de una recuperación, sino la génesis de una nueva experiencia que, al proyectarse hacia más literatura, se aleja definitivamente del *logos*. El poema escrito es así el espacio de una borradura definitiva de todo origen: es la génesis de un registro en el que tiene lugar el olvido definitivo del habla” (1989: 18). Carnero ensambla así una visión en la que no sólo el habla se subordina a la escritura —como defendía Derrida—, sino que la primera desaparece del todo, borrada del texto-mundo infinito: un mundo de silencio oral, atrofiado por el discurso escrito.

Siguiendo esta lógica, el “más allá” indica la superación del modelo saussureano: “es el desierto / donde la palabra alucina hasta crear su doble”. Carnero recurre al tópico metapoético del espejismo para metaforizar su propio sistema¹⁷⁸: lo que entendemos por realidad es una alucinación de la “palabra” en “el desierto”. Si “la palabra alucina”, posible analogía metafórica de los viajeros perdidos en “el desierto”, podría ser por la falta de agua —sobre todo si se considera que, en el imaginario popular, el espejismo suele proyectar un oasis—; sin embargo, ¿cuál podría ser el agua de “la palabra” sedienta, y, por tanto, delirante? No se encuentra otra respuesta que la equiparación en ausencia del *agua* con el *significado*. La equivalencia es lícita si se piensa que el modelo lingüístico carneriano es una *gravitación de palabras*, es decir, el movimiento en torno a un centro innominado que se adivina como el significado del que éstas carecen, con el que no pueden tener “contacto”. En este sentido, que el agua no se nombre es consecuente con la anonimidad del significado: una y otro se sustentan en ausencia textual, la misma ausencia semántica de una “palabra” que “alucina” el significado que no tiene mientras busca salir con vida del “desierto” del “poema”. El “poema” se confirma como un espacio fúnebre que sepulta las aspiraciones del *yo*; no es el *yo* quien escribe sobre su perdición y cautiverio en el “desierto” lírico, sino el dictado delirante de un espejismo verbal.

Carnero esgrime una doble “hipótesis” de la cosmovisión lingüística y poética que teoriza en *Variaciones y figuras*: por un lado, el realismo literario en tanto imitación fidedigna es imposible, porque el lenguaje, determinado por su arbitrariedad, no puede representar de forma pura el referente real de “la vida” y la “experiencia” —al grado de que “creemos haber vivido porque el poema existe”—; por otro, aunque el lenguaje pudiese hacerlo, tal operación seguiría siendo espuria, ya que la realidad misma —junto con su experiencia vital— es una proyección ilusoria, una alucinación del propio código lingüístico; en conclusión, sólo el lenguaje existe —en este caso, “el poema”—, atado ilusoriamente a un significado desértico que es tan inestable como “la palabra” que lo “alucina”, “origen” de la enunciación que se concibe como “una nada, un eco”, corroborando la tesis de las “variaciones”: ante la inexorabilidad del “todo está ya dicho” se opta por la creación a partir del vacío.

¹⁷⁸ Para Pérez Parejo este tópico “remite al carácter especular del arte poético, utilizando en este caso el motivo del espejismo en el desierto, y lo apreciamos desde la ironía en el título y el tono general del poema. Una vez que la experiencia se traslada a la página, el origen se convierte en un espejismo que parece engañarnos porque parece que la palabra ha creado una réplica exacta, pero se trata de una alucinación, un eco” (2007: 67).

“El poema” se convierte así en el hábitat hermético de una vitalidad que sólo puede concebirse como re-presentación, sucedáneo ontológico e ilusión epistemológica, nunca como presencia originaria: el ser y el conocimiento espontáneos, puros, son imposibles si no acontecen en el plano de la ficción, que es re-presentativa, sucedánea e ilusoria por definición; por tanto, los “muros” de la ‘Casa de Oro’ (la “arquitectura”) terminan por cernirse sobre el *yo* hasta encerrarlo en la dimensión carcelaria del poema, una prisión cuyos barrotes son invisibles y demenciales, compuestos por “el desierto” de espejismos que sólo remite a su origen nulo, mortíferamente textual (“una nada, un eco”), agravando, como en “Dad limosna a Belisario”, el derrumbe de la metafísica del sujeto: “creemos haber vivido porque el poema existe”. Al menos queda la rotunda certeza de la textualidad, y, con ello, la continuación del discurso.

3.5. “Mira el breve minuto de la rosa”

El título de la última de las “figuras” (2010: 273-275) “procede del verso 5 del soneto ‘A una muy hermosa, que lo mereció por [sus] virtudes’ del bachiller Francisco López de Zárate [1580-1658]” (López, 2010: 273). En lugar de acudir a los ingenios más famosos del periodo aurisecular, Carnero cita a un autor de segunda fila del momento¹⁷⁹; no parece un gesto menor: el poeta ha intentado liberarse, a lo largo de *Variaciones y figuras*, del peso de la tradición canónica que dificulta decir algo nuevo; acaso reescribiendo ciertos pasajes de la historia literaria pueda haber mayor cabida para la novedad.

El soneto aludido es el siguiente¹⁸⁰:

Pues que se duda ya si fuiste hermosa
(en la que más lo fue, mayor herida)
y te cupo beldad que, repartida,
no hubiera ni enviada ni quejosa,

mira el breve minuto de la rosa,
tránsito compendioso de la vida;
mira, veráste en ella repetida:
seca, es salud, y vanidad, pomposa.

Tú, bella inmensidad en cuanto bella,
instante en cuanto humana, brevedades
convierte, en siglos, aspirando a estrella.

Haz cosecha de todas las edades,
que si en la brevedad fuiste centella,
será tu lucimiento eternidades.

¹⁷⁹ Si López de Zárate alcanzó un estrado en la historia de la poesía aurisecular fue porque “en los torneos de la poesía, un soneto granjeó a Francisco [...] el lírico mote de ‘El Caballero de la Rosa’. Un soneto que apareció al folio 79 vuelto de sus *Obras Varias* [...], publicadas en Madrid [...] en el año de 1619, y que más tarde [...] había de atribuirse al Fénix [Lope de Vega] junto con otra veintena de los poemas más genuinos del logroñés: el célebre *Soneto a la Rosa*, que dice así: ‘Esta, a quien ya se le atrevió el arado / con púrpura fragante adornó el vie[n]to, / y negando en la pompa de su elemento, / bien que caduca luz, fue Sol del prado: // tuviéronla los ojos por cuidado / siendo su triunfo, breve pensamiento, / quién sino el hierro fuera tan violento, / de la ignorancia rústica guiado! // Aun no gozó de vida aquel instante, / que se permite a las plebeyas flores: / porque llegó al Ocaso, en el Oriente. // Oh tú! Cuanto más rosa, y más triunfante / teme, que a las bellezas son colores, / y fácil de morir todo accidente.’” (Lope Toledo, 1952: 223). Aunque el soneto más famoso de López de Zárate asume los tópicos del *carpe diem* y *tempus fugit* a través del símbolo de la rosa, Carnero escoge un soneto más desconocido acaso para reivindicar la rareza erudita.

¹⁸⁰ Se emplea la transcripción de Ignacio Javier López, procedente de Francisco López de Zárate, *Obras varias* (ed. José Simón Díaz). Madrid: CSIC, 1947, vol. II, 68.

El poema asume dos de los tópicos latinos más comunes de la estética barroca: *tempus fugit* y *carpe diem*¹⁸¹. Se aconseja a la “hermosa” que “mir[e] el breve minuto de la rosa”, que no repare en las críticas a los estragos del tiempo sobre su belleza juvenil (“Pues que se duda ya si fuiste hermosa”), pues, como “la rosa”, símbolo tanto de la brevedad como de la intensidad de la belleza¹⁸², ella es “tránsito compendioso de la vida”. Una esperanza se sobrepone a la vejez: pese a que la “hermosa” es “instante en cuanto humana”, condenada a lo efímero, su “belleza” pertenece a otro mundo, el cual “brevedades / convierte, en siglos, aspirando a estrella”. Se conmina así a la destinataria a disfrutar con la máxima intensidad todas las etapas de la vida (“Haz cosecha de todas las edades”), pues, “si en la brevedad fuiste centella, / será tu lucimiento eternidades”. López de Zárate enseña que la vida efímera tiene un sentido positivo si se acompaña de una actitud provechosa de las “edades”: lo que sobrevive como eternidad es el halo o luz de la belleza, el recuerdo inmortal de la hermosura, al igual que “la rosa”, con lo cual lo estético persiste a pesar de la muerte.

Para Carnero, la cosmovisión anterior podría guardar cierta correspondencia con algunos de los postulados de *Dibujo*, donde el sacrificio de la experiencia vital tenía sentido para la inmortalización artística; en poemas como “Ávila”, el *carpe diem* es reemplazado por la resignificación de la muerte en clave estetizante, pero ésta sigue actuando como evasión del *tempus fugit*.

En la “figura”, a pesar de que críticos como María N. Stycos aseguran que “la rosa, tema tradicional de la poesía, no es el interés real de este poema, sino que sirve de vehículo para tratar el proceso de creación poética” (1985: 342), el soneto de López de Zárate tiene

¹⁸¹ El *carpe diem* aparece por primera vez en las *Odas* de Horacio (I, XI, v. 8). En la España aurisecular el tópico fue revisitado por sinnúmero de ingenios, como Garcilaso en el soneto XXIII, “En tanto que de rosa y d’azucena”, cuyo último terceto reza: “Marchitará la rosa el viento helado, / todo lo mudará la edad ligera / por no hacer mudanza en su costumbre” (2007: 116-117); este soneto fue reinventado por Góngora en “Mientras por competir con tu cabello / oro bruñido al sol relumbra en vano”, cuyo terceto final dice: “no solo en plata o víola troncada / se vuelva, mas tú y ello juntamente / en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada” (2015: 92). El caso de Garcilaso de la Vega es significativo porque “la rosa” se nombra de manera explícita. Por su parte, el *tempus fugit* procede de las *Geórgicas* de Virgilio (III, v. 284).

¹⁸² Además del *tempus fugit* y el *carpe diem*, el otro tópico latino que asume el símbolo de la rosa en esos términos es el *collige, virgo, rosas* del tardorromano Ausonio, quien “en el lejano siglo IV ponía este colofón a un extenso *idilio* que llevaba el título de *El nacimiento de las rosas*: ‘Corta las rosas, doncella, mientras está fresca la flor y fresca tu juventud, pero no olvides que así se desliza también la vida.’ Versos que han dejado una descendencia fecunda en las letras españolas [...]. Fray Luis de León, uno de entre sus diversos traductores, los puso de este modo [...]: [*De rosis* (*Edyllia* 14, 49-50) ‘Coge, doncella, las purpúreas rosas / en cuanto su flor nueva y frescor dura, / y advierte que con alas presurosas / pasan así tus horas y hermosura’” (Pedrosa, 2013: 180).

más elementos en común con la “figura” de lo que parece. En primera instancia, la elección de un autor del Barroco hispánico es de suma importancia; para los poetas de la promoción del 68

el Barroco actúa [...] como la figura fantasmal y polimorfa, presente pero omitida — elíptica— de una memoria estética errática en el tiempo, la cual se ha intentado silenciar cuando lo preceptivo y ‘clásico’ ha dominado el panorama artístico, momentos en los que lo barroco parecería amenazar las bases de la cultura racionalista, convirtiéndose en el reverso sombrío de la Modernidad (Martín-Estudillo, 2007: 23).

Estas palabras, en sintonía con la tesis bousñoiana sobre el sentimiento epocal de Carnero y sus coetáneos (“crisis intensísima de la razón racionalista”), pueden interpretarse de acuerdo con el “tema”: si “todo está ya dicho” acaso lo esté en esa tradición de “lo preceptivo y ‘clásico’”, en la corriente más “racionalista” del arte; el Barroco entendido como cultura “elíptica” o “reverso sombrío de la Modernidad” —aunque no por ello exento de ésta ni de su inherente clasicismo (v. Snyder, 2014: 27-28)— podría ser el eslabón histórico recuperado por estos poetas para decir algo nuevo, o, al menos, para decirlo “fantasmal y poliforma[mente]”, solapando sus intenciones bajo la carcasa metapoética y culturalista.

Se transcribe el poema:

Mira el breve minuto de la rosa.
Antes de haberla visto sabías ya su nombre,
y ya los batintines de tu léxico
aturdían tus ojos —luego, al salir al aire, fuiste inmune
a lo que no animara en tu memoria
la falsa herida en que las cuatro letras
omiten esa mancha de color: la rosa tiembla, es tacto.
Si llegaste a advertir lo que no tiene nombre
regresas luego a dárselo, en él ver: un tallo mondo, nada;
cuando otra se repite y nace pura
careces de más vida, tus ojos no padecen agresión de la luz,
sólo una vez son nuevos.

La mayor evidencia de que la elección de “la rosa” no es gratuita reside en el décimo verso: “cuando otra se repite y nace pura”, cuyo sujeto elidido es “la rosa” que preside el poema. Carnero ha resignificado “la rosa” de López de Zárate, símbolo de la brevedad de la belleza, con la “[rosa] pura”, dialogando con un nuevo intertexto, el de “la rosa eterna juanramoniana (‘¡Rosa no presentida, que quitara / a la rosa la rosa, que le diera / a la rosa la rosa!’) [...]”; o, incluso, el ‘No la toques más, que así es la rosa’), y la rosa central de Guillén

(‘Central, sin querer, la rosa’)” (López, 1986: 269-270). Tras la recuperación “elíptica” del Barroco, Carnero entabla un diálogo enriquecedor con otra tradición de la Modernidad nacional: la poesía pura de Juan Ramón Jiménez¹⁸³, y, en menor medida, con su deriva guilleniana¹⁸⁴; una estética ya aludida y desmitificada en la segunda y tercera partes de “Domus Áurea”. La búsqueda de pureza en tanto autonomía del signo lingüístico tiene una última manifestación en “Mira el breve minuto de la rosa”, que actúa como crítica de dos sistemas poéticos que convergen en el símbolo de “la rosa”: la belleza efímera barroca y la poesía pura juanramoniana. Por ello, “la rosa” no parece un mero “vehículo” para la disertación metapoética; “la rosa” es el tema central porque evalúa si la unión simbólica de las dos tradiciones nacionales sigue siendo vigente para 1974.

Al contrario de los postulados juanramonianos, en los cuales significante y significado asumen la ilusión de no arbitrariedad del signo —como en “¡Intelijencia, dame / el nombre exacto de las cosas! / ...Que mi palabra sea la cosa misma / creada por mi alma nuevamente”¹⁸⁵ (2006: 605)—, Carnero argumenta lo opuesto (vv. 1-4). Si para el de Moguer la precisión nominativa del poeta (“el nombre exacto de las cosas”) era la consecución del deseo según el cual “[que] mi palabra sea la cosa misma”, para el valenciano el significante

¹⁸³ Una de las composiciones juanramonianas que mejor ilustra el concepto de poesía pura discurre de la siguiente manera: “Vino, primero, pura, / vestida de inocencia; / y la amé como un niño. / Luego se fue vistiendo / de no sé qué ropajes; / y la fui odiando, sin saberlo. / Llegó a ser una reina, / fastuosa de tesoros... / ¡Qué iracundia de yel y sin sentido! / ...Mas se fue desnudando. / Y yo le sonreía. / Se quedó con la túnica / de su inocencia antigua. / Creí de nuevo en ella. / Y se quitó la túnica, / y apareció desnuda toda... / ¡Oh pasión de mi vida, poesía / desnuda, mía para siempre!” (2006: 606). La principal diferencia con respecto a la pureza carneriana estriba en el terreno corporal: mientras que para Juan Ramón la poesía se “desnuda” porque tiene un cuerpo femenino —aunque sea alegórico—, para Carnero la posesión de lo corporal es fuente de corrupción.

¹⁸⁴ A partir del poema “Cuna, rosas, balcón” de *Cántico*, donde puede leerse un cuarteto que reza “Rosas — para el alba. / Pura sí, no alegre, / Se esboza la gracia. / ¡Oh, trémulas fuentes!”, Gómez Yebra aduce que el símbolo de la rosa “es el mejor introductor en el paraíso, lugar que corresponde por derecho propio a la criatura [...]. El neonato [...Y el recién nacido] [...] todavía no permite que podamos entrever en él algo más que ‘carne vaga’, sin la chispa de la inteligencia, sin manifestaciones ‘ánimicas’, sin el don de la palabra” (1996: 41-42). Así, en este “poema [...] genesiaco” de Jorge Guillén, las rosas y lo auroral acompañan el ingreso de la “criatura” humana al paraíso restaurado. Cabe resaltar el adjetivo “pura” asignado al “alba”, lo cual perfila un tipo de pureza edénica y primigenia, liberada de las construcciones culturales, incluso del lenguaje, como habrían querido Berkeley y Carnero. Sin embargo, una parte central del poema trata de la “carne” del recién nacido: esta pureza conlleva un cuerpo que la estética carneriana repele.

¹⁸⁵ Pérez Parejo apunta que “Juan Ramón estaba obsesionado con la búsqueda de la belleza a través del lenguaje poético. Por eso mismo tenía que plantearse las posibilidades del lenguaje para crearla. Frente a Dios, que creó la rosa, el poeta debe intentar recrearla con el lenguaje [...] hasta hacerla inmutable. El poeta no ignora que la poesía se funda en el lenguaje, reside en la palabra, y la palabra es siempre un ropaje. Por eso quizás buscó siempre la síntesis y consumación del lenguaje para aprehender las cosas a través de la palabra de la forma más exacta y pura. Juan Ramón Jiménez vuelve a configurar el ideal de belleza cifrado en la rosa, en su perfección y estructura natural como fijación mítica del instante y, en suma, como símbolo de la depuración de la obra poética” (2007: 196-197).

precede irremediamente al significado (“Antes de haberla visto [a la rosa] conocías ya su nombre”); por tanto, al enunciar “la rosa” lingüística se frustra, desde su origen, el conocimiento empírico de la belleza en su cualidad pura, innominada. López explica que

“Mira el breve minuto de la rosa” [...] sirve de ejemplo de [l] [...] imposible retorno al origen [...]. El poema [...] se origina ya en una experiencia mediatizada por la literatura [el soneto de López de Zárate]: parte de un lenguaje tradicional, previamente codificado, esto es, de la tradición entendida como metalenguaje [...]. [La] experiencia vocativa no recupera la experiencia original del objeto, sino que [...] aporta más literatura, nombra un vacío, una nueva ficción [...] que no modifica al sujeto, pues el lenguaje se despliega en el texto independientemente de aquél [...]. Esta falta de modificación del sujeto del poema por el poema [...] rompe con la idea que, desde el Romanticismo, se tiene de la función de la poesía. Ésta, supuestamente, había de acercar dicho sujeto al *logos*, al habla [...]. No obstante, la metapoésía [...] hace manifiesto lo utópico de esta recuperación (1989: 18).

Debe subrayarse la gran diferencia conceptual entre los poemas de López de Zárate y Juan Ramón Jiménez y el de Carnero: tanto el poeta barroco como el de la generación de 1914 poseen una fe más o menos manifiesta en la palabra; para el primero, la belleza, aunque efímera, perdura si se immortaliza en el *carpe diem*, en un tópico literario, código lingüístico de un mundo ficcional; para el segundo, el conocimiento verdadero de los objetos es posible gracias al “alma” e “inteligencia” creadora del poeta, que concibe “palabra” y “cosa” como una misma sustancia; la belleza —el poema mismo— también perdura, siempre y cuando se enuncie con las palabras “exact[as]”. Sin embargo, la “figura” carneriana contradice a ambos: la belleza a la que aspira la poesía (“la rosa”) es imposible de conocer en razón de la artificiosidad de la palabra (“los batintines de tu léxico”) que vuelve opaco el conocimiento del mundo (“aturdían tus ojos”), comenzando por la negación de la vista, función empírica primordial para Berkeley y con la cual López de Zárate no hubiera tenido problemas, puesto que el verbo imperativo que tematiza su soneto es *mirar*.

También es sugerente la sinestesia “los batintines de tu léxico”, que denuncia la violenta artificiosidad y arbitrariedad fonética de las palabras, donde se atisba una nostalgia por el retorno imposible al supuesto origen onomatopéyico del lenguaje¹⁸⁶, en que

¹⁸⁶ Entre las numerosas teorías sobre el origen del lenguaje destaca la que propone su nacimiento como imitación de los ruidos de la naturaleza, hasta diversificarse y perder su huella natural, con excepción de las onomatopeyas, que preservarían su fonética primitiva. Se suele considerar que Lucrecio fue el primer defensor de esta idea, según la cual “el hombre significaría sus sentimientos mediante gestos y sonidos inarticulados, *‘vocibus et gestu cum balbe significarent’*, y sólo cuando la sociedad logró un cierto asentamiento pudo desarrollarse el lenguaje. Aquella clase primitiva de comunicación sería algo así como el habla de los animales con la que pueden éstos expresar sus sentimientos [...] mediante sonidos, incapaces de significar cosas y

significante y significado estaban motivados si el primero sonaba idéntico al segundo, cuestión imposible en la “figura”: la cacofónica palabra *batintines* (‘panderos de metal que se golpean con un mazo’), cuyo referente real produce un sonido por igual escandaloso, se asigna como fonema arbitrario del “léxico”: la rosa lingüística no suena como la rosa natural, o, dicho de otra manera, “los fonemas de la palabra *rosa* obligan nuestra visión de la flor” (Díez de Revenga, 1979: 38); la rosa lingüística es ruido al lado de la rosa incognoscible, silenciada por el escándalo de unos significantes que carecen de significado. La teoría carneriana del (des)conocimiento lingüístico de la realidad se metafORIZA figurativamente: las palabras son ruido que impide ver y escuchar el sonido originario de lo inalcanzable. Según esta postura,

se desprende la idea de que la mirada al objeto es nueva sólo una vez, la primera. Y, en ocasiones, ni esa primera mirada es pura porque a menudo la condiciona la preexistencia de la palabra. Mucho más en [...] Carnero, que atribuye mucho valor al perspectivismo y a la percepción de las cosas mediante los sentidos, como si conformaran una única realidad (Pérez Parejo, 2007: 202).

La imposibilidad de la “mirada primera” y “pura” de las cosas se continúa con la oración subordinada al pasaje anterior (vv. 4-7). Tras la nominación nociva de la palabra *rosa* el poema narra la salida al “aire” del personaje lírico; ese “aire” podría tener una connotación de pureza, tal y como se expuso en “Domus Áurea”, pero a estas alturas del poemario ese tipo de proyectos apuntan de inmediato al fracaso; así, el “aire” de “Mira el breve minuto de la rosa” conlleva un desengaño del recuerdo (“luego, al salir al aire, fuiste inmune / a lo que no animara en tu memoria”): si se tratara de una pureza genuina, el sujeto abriría sus sentidos a la captación del objeto nombrado en la “memoria”. Por tanto, en “fuiste inmune / a lo que no animara en tu memoria”, lo recordado es algo inerte, no animado, pero el aturdimiento fonético de “los batintines de tu léxico” acalla la verdad. Se trata de una de las explicaciones más específicas que Carnero da al problema del desconocimiento lingüístico: el poeta no logra saber que su memoria experiencial —de la que procede la inspiración escrituraria— es

esencialmente distintos del vocabulario del hombre [...]. [Después, vendría ‘una segunda etapa’, defendida fundamentalmente por Epicuro, en la que] entraría el elemento de convención [...]. Esta etapa de [...] convención tiene su mayor relevancia en el hecho de que los nombres de las cosas ya no se emitirían automáticamente como los sonidos de los animales ni derivarían directamente de tales respuestas automáticas; los nombres se abreviarían de forma arbitraria y quedaría alterado el significado primario de las palabras al no seguir correspondiendo con sus propios objetos” (Martín Municio, 1984: 21-22).

una ficción engañosa, porque el aturdimiento fonético lo ofusca. Por ello, la “figura” no dimana de la voz de la primera persona poética, sino que lo hace elusivamente, refiriéndose a un *tú* distante y difuso. El poema termina por evidenciar el engaño ficcional de la pureza, que reside en el significante vacío de la *rosa* (vv. 6-7). Carnero urde una hipálage sugerente: el rojo de la “falsa herida” —“color” que nunca es nombrado como *rojo*, acentuando así la imposibilidad de aprehender un significado— se traslapa con el rojo de los pétalos de “la rosa”, a usanza del tópico literario en que el *yo* en función de amante se pincha y sangra con las espinas de la rosa, símbolo del peligro inherente a la amada¹⁸⁷. Esta operación tendría sentido de no ser porque lo que genera la nominación de la palabra *rosa* sobre el significado de ‘rosa’ es, precisamente, lo contrario: la “herida” del sujeto poético es “falsa”, como si careciese de sangre —de vida—; a su vez, “las cuatro letras” de la palabra *rosa* (*r, o, s, a*), en lugar de colorar la sangre vertida, “omiten esa mancha de color”: no hay sangre, pero tampoco hay rosa, sólo hay un nombre vacío, “una mancha”, reducida y fragmentada a “las cuatro letras”, que equivalen a los cuatro fonemas arbitrarios que aumentan el abismo entre el significante absoluto y el significado inaprensible. Resulta así irónico decir que “la rosa tiembla, es tacto”, puesto que esa “rosa” que tiembla es la *rosa* léxica, su temblor y tacto son los estremecimientos espectrales de un significante sin significado, una rosa cuyo “color” es “una mancha” —una “mancha” que, con su posible connotación de ‘polución’, aumenta la imposibilidad de la pureza—. Carnero se regodea en la fantasmagorización de su poesía: a falta de significados estables y palabras creadoras, reivindica el vacío inherente a un significante que se auto-replica, aquilatando la concepción de metapoesía como generación a partir de la nada.

Desde otra arista, podría aducirse el triunfo de cierta poesía pura, aunque condicionada por una moraleja trágica: a mayor búsqueda de autonomía del signo entendido como pureza, mayor distancia epistemológica y ontológica de éste con respecto a la realidad de la que proceden los significados, profundizando en la idea del acto creativo en tanto sacrificio. Lo que queda en el poema, “la rosa” escrita, no tendría nada que ver con la realidad a la que había de significar. Ambas soluciones, imposibilidad de la pureza u obtención de la

¹⁸⁷ Esta idea aparece en el cuento de hadas de Óscar Wilde, *The Nightingale and the Rose*, en el cual un ruiseñor se sacrifica clavando su corazón contra las espinas de un rosal para pintar las flores de rojo y ayudar así a un joven enamorado; el sacrificio del ave resulta en vano cuando el amante es desdeñado por su amada, la cual prefiere, en lugar del ramo de flores, las joyas de otro pretendiente.

pureza a cambio de un terrible sacrificio, comparten una misma condena: la ausencia del significado objetual, la flor natural, configurando, hacia el final del libro, la pureza como un ideal frustrado e indeseable.

La conclusión de la “figura” muestra a qué grado es compleja la autonomía del significante (vv. 8-12). El poema sigue dirigiéndose a una segunda persona del singular que puede identificarse con el poeta, ya que padece la obsesión de dar nombre a las cosas, criticando la concepción del vate como nominador primigenio de lo real. Esta obsesión se ha convertido en un acto mecánico; a pesar de saber que el “nombre” *rosa* no aprehende a la rosa verdadera, el poeta se empeña en su tarea: “Si llegaste a advertir lo que no tiene nombre / regresas luego a dárselo”. El poeta, desfigurado por su enunciación en segunda persona, termina por configurarse como un autómatas que articula poemas de manera maquinal sin percatarse de que lo escrito es “un tallo mondo, nada”. A la zaga de la desarticulación de la metafísica del sujeto, esta concepción del poeta-autómata revela no sólo lo automático de su pensamiento, condenado obsesivamente al “todo está ya dicho”, sino que también explica una de las causas del estilo carneriano a partir de 1971: estos poemas, con su estilo frío y técnico, semejan una maquinaria sin vida que, pese a no significar realmente nada, produce y articula un poema tras otro¹⁸⁸. En este tenor, el “todo está ya dicho” posee una coda trágica: *todo está ya dicho porque ya nada puede significarse*; lo que se significa es la obsesión automática de la no-significación: el vacío de “lo que no tiene nombre”, la “nada”.

Ahondando en la no-significación tanto de poeta como de poema, la “figura” advierte una conclusión mortífera: “cuando otra se repite y nace pura, / careces de más vida”, lo que confirma la concepción del poeta-autómata y del poema-máquina; para el primero, la creación se reduce a repetición —repetición del proceso de producción del engaño de la pureza, que encubre la no-significación del “todo está ya dicho”—; el poeta vuelve, con cada nuevo poema, al punto de arranque: el nacimiento puro, una falacia. No obstante, “Mira el breve minuto de la rosa” parece volver inexorable esta repetición de poemas maquinalmente

¹⁸⁸ Con ideas análogas reseñaba José Piera *Variaciones y figuras*: “[en estos poemas] ya nada existe, nada queda por decir [...]. Poesía de la incredulidad [...]. Las imágenes ya no evocan antiguas realidades [como en *Dibujo*], 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 [...]. Así, con ‘Mira el breve minuto de la rosa’, concluyen las Figuras, imposibles imágenes que no reflejan vida, que siempre traicionan, que sólo muestran nada, un espejo vacío, un silencio de muerte” (1974: 20).

puros e inertes, como si de una infinita cadena de producción se tratase¹⁸⁹, máquina verbal destinada a producir innúmeras copias de flores artificiales.

A su vez, “careces de más vida” corrobora no sólo el sacrificio de la experiencia de lo real, sino también que la conciencia detrás de los versos automáticos es tan artificial como el poema que produce. La desarticulación de la metafísica del sujeto culmina: quien escribe es aquel que “carece [...] de vida”, porque en el contexto contemporáneo del “todo está ya dicho” sólo puede decir algo nuevo aquel que no es propiamente alguien, quien no encaja en los paradigmas canónicos del *yo*. El sujeto desarticulado, pasado por el filtro de la no-significación y elisión del *yo*, obtiene una sutil recompensa a cambio del sacrificio de su vitalidad: “tus ojos no padecen agresión de la luz, / sólo una vez son nuevos”. El poeta-automata, resultado sacrificial del poeta vivo, regresa al punto de origen de su propia existencia: esa novedad o espontaneidad de la visión (“tus ojos [...] sólo una vez son nuevos”), tan estimada por Berkeley, dispuesta como inmunidad (“no padecen agresión”) frente a una realidad referencial (“la luz”) que no podrá macular al sujeto; esto contradice hasta cierto punto el “todo está ya dicho”, lo suficiente como para que, pese a que el poema no es “nuevo”, el sujeto desarticulado que enuncia sí lo sea.

Carnero cifra al final de la última de sus “figuras” algo no programado en “Discurso del Método”: el triunfo de su voz y su mirada automáticas, novedad estilística que impugna la imposibilidad de decir nada nuevo. Empero, esto desencadena otro problema no menos grave: nadie, ni el sujeto poético mismo, puede dar significado verdadero al significante de su nombre, puesto que “Si llegaste a advertir lo que no tiene nombre / regresas luego a dárselo”: la nominación del sujeto elimina la existencia de este nuevo ser que sólo puede habitar en la no-significación, en la creación a partir del vacío.

¹⁸⁹ Es llamativo que la idea de repetición del producto artístico surge al tiempo que en España comienza a debatirse el ingreso a “una sociedad de consumo”; elucida Méndez Rubio que, durante “el período 1968-1978 [...] [ocurre] el despegue en España de un capitalismo de consumo que, de hecho, era parte de los procesos de apertura y de integración en el marco económico y político internacional. Por esta vía, el *rol* histórico de la industria cultural no sólo se dejaba entrever en las nuevas poéticas [...], sino que estaba en la base de una concepción abiertamente publicitaria de la construcción del canon [...]. En esos años la cantidad de antologías [...] supera la veintena en total, lo que da una media aproximada de unas tres por año y caracteriza a las claras en qué dinámica se movía ya el fenómeno de lanzamiento público y publicitario de la nueva generación. El tipo de proceso que está en marcha no puede separarse, entonces, del asentamiento de determinados proyectos editoriales que habían apostado de inicio por la nueva poesía (como eran los casos de Hiperión y Visor sin ir más lejos)” (2004: 25-26).

No es un final esperanzador para el personaje lírico, puesto que sólo puede acceder a su pureza si no se otorga un “nombre”, y eso es, precisamente, lo que el poema termina por hacer, porque los “ojos” puros e innominados de la nueva persona poética, aunque liberada del peso de la tradición, “sólo una vez son nuevos”, hasta que el “nombre” los contamine. No obstante, se sugiere también que *lo nuevo* de *Variaciones y figuras* es, en realidad, la reducción ontológica de la persona lírica a su anonimia primigenia, su desaparición del orbe de los “nombres”; si el poema no se atreve a alcanzar el silencio y el blanco de la página, el personaje del poeta sí parece sacrificar los signos de su voz para atisbar un origen distinto — aunque también inalcanzable— a la condena de la repetición.

3.6. “L’énigme de l’heure”

El “Epílogo” de *Variaciones y figuras* (2010: 276-277) lleva por título el nombre de uno de los cuadros más famosos de Giorgio de Chirico (1888-1978), ‘El enigma de la hora’ (1911), en el cual se representa una estructura urbana en cuya cúspide se sitúa un gran reloj; a los pies del edificio, frente a sus arcos y bóvedas tenebrosas, se perfila una solitaria figura humana, todo ello bajo una extraña luz de tintes oníricos. El gusto de Carnero por Chirico viene desde *Dibujo*, donde otro de sus cuadros, “Plaza de Italia”, había sido utilizado como correlato objetivo para un poema homónimo¹⁹⁰. Sobre aquella composición y su adscripción al pintor greco-italiano, López anotó que

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, loggias, relojes, estatuas espectrales, todo ello indicio de soledad y angustia así como de la inminencia de un impreciso daño (2010: 166).

Esta interpretación coincide con unas palabras de Carnero, quien, al describir la poética de Vicente Núñez, dictaminó que

Poemas ancestrales es un conjunto esencialmente misterioso, como algunos cuadros de Giorgio de Chirico: Vicente Núñez dispone, con su probada maestría verbal, minuciosos escenarios deshabitados e inertes, que esperan en vano alguna aparición largamente deseada, algún anunciado regreso, que nunca se producen (2009: 134).

Queda así dispuesto lo que la pintura de Chirico significa para Carnero: lo “misterioso”, “inerte”, “vano” e “imposible”. Especial mención merecen lo inerte y lo imposible a la luz del desarrollo de *Variaciones y figuras*, donde se explicitó que el poema era un escenario de muerte de la vitalidad experiencial, y, al tiempo, de imposibilidad de la pureza. Estos poemas, estructuras “inertes” que no logran aprehender una “aparición largamente deseada”, actúan como esas pinturas que no representan nada —ni a casi nadie— excepto la ausencia de lo que el pintor no logra plasmar, la espera angustiosa de lo irrepresentable.

¹⁹⁰ A diferencia de “L’énigme de l’heure”, donde la referencia al cuadro de Chirico no cobra sentido sino hasta el final del poema, en “Plaza de Italia” hay una écfrasis sostenida. Si el cuadro muestra una desolada plaza urbana con extrañas construcciones y edificios, con unas cuantas figuras humanas inmóviles, la pieza de *Dibujo* no es menos explícita: “Es tan sólo una geografía de dormidos cadáveres de níquel lo que se nos ha concedido. / Una anatomía trazada por imborrables cuchillos de luna” (2010: 164).

Resulta llamativo que el volumen cierre con un poema que se hace eco de uno de los pilares tempranos del Surrealismo, pese a las desacreditaciones con que “Discurso del Método” abría. No obstante, debe tenerse en cuenta que ‘El enigma de la hora’, pintado en 1911, pertenece a una primera etapa de tanteos vanguardistas previa a la asunción estructurada del movimiento —el *Manifiesto Surrealista* de Breton sería publicado hasta 1924—. Carnero, al estudiar los orígenes de las vanguardias históricas, recordó que Chirico fue influencia directa para los surrealistas: “en su conferencia de 17 de noviembre de 1922 en el Ateneo de Barcelona, ‘Caracteres de la evolución moderna y de lo que forma parte de ella’, André Breton califica la obra de Giorgio de Chirico de portadora de ‘esa oscura inquietud que es la de todos nosotros’” (1989: 84). “L’enigme de l’heure” podría entrañar un velado homenaje conciliatorio al movimiento surrealista, cuestión que cobra cierta validez si se lee a la par de la confesión “secreta” del final del texto.

Se transcribe el poema:

Considera el posible objeto del poema: lo intratable
por otras formas de saber, un lenguaje llamado
a emocionar, por mucho que Gironde
propugnara para la poesía una ley seca.
Conmover con una palabra mencionada mil veces,
definida por repetición cuando es oscura,
que cautiva la sensibilidad por su monodía
y se hace evidente a la razón: en los Libros Proféticos.
Su gravidez no hacia el significado sino hacia el signo mismo;
y como el signo, traidor por excelencia, ha de crear su propia carne
puesto que de la nuestra es un mal mensajero,
hazlo crecer por redundancia, y su presencia repetida
nos convenza de que sí existe algo tras él: menciona, crea.

El poema es un complejo artesinado, un gran reloj de cuco;
conocemos su engranaje y cómo da la hora
que es, con todo, un enigma: también nos duele confesar
una secreta admiración por Donizetti.

Al margen del significado que se desencadena entre los versos 2 a 4, el versículo inicial puede leerse como unidad autónoma si se atiende al violento corte versal: “Considera el posible objeto del poema: lo intratable”; la pieza vuelve a tener por sujeto a la segunda persona del singular, eludiendo al *yo* a la vez que apela a un *tú* que podría identificarse con el personaje del poeta, puesto que la composición funciona como una suerte de instructivo escriturario, a usanza de la receta paródica de “Jardín inglés” para producir poemas de corte

erótico. Aquí se retoma la idea, aunque de forma más general: “un lenguaje llamado / a emocionar” como “objeto del poema”, posible denuncia de cierta concepción neorromántica de la poesía en tanto transmisora directa de la sensibilidad del artista.

El primer verso, si se lee independientemente del resto, posee un significado concordante con lo irrepresentable de la pintura de Chirico: *el objeto del poema es lo intratable: lo imposible, lo indecible*. No haría falta añadir más para descifrar la conclusión del “Epílogo”: después de tantas elucubraciones sobre el sentido y depuración de la poesía, se llega al punto de no retorno, al significado vacío; “el poema” habla de “lo intratable”, de la imposibilidad de tratar *algo* excepto el vacío creador de esa imposibilidad, metaescritura de su ausencia, la constatación de la inexistencia del significado en un signo que es todo significante, como ya se había avisado desde “Discurso del Método” y disertado en las “variaciones” y “figuras”, redondeando un volumen motivado que acuña estructural y obsesivamente su propio “tema”: la falta de éste, el significado vacío.

Sin embargo, Carnero insinúa, mediante el encabalgamiento, que “lo intratable” no es el punto y final de *Variaciones y figuras*; una misma oración lírica puede poseer dos significados coherentes y no necesariamente contradictorios: por una parte, *el objeto del poema es lo intratable*, entendido como ‘el objeto del poema es su propio significado vacío’; por otra, *el objeto del poema es lo intratable / por otras formas de saber, un lenguaje llamado / a emocionar*, comprendido en tanto ‘el objeto del poema es ampliar el significado de lo intratable o indecible de lo sensorial que otros tipos de discursos no logran fijar.’ Este segundo significado está cifrado en tono irónico, pues se menciona esa “ley seca” “para la poesía” propugnada por “Girondo”¹⁹¹, la cual actúa como metonimia de la poética carneriana que proscribe cierto sentimentalismo —el cual, como el alcohol, embota el estilo del poema—. Lo irónico no quita la posibilidad de poseer *otro* significado, cuya apariencia es estable: aunque es una falacia en términos ontológicos y epistemológicos, la poesía puede pretender la aprehensión y comunicación de lo sensible en el terreno de lo puramente estético (“un lenguaje / llamado a emocionar”). El hecho de que esta posibilidad se enuncie parece declaración implícita de que no todo es un significado vacío: además del no-significado que

¹⁹¹ En 1932 Oliverio Girondo (1891-1967) dio a conocer una serie de breves sentencias humorísticas denominadas *Membretes*; en una de ellas se lee: “¡Las lágrimas lo corrompen todo! Partidarios insospechables de un ‘régimen mejorado’, ¿tenemos derecho a reclamar una ‘ley seca’ para la poesía... para una poesía ‘extra dry’, gusto americano?” (2008: 103-105)

se postula como conclusión del poemario, hay *otro* significado que puede existir si se codifica desde un tono subrepticio, como la ironía.

Este *otro* significado, aunque subyugado al significado vacío, existe al menos en apariencia (vv. 5-8). Pese a que Carnero detesta los convencionalismos de cierta tradición que identifica lo poético con la transcripción comunicativa de lo sensible (“Conmover con una palabra mencionada mil veces”, recordando los “viejos estandartes / llamados a contar siempre la misma hazaña” de “Domus Áurea”), ésta termina por conmover, está “definida”, “cautiva la sensibilidad” “y se hace evidente a la razón”, propiedades que apuntan a la estabilidad e inteligibilidad de un significado. ¿Claudica con esto Carnero? No, puesto que la desarticulación irónica es muy evidente: aunque la “palabra” conmueve, lo hace con nombres “mencionad[os] mil veces”, sin espontaneidad ni originalidad, basándose en las arbitrariedades de la “repetición”, que ocultan su opacidad e incapacidad de nominación genuina (“cuando es oscura”), todo ello regido por uno de los dos “vicios” a “evitar” según “Discurso del Método”: “la univocidad del significado”, identificada en aquél con la “poesía de combate”, designada como “monodia” en el presente poema.

Lo anterior demuestra que, además de la conclusión del significado vacío (“lo intratable”) y la creación en negativo a partir de éste, el otro corolario es el rechazo categórico de la monosemia poética. Esa “monodia” y arbitrariedad tanto lingüística como cultural de una tradición saturada es lo único que reviste de apariencia poética a los productos verbales que llamamos *poema*, el único “velo” que oposita un significado estable, aunque falaz, al nihilismo imperante. Así, la presencia de esos “Libros Proféticos”, posible alegoría de la poesía entendida como conexión con una realidad sublime¹⁹², se antoja fundamental para que exista *algo*, un significado medianamente estable, por arbitrario que sea, en medio de la conclusión vacía. Esto no implica que Carnero valide estéticamente aquello que caricaturiza, sino que la mera existencia de la caricatura posibilita que “L’enigme de l’heure” escape de la condena de la “monodia”: “el objeto del poema” es el significado vacío, “lo intratable”,

¹⁹² La alusión a los textos bíblicos puede situarse en uno de los tipos de poesía de posguerra más detractados por Carnero, la denominada de “existencialismo religioso”, en la cual “la temática religiosa ha servido a los poetas españoles de posguerra para explayar y transferir actitudes ideológicas de vario pelaje. Desde el anarquismo confusionario de León Felipe al *Retablo sacro*, de Rosales, sin olvidar la mínima convicción del Manuel Machado de *Horario*. En [la revista] *Garcilaso* encontramos ya muestras de lo que podría llamarse *tremendismo religioso* [...]. La angustia religiosa asciende al rango de tema vertebrador de buena parte de nuestra poesía de posguerra como mecanismo transferencial, inconscientemente ocultador de realidades políticas, antídoto contra la toma de conciencia de las mismas” (Carnero, 2009: 43-44).

pero también lo es el peso de una tradición ineluctable, con sus fórmulas arbitrarias y palabras desgastadas por el uso. El poeta encuentra cierto sosiego semántico: la resignación de que incluso la metapoesía de tintes más desmitificadores se basa en parte en aquello que critica, y, que, en última instancia, la conforma hasta cierto punto.

Esto se manifiesta en los siguientes versos, a la par que se reivindica la idea del significado vacío, en una dialéctica que favorece el triunfo de lo polisémico y la libre interpretación del lector (vv. 9-13). Laura Scarano declara que

“El enigma de la hora” cierra esta obsesiva reflexión circular en torno a la falsedad del arte [...]. El desgaste del lenguaje genera su inutilidad para significar [...]. Si no representa lo real sino que lo falsifica, el poema no tiene significado fuera de sí mismo (en nuestra vida), sino en sí mismo (“hacia el signo mismo”), creando así un “doble” [...]. La relación signo-referente, palabra-cosa queda destruida, el signo sólo apunta a sí mismo, y la poesía sólo puede exponerse a ella misma como materialidad única del poema (1991: 333).

No obstante, estas palabras pasan por alto el ejercicio de conciencia que Carnero admite: “y su presencia repetida / nos convenza de que sí existe algo tras él: menciona, crea”. Ese “*nos convenza*”, que podría incluir tanto al personaje del poeta como a los lectores, revela quizás la necesaria aceptación de que el poema puede seguir existiendo pese a que parece no significar nada: *algo* significa —lo que significa es la ilusión engañosa de la *poiesis*: “[el poema] menciona, crea”—, una mentira, pero también un significado a partir del cual generar el discurso en torno suyo, y, por tanto, la creación del poema que tiene por objeto la crítica de esa concepción engañosa de la poesía. Este tipo de poemas necesitan del “vicio” (“poesía de combate”, “monodia”), ya que no podrían existir sin la crítica de éste; el “vicio” se postula, paradójicamente, como un significado estable frente a la inestabilidad del poema.

Previamente, Carnero ha dejado en claro la desarticulación del binomio significado/significante: “Su gravidez no hacia el significado sino hacia el signo mismo”. Lo gravitatorio había aparecido ya en “Puisque réalisme il y a” (“gravitan las palabras”) como modelo lingüístico propio que reemplazaba al saussureano. En “L’enigme de l’heure” la gravitación de “las palabras” prescinde totalmente del “significado” y se vuelca “hacia el signo mismo”, culminando la desarticulación del sistema dual de Saussure: no hay, en el poema, un signo=significado/significante, sino que el signo=significante. Este nuevo “signo” es “traidor por excelencia”, traiciona la idea plenamente aceptada de que toda palabra designa

un referente real, al tiempo que retoma y parafrasea casi los presupuestos de Jakobson en torno a la función poética como función autorreferencial, desarrollados en la introducción.

Retomando los postulados anticorporales de “Domus Áurea”, el “Epílogo” señala que, de todos los referentes reales que el signo=significante no puede designar, el más importante de ellos —y, por tanto, el más inaprensible— es la “propia carne”, “la nuestra”, el cuerpo de quien escribe y lee, que habría sido receptáculo del conocimiento sensitivo de lo real de no ser porque esa supuesta realidad es alucinada mediante el signo=significante absoluto. Carnero explica así que “el signo” “ha de crear su propia carne / puesto que de la nuestra es un mal mensajero”. “El signo” se concibe cual “un mal mensajero” porque es ineficiente, como se deduce de los constantes ataques a la opacidad del significado, y de lo cual se infiere que la poesía no puede ser considerada transmisora de un mensaje, excepto del mensaje sin mensaje, el significante absoluto en tanto creación de “su propia carne”, el cadáver de un significado.

Si en “Puisque réalisme il y a” se indicaba que “la palabra alucina hasta crear su doble”, en el “Epílogo” se revela cuál es la naturaleza del “doble” constituido por significantes que se autodesignan: “el signo [...] ha de crear su propia carne”. Carnero da una explicación final al porqué tanto poeta como lector no se percatan de que los referentes reales son alucinaciones del lenguaje: “el signo” crea “su propia carne”, los significantes se disfrazan de corporalidades y presencias, engendran un “doble” carnal —pero exclusivamente textual— de la realidad fingida, indetectable en su ficción de no ser por el análisis de la metapoésía. El poeta cifra el único tipo de pureza posible: la creación de la “propia carne” del significante, la piel de la palabra. Aunque todo contacto con lo real no-textual ha sido negado, el hallazgo es notable si se toma en cuenta el nihilismo imperante; hay una esperanza ontológica y epistemológica para la palabra, no en su sensibilidad corporal ni en su intelección nominativa, sino en la sensorialidad de su textura independiente, desprendida de cuerpo y alma, sucedánea de lo real, pero existente.

A la luz de lo anterior se entiende mejor “[que el poema] nos convenza de que sí existe algo tras él: menciona, crea”; en una primera lectura, el sentido tiene la interpretación de Scarano: *el poema nos convence de una realidad fingida, la cual es nombrada y creada por una alucinación lingüística*; sin embargo, el poder engendrador que Carnero concede al “signo” —la creación de “su propia carne”— posibilita una segunda exégesis en la cual poeta

y lector reconocen “que sí existe algo tras él”, el poema, pero que ese *más allá* no es un significado de la realidad referencial, sino un auto-significado, la “propia carne” o piel de la palabra, en la cual se encuentra cifrada histórica y culturalmente la tradición de toda la poesía, incluyendo la más detractada, frente a la cual no queda sino aceptar su inexorabilidad.

Si el poeta limita el orbe sígnico a lo autorreferencial, es de recibo que el horizonte de significación de lo literario se acote a una manifestación inmanentemente textual, sea cual sea su propósito o cosmovisión trascendentes; así, la “monodía” deja de serlo: “poesía de combate” y otras tradiciones denigradas son sólo significantes sin significados, partículas léxicas que pueden convivir y ser aceptadas con el resto de palabras del mundo-texto absoluto, posibilitando la anhelada polisemia. Toda poesía es reducible a sus componentes autorreferenciales bajo estos términos, y, mientras más elementos entren en juego mayor será la apreciación poliédrica del enigma, el vacío del significado de lo real, orbitado por auto-significados que son, en el fondo, significantes replicándose al infinito.

En este sentido, la frase previa a “menciona, crea”, “hazlo crecer por redundancia, y su presencia repetida / nos convenza de que sí existe algo tras él” se vuelve la más importante del “Epílogo” en tanto instructivo para componer poemas que busquen la pureza. Si en “Mira el breve minuto de la rosa” se había aducido el concepto de poema-máquina y poeta-autómata (“cuando otra se repite y nace pura”) con la idea de repetición, en “L’énigme de l’heure” se insiste obsesivamente en lo mismo, ampliando la noción: el poema crece, se re-produce debido a la “redundancia”, y obtiene “presencia” ontológica y epistemológica al ser calificada de “repetida”; Carnero confirma que su sistema de significantes replicados tiene por base la confección de poemas *en serie*, en el sentido maquinal y automático del término: a fuerza de insistir en la escritura de versos, el lector puede llegar a creer —e incluso a aprehender— una realidad lingüística de apariencia estable. Para Carnero, la historia de la poesía no es sino la repetición automática de una serie de ideas —una serie de palabras— que encubren una máquina retórica que produce innumerables realidades fingidas cada vez que un artefacto verbal es pergeñado. La metapoesía es el método también textual que denuncia este mecanismo indetenible, exhibiendo los mismos elementos redundantes y repetitivos que, de manera oculta, constituyen el engranaje literario.

Estas nociones abstractas cobran una dimensión figurativa con los versos que encabezan el último periodo de la pieza (vv. 14-17). El cuadro de Chirico obtiene un sentido

nuclear; se constata la identificación de los “escenarios” “inertes” de su pintura —la cual, se dijo, está presidida por un gran reloj— con la estructura lírica según la poética de Carnero, que se postula como general y concluyente de *Variaciones y figuras*: la revelación metapoética de que todo “poema” es, al fin y al cabo, un metapoema, “un complejo artesano”, “un gran reloj de cuco”, un “engranaje”, del cual “conocemos [...] cómo da su hora”; una máquina lingüística producida por un poeta-autómata.

Es llamativo que, de todas las máquinas posibles, Carnero ha optado por “un gran reloj de cuco” como metáfora del “poema”. Puede argüirse que la elección del “reloj”, basada en la écfrasis más o menos difusa del cuadro de Chirico, tiene su razón de ser en la imagen de sus “engranaje[s]”. No obstante, la frase “y cómo da la hora / que es, con todo, un enigma”, además de funcionar como cita explícita del cuadro del greco-italiano, pone de manifiesto el tema de la medición del tiempo como algo enigmático. Debe recordarse que “Dad limosna a Belisario” tenía por uno de sus argumentos centrales la desarticulación del tiempo mítico e histórico en tanto reducción a un documento textual, donde se llegaba a la conclusión de que el tiempo no existe para la palabra poética, el cual, en tanto componente fundante de la realidad, era uno de sus muchos “fantasmas” lingüísticos. Sin embargo, la expresión de “L’énigme de l’heure”, “que es, *con todo*, un enigma”, sumada al énfasis sobre lo enigmático del tiempo proporcionado por el título de la pieza y reforzado con el cuadro de Chirico, podría leerse como ‘[el poema], que es, *pese a todo lo dicho*, un enigma’. De aceptar esta lectura, se aduciría que, justo al final de *Variaciones y figuras*, Carnero reconoce que, pese a los esfuerzos de desarticulación sobre los “engranaje[s]” que hacen funcionar el “poema”, éste se mantiene como “enigma”, al menos en lo relativo a la plasmación de lo temporal, si bien no puede descartarse que esto sea una impostura. Por lo demás, el “cuco” se suma al campo semántico de seres inertes y taxidermias que metaforizan lo poético.

Si la crítica metapoética no puede desmontar por entero la dimensión temporal del “poema”, “gran reloj de cuco”, se le está concediendo a la poesía una esencialidad no reducible a los significantes maquinales y a los significados vacíos: el “poema”, entendido como “enigma” del tiempo, posee un misterio que impide calificarlo de máquina, y, a su vez, al poeta de autómata absoluto: la delimitación del tiempo vital mediante la muerte, dimensión metafísica y enigmática que un pensamiento poético puede llegar a concebir, asumir e imaginar, interpretación que no es del todo desaventurada si se recuerda que la muerte es y

ha sido uno de los grandes temas de la poética carneriana desde sus inicios¹⁹³. “El poema” se configura así de acuerdo con el *scripta manent* inaugurado con *Dibujo*: escritura que permanece en el tiempo, escritura que vence a la muerte.

Carnero deja una última frase que parece cuestionar algunas de las páginas de *Variaciones y figuras*: “también nos duele confesar / una secreta admiración por Donizetti”. Esta confesión, con su “también nos duele”, corrobora que el “enigma” de “cómo da la hora” el “gran reloj de cuco” que es “el poema” podría no ser un espejismo: el poeta lamenta reconocer que su metapoésía es falible, que hay rincones enigmáticos de las palabras líricas que, como el tiempo y la muerte, se escapan del análisis. Un tercer elemento se añade a lo enigmático: el deleite pasional provocado por cierto tipo de arte que, como las óperas de Gaetano Donizetti (1797-1848), se opone radicalmente a la estética que *Variaciones y figuras* había propuesto, “ley seca”, “redundancia” de un lenguaje maquinal en torno a la nada, brusca y aparentemente cuestionado en el verso final.

Cabe preguntarse si la “secreta admiración por Donizetti” podría ser, trasladada al ámbito poético, una *secreta admiración por cierta poesía de corte neorromántico*, o, cuando menos, el reconocimiento tácito de que se puede escribir una poesía heterodoxa —y, por tanto, más polisémica—, heredera tanto de la metapoésía más abstracta y analítica como de las tradiciones detractadas, incluyendo no sólo la “poesía de combate”, sino también la surrealista, la cual procede de cuadros pioneros como los de Chirico. Carnero no ha reconocido tal intención¹⁹⁴, pero la posibilidad sobrevuela los versos finales, como entendió Piera:

¿a dónde conducirá esa “secreta admiración por Donizetti”? ¿Quizás a aquellos temas de los que la “esterilidad”, “la sordidez”, “el silencio”, motivos de este poemario, han sido una negación? Gaetano Donizetti fue un compositor de ópera, romántico, que poseyó una

¹⁹³ Y, de acuerdo con Pittarello, lo seguirá siendo durante toda su producción poética, puesto que “la muerte entendida no sólo como cese de la vida, sino también como desgaste y derrota que afectan a la propia existencia, es el eje de la poesía de Guillermo Carnero. No extraña entonces que el tiempo presente haya sido para él fractura, confinamiento o desahucio desde su primer libro” (2020: 15).

¹⁹⁴ Preguntado por Jover acerca del “enigma” del final en oposición a la certeza de “Discurso del Método”, el autor contestó que “ese poema que parece querer saberlo todo [‘Discurso del Método’] [...] corre el riesgo de dar a entender que yo creo en una especie de poesía científicamente programada y realizada. En realidad, por mucho que se escriba una poesía que intente prescindir de las motivaciones emocionales (eso quiero decir con ‘ley seca’) y de la personalidad y la historia de quien la escribe, la verdadera poesía sólo podrá resultar, en el caso más extremo, de la dialéctica entre esa pretensión y la única motivación posible, que es siempre irracional y emocional. De ese modo tiene sentido reclamar para la poesía, en el poema final, la condición de enigma” (2008 [1979]: 177).

incesante actividad creadora y una sorprendente ductilidad del genio; de su predilección fueron ciertos temas históricos. Descubierta la nada que es su origen, y éste ha sido su empeño destructor-creador, ¿regresará el poeta a los temas cuya negación ha sido su obra hasta el presente? Pues, si bien todo está dicho ya, uno debe [...] repetirlo, de vez en cuando, para que no se olvide (1974: 20).

Resultan importantes dos de los datos sobre Donizetti: primero, que era un “romántico”; segundo, que sus óperas tenían “predilección [...] [por] ciertos temas históricos”. No hace falta repasar los constantes ataques carnerianos a la estética romántica para comprender por qué la “admiración” por Donizetti se confiesa de manera “secreta”. A su vez, que esas óperas versen sobre “temas históricos” contradice las ideas de “Dad limosna a Belisario”, que relativizaban el tiempo y la Historia. Las palabras del crítico invitan a repensar, justo en los dos últimos versos del poemario, si el rechazo a la tradición arbitraria y repetitiva es absoluto. A modo de final esperanzador, el poeta parece anunciar que, en libros futuros, estará abierto a otras tradiciones literarias, y, sobre todo, que moderará la rigurosidad del programa metapoético en aras de un mayor deleite pasional y de una menor autocensura. Y así sucederá: con excepción de *El Azar Objetivo* (1975), los tres poemas sueltos de *Ensayo de una teoría de la visión* (1979) comenzarán a manifestar una heterodoxia más palpable y una metapoesía menos restrictiva.

Capítulo IV. *El Azar Objetivo* (1975)

El Azar Objetivo (Trece de Nieve, 1975), cuarto libro de poemas de Carnero, fue publicado al año siguiente que *Variaciones y figuras*, constituyéndose, como se verá, en una suerte de continuación. A pesar de conformarse por sólo siete composiciones de mediana y corta extensión —lo que lo hace uno de los poemarios más breves del autor— es quizás el más difícil de encuadrar e interpretar tanto en un plano general como en uno metapoético particular. Desde un inicio la crítica señaló la rareza del volumen; para César Simón *El Azar* versaba sobre un “mundo rarefacto que ha sustituido a los temas *humanos*”, y, que, por tanto, exigía “una sensibilidad nueva” (1976: 259). El propio autor reconoció, muchos años después, que se había tratado de “un libro insólito en la tradición española, demasiado para que fuera comprendido” (Carnero, 2008 [2003]: 256).

De las muchas rarezas del poemario —temas, dicciones, alusiones herméticas— lo más “insólito” era “encontrarse con un libro entero escrito en un lenguaje que, desde el punto de vista de las expectativas, resulta antipoético” (Carnero, 2008 [1979]: 178). Si bien lo “antipoético” puede sugerir cierta factura vanguardista, Carnero no fue partícipe, como se ha dicho, de la reinvención surrealista emprendida por otros compañeros generacionales. Por el contrario, el título del libro ironiza y desdeña hasta cierto punto algunas prácticas de ese movimiento. El germen de esta “antipoesía” se había ya implantado en la composición introductoria de *Variaciones y figuras*, “Discurso del Método”, así como en algunas otras de *El sueño*¹⁹⁵, tanto en el enfoque teórico que se preguntaba por los modos de conocimiento poético como, sobre todo, en la frialdad e intrincamiento de un estilo pretendidamente racional.

Para el autor, con este volumen “me conduje a mí mismo a un callejón sin salida” (Carnero, 2008 [1999]: 205), lo cual no sorprende si se recuerda la condena que *Variaciones y figuras* había instaurado un año antes: *Tout est dit, et l'on vient trop tard*. Resulta difícil pensar que un impulso vanguardista podía surgir de tal antecedente. Así, el volumen del año 75 es una suerte de glosa epigonal a la sentencia de La Bruyère, un complejo ejercicio erudito

¹⁹⁵ De acuerdo con Bousoño, las piezas de “extraña frialdad” que anticipan el estilo de *El Azar* son “Elogio de Linneo” y “Erótica del marabú”, de *El sueño*, y “Discurso del Método”, de *Variaciones y figuras*, aunque la diferencia entre estas tres y las del libro de 1975 estriba en que “en vez de expresar, como allí, el ‘desvarío de la lógica’ por medio de una dicción precisa y ajustada, aquí, en *El Azar Objetivo*, se expresa lo mismo pero en forma [...] contraria” (1979: 67).

que se ensaya sobre el vacío del libro anterior, la extravagancia retórica que suple la falta de originalidad. Si para Carnero “el poeta es su primordial y primer lector” (2008 [1998]: 197) no hay problema en que *El Azar* no sea del todo comprendido por el público: hay en su planteamiento algo *privado y personal* que apunta directamente al repensamiento del trayecto recorrido por el poeta, la evaluación de ciertas dicciones extremosas a las que había llegado. El poemario es legible e interpretable, por supuesto, pero el contexto en que fue escrito impone ciertos límites hermenéuticos que se explican desde el alambicamiento de un estilo personalísimo que, como se verá, no parecía dar más de sí.

La primera dificultad para la exégesis del volumen se encuentra en su título, tomado de “una de esas acuñaciones terminológicas de los surrealistas” (Carnero, 2008 [1979]: 178), cuestión que el libro no aclara ni textual ni paratextualmente: hay que acudir a las declaraciones del autor *a posteriori* para tener noticia de ella. De hecho, la mayor información del término no está en la obra poética de Carnero, sino en sus ensayos académicos, lo cual habla de una de las motivaciones axiales del poemario: un impulso teorizante aplicado a la práctica lírica, un ejercicio retórico en una línea “antipoética” *alternativa* a la surrealista, pues, como aduce Lanz, “frente a la negación de la tradición que supone el surrealismo, el poeta escoge un modo de escritura que enlaza con la tradición neoclásica” (2016: 32), aunque este “discurso razonado”, presente desde *El sueño* y visto ya en “Discurso del Método” alcanza en *El Azar* unos límites lingüísticos que merman su comprensión, desbaratando así lo que de “razonado” podría tener.

Fue en un estudio sobre el pensamiento surrealista de Salvador Dalí (1904-1989) donde Carnero aportó las mayores pistas sobre el concepto de “Azar Objetivo”; este ensayo no se dio a conocer hasta 1983 —y posteriormente en 1989, recopilado en *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*—; puede deducirse que, si bien las motivaciones de la escritura del libro de 1975 proceden de una inquisición académica, su consolidación teórica no precede, sino que *sucede* al hecho poético. Carnero demuestra que, aunque es autor de gustos académicos, su primordial vocación es lírica.

Adentrándose en el estudio daliniano, el autor advertía que el “Azar Objetivo” es uno de los “tres puntales de la ‘filosofía’ surrealista”¹⁹⁶, compuesta, a su vez, por la

¹⁹⁶ De acuerdo con François Ewald, el concepto de *azar objetivo*, acuñado por Friedrich Engels y resignificado por André Breton, consiste en una “subjetividad surrealista” en la que se trata de conquistar “el encuentro fortuito, el azar. Se trata de volver el mundo azaroso porque el mundo libera su verdad en lo insólito, el hallazgo,

“Alucinación Voluntaria” y el “Humor Objetivo”. La primera consiste en “dar curso libre al flujo de las ideas sin sujeción a las limitaciones impuestas por la moral, la lógica, la tradición literaria y los valores estéticos” (Carnero, 1989: 139), mientras que el segundo, “válvula de seguridad para evitar que el discurso alucinatorio sea desnaturalizado por los controles de la conciencia”, busca generar una “carcajada metafísica”, esto es, “la creencia absoluta en la verdad ontológica de cualquier contenido mental que parezca absurdo, inmoral o improcedente, a la vez que a la descreencia en lo lógico, moral y procedente” (Carnero, 1989: 141). De esta manera, “Alucinación Voluntaria” y “Humor Objetivo” cristalizan en la epifanía de un “mundo al revés” —que no es otro que el “Azar Objetivo”, una “entropía consumada” (Simón, 1976: 257)—, el descubrimiento de una realidad oculta y delirante con tintes irreverentes al que, en última instancia, compete un hallazgo epistemológico: “de ahí que el humor se vuelva ‘objetivo’: nos da acceso a la auténtica realidad del mundo y de nosotros mismos” (Carnero, 1989: 141). El “Azar Objetivo”, culmen de este ideario, sólo puede alcanzarse tras la puesta en práctica de los dos conceptos antedichos, con lo cual el sujeto “verá caer el telón de falsa realidad que la educación y la cultura la imponen, perderá los hábitos de percepción del mundo y de sí mismo, y tendrá acceso a la epifanía de la realidad” (Carnero, 1989: 141-142).

El concepto de “Azar Objetivo”, aunque derivado de la cosmovisión surrealista, forma parte del mismo objetivo epistemológico que ha guiado la poesía de Carnero: desmentir las falacias del entramado lingüístico y desmitificar todo trascendentalismo; desarticulados estos paradigmas, se puede aspirar a la creación de una nueva realidad poética que en *Variaciones y figuras* se había intuido como purismo y aquí lo hace, al menos a partir del título, como irracionalismo.

Es sabida la desconfianza metodológica y artística que lo irracional inspira a Carnero. Si en su poesía había emprendido “un distanciamiento irónico de los surrealistas” (Lanz, 2016: 30-31), en su estudio sobre Dalí el autor advertía “un importante riesgo teórico” del método creativo basado en los fenómenos del “Azar Objetivo”, radicado en “la posibilidad de que los contenidos alucinatorios pudieran superponerse conscientemente provocados o sistematizados, con lo cual se perdería toda legitimidad irracional” (Carnero, 1989: 153). La

lo imprevisto, lo inaudito, lo inédito, el descubrimiento, el encuentro, el milagro [...]. Se trata de una ética activa de la incertidumbre, una ética que sabe que la verdad de uno mismo y del mundo se encuentran en la producción misma de lo incierto” (1993: 275-276).

objetividad del método irracional-alucinatorio se ponía así en tela de juicio desde la máxima racionalización del mismo: en el señalamiento de la falacia que entraña una escritura automática genuina o un libre flujo de imágenes auténtico, puesto que, siguiendo a Carnero, todo creador de vena irracional utiliza subrepticamente la razón para moldear una ilusión de sinrazón¹⁹⁷; en consecuencia, el absurdo creativo y la alucinación surrealista no serían sino recursos retóricos del propio lenguaje artístico, espejismos de naturaleza engañosa similar a la de muchos de los denunciados metapoéticamente en libros previos.

Algunas declaraciones del autor invitan a repensar este rechazo absoluto de lo irracional desde consideraciones menos radicales que la intuida en 1975 y en el ensayo de 1983. Ya en 1979 —inmerso aún en su primera etapa creativa—, inquirido sobre las motivaciones de *El Azar*, Carnero aseveraba que el título enlazaba con “la condición irracional de la creación poética”, “la emergencia de la poesía desde las zonas oscuras de la mente” (2008 [1979]: 178), sin poner reparos al método surrealista para conseguir tal empresa, aunque advertía que “si alguna vez llegara [yo] a practicar el flujo libre de las imágenes”, lo haría sólo tras haber experimentado, primero, “la práctica de las ventajas, riesgos y aberraciones de la lógica, desde la putrefacción de la lógica” (2008 [1979]: 179), para pasar después a la escritura de lo ilógico. Esta evaluación y denuncia de las “aberraciones de la lógica” es uno de los objetivos neurálgicos de *El Azar*, lo que hace sospechar que, experimentado y determinado el fracaso del racionalismo, el poeta se habría visto tentado hasta cierto punto a frisar lo irracional, aunque desde un ángulo profundamente personal y distinto a lo que en su tiempo se entendía por reinención del vanguardismo¹⁹⁸.

¹⁹⁷ La desavenencia carneriana hacia el Surrealismo no es nueva en la tradición española. Cuenta James Valender que ya entre varios de los miembros más ilustres de la generación del 27, a los que cierta crítica ha calificado de “surrealistas” —Lorca, Cernuda, Alberti y Aleixandre—, la adscripción a ese movimiento “no fue total”, puesto que “la parte medular de su obra supuestamente ‘surrealista’ estaba encaminada, en realidad, hacia otra cosa: en concreto, hacia el tipo de trascendentalismo poético tan bien ejemplificado por la poesía de su amigo Altolaguirre” (1994: 101). Carnero no se desmarca del Surrealismo por la busca de un “trascendentalismo”, sino por lo que considera una incoherencia argumentativa de sus postulados, pero forma parte de esa tradición española que recibe la herencia surrealista con reservas, desde una rica y marcada heterodoxia.

¹⁹⁸ De acuerdo con Prieto de Paula, “la difusión del ‘modelo Gimferrer’, en lo que tenía de irracionalidad surrealista, parecía suficiente para imponerlo como paradigma estético” en la promoción del 68 (1996: 211); el “modelo” gimferreriano se basaba, según Barella, en “la técnica de superposición y yuxtaposición de imágenes y fragmentos [...], técnica aprendida no sólo de la lectura de los surrealistas, sino también del cine” (2010: 53), así como de “la enseñanza de Octavio Paz” en lo referente a la construcción de “imágenes visuales que con todo su poder de comunicación sirvan como recurso poético que favorezca la inconcreción y la ambigüedad” (2010: 50); Prieto de Paula también advierte que “no faltó quien viera en el cultivo irracionalista una negación

En 1998 Carnero daba una definición de poesía a todas luces interesante para reevaluar el poemario de 1975. Ante la pregunta de “¿cómo ve la relación entre su obra y usted?”, el poeta contestó que

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 al lenguaje. Creo, con todo, que debe tenerse presente que esa irracionalidad básica no es ni debe ser la única hormona poética [...]. Si bien ese pensamiento poético puede ser voluntariamente desordenado y desgramaticalizado para maquillarlo de mayor entropía [...], el pensamiento emocional y el conceptual funcionan al unísono y en una imbricación inseparable y necesaria (2008 [1998]: 197).

El autor identifica “poeticidad” con “discurso irracional”, producto de ese “conflicto emocional” que inspira inicialmente la escritura lírica. No obstante, Carnero aclara dos cuestiones que sirven para descartar *El Azar* cual libro de motivación irracional, y para repensarlo quizás como un volumen en conflicto tanto con lo racional como con lo irracional: primero, que el irracionalismo poético es artificioso (“desordenado y desgramaticalizado para maquillarlo de mayor entropía”), al igual que la falacia alucinatoria apuntada con Dalí; al ser imposible transcribir el “conflicto emocional” tal y como se vivió, la escritura de su recuerdo estetizado es, por fuerza, una “entropía consumada” —o *controlada*—. En segundo lugar, y remitiendo a su poética en que vida y cultura son veneros igual de válidos para el poema (Carnero, 2008 [1998]: 54-55) —con una nueva variante: la igualdad de “pensamiento emocional” y “conceptual”—, Carnero recuerda que un buen discurso poético, por irracional que se configure, no deja de poseer la conciencia de su artificio, la reflexión de su propio método de escritura. Se puede así designar el tipo de metapoesía presente en *El Azar*: la intuición sobre la imposibilidad de un discurso poético plenamente irracional —así como la imposibilidad de uno por entero racional—.

Si bien es cierto que Carnero define el origen experiencial del fenómeno poético como irracional, no debe perderse de vista que lo hace más de veinte años después de la publicación de *El Azar*, en el comienzo de su segunda etapa, caracterizada, como se dijo en la introducción, por la presencia de un *yo* más tradicional. Estas palabras *a posteriori* deben tomarse como las reflexiones de un poeta mucho más maduro que repiensa todo su andar

esencial de lo mejor de la vanguardia, contra cuyo espíritu atentaba la reiteración automatizada e inerte de las formas surrealistas” (1996: 211), como fue el caso de Carnero.

creativo, capaz de reconocer en sus inicios juveniles elementos no necesariamente radicales o vindicativos, sino tangenciales a una cosmovisión menos rupturista. Que Carnero sabía desde un inicio que quedaba mucho por reconsiderar del poemario del año 75 se constata con sus declaraciones de 1979; faltaba una reflexión mesurada que se haría esperar, pero que confirma al autor como un crítico de su propia obra capaz de reinventarse para abonar sobre lo escrito.

El autor llegaba en 2001 a una de las máximas consideraciones sobre su libro de 1975 —demostrando con ello que *El Azar* seguía suscitándole ideas y dudas fundamentales décadas después—, al confesar que, en éste, “el mundo se revela en los fenómenos del azar objetivo en la medida en que somos incapaces de leerlo irracionalmente. El libro se ocupa de cómo un discurso poético sin motivación irracional falla en su proyecto de lectura de la realidad mental” (Carnero, 2008 [2001]: 242). Hay aquí una clave de lectura fundamental, reposada y complejizada con los años: este poemario no niega, en su heterodoxia, el impulso irracional —al grado de que parecería anhelarlo—; por el contrario, manifiesta implícitamente la necesidad de contar con él para confeccionar una poesía en verdad apegada a ese “conflicto emocional” del que procede toda creación artística; por mucho que el concepto de “Azar Objetivo” sea una falacia metodológica y fracase, para el poeta es innegable que la extrema racionalización (“un discurso poético sin motivación irracional”) degrada la poeticidad, como esas “aberraciones de la lógica” que este volumen se dedica a denunciar.

Por tanto, la crítica irónica y sacrílega del racionalismo que practica *El Azar* —y que es el rasgo más descrito e interpretado por los estudiosos— no es sino la superficie estilística de un conjunto de poemas que anhelan algo imposible —pero que al menos admiten su potencial existencia—: la necesidad de un sustrato irracional, de una “zona oscura” de la mente y de la poesía no controlada por un racionalismo y una dialéctica que ponen en evidencia sus desvaríos, su propia y constitutiva naturaleza espuria: la sinrazón de la razón, el irracionalismo a la inversa, producto de la hipertrofia de lo racional, cuestión que termina de explicar la rareza del volumen: sus piezas parecen textos incompletos y abstrusos, borradores técnicos o diseños confusos de algo que no se nos muestra, porque la poesía, de acuerdo con esta cosmovisión, está imposibilitada de plasmar el origen irracional de su verdadera inspiración; lo que se representa es la disertación ensayística que recuerda —y

remeda grotescamente— al poema que se hubiera querido escribir; al no poder aprehender ese sustrato irracional, la glosa teórica que intenta aproximarse al original se convierte en su caricatura, apuntalada con una lógica absurda al aplicarse sobre un significado vacío. Lo racional hipertrofiado del significante —el estilo frío e intrincado— se torna en denuncia de lo irracional ininteligible del significado.

Hay que preguntarse, pues, por qué Carnero prefirió escribir un libro que denunciase las “aberraciones de la lógica” racionalista antes que las de lo ilógico o lo irracional, si de cualquier forma ambas manifestaciones mentales pueden ser consideradas constructos lingüísticos y retóricos, arbitrarios y artificiosos. Quizás a modo de respuesta, en 2003, a vueltas con el sentido de su primera etapa poética, el autor declaraba que *El Azar*

era la consecuencia de *Variaciones y figuras* en cuanto ese libro [...] se preguntaba por el sentido de la prosecución y por la continuidad de un discurso que tenía el riesgo de ser demasiado consciente y excesivamente sustitutorio de una realidad que no ofrecía estímulos vitales suficientes [...]. *El Azar Objetivo* reanudaba y completaba la nostalgia del libro anterior (Carnero, 2008 [2003]: 256).

Ese “discurso que tenía el riesgo de ser demasiado consciente” de *Variaciones y figuras* es el discurso metapoético; por tanto, puede decirse que la preferencia por la crítica descarnada al racionalismo antes que por la subrepticia al irracionalismo radica, en el volumen del año 75, en una continuación de la exploración metapoética de *Variaciones y figuras*, llevada ahora a un ámbito bastante menos explícito, como se detallará.

Por lo pronto, se apuntan las claves del *leitmotiv* del volumen en tanto denuncia e ironización de lo racionalista; César Simón advirtió que la desarticulación del racionalismo operaba desde tres ángulos: “1º, insuficiencia del lenguaje; 2º, insuficiencia del aparato conceptual; 3º, esquivez de la realidad misma” (1976: 255), lo cual se traducía en una “burla del conocimiento y de la dialéctica como producto cultural” (1976: 258). Buena parte del reproche a la razón dialéctica reside en la crítica al código que la articula: el lenguaje. En este tenor, Bousoño añadía que “Carnero se enfrenta y ríe de la razón, pero lo hace racionalmente” para generar un alto grado de ironía y desconcierto en el lector (1979: 66), pues esa “razón”, desde un punto de vista estilístico, se expresaba en tanto significante hipertrofiado “con una sintaxis enrevesada, llena de pliegues y desviaciones, con abundantes anacolutos voluntarios, con frases que parecen no tener fin y con razonamientos confusos”, con el objeto de imitar

“en forma esperpéntica [...] los modos verbales y de pensamiento que son propios de los lenguajes jurídicos, técnicos o filosóficos” (Bousoño, 1979: 67).

Si para Carnero “poetizar es ante todo un problema de estilo” (1970: 203), *El Azar* no sólo expresaba el dilema del racionalismo en un plano temático, sino en el más poético posible para el autor, el de la forma, el plano estilístico o del significante por el que tanto se había pugnado en *Variaciones y figuras*. Allí reside la diferencia metapoética más notable entre este volumen y el resto de los poemarios analizados: mientras que en aquellos la autoconciencia textual se explicita verbalmente, se proyecta en imágenes poéticas y en categorías nominadas, en *El Azar* la reflexión sobre la atrofia lingüística no se significa sólo semánticamente, sino también léxica, y, sobre todo, sintácticamente; la carga metapoética se ha desplazado del significado al significante; lo metapoético habría alcanzado aquí un *grado cero* que lo vuelve tan neurálgico como difícil de comunicar, ya que no se conjuga imaginaria, activamente, sino que se articula gramatical, pasivamente; por ejemplo, en el poema “Elogio a la dialéctica de Magritte”, la voz poética se pregunta “¿cómo una búsqueda / fundada en la improvisación de categorías distintivas / (a base de rasgos presentes) de lo que no es presente?” (vv. 22-24); ya no resulta necesario el recurso a la nominación explícita de la poesía o del poema entendidos como conocimiento para asumir que la intrincada y confusa sintaxis de la pregunta retórica *procede* y *apunta* a esa misma polémica: en su dicción enrevesada está la respuesta, la poesía *no* puede conocer o comunicar un significado estable porque su condición es inestable por definición (“lo que no es presente”); al intentar conocer, el lenguaje lírico participa también de las “aberraciones de la lógica” que fundamentan la cultura (“la improvisación de categorías distintivas”).

Lo anterior cobra mayor sentido con las siguientes palabras del autor, dictadas en 1979; preguntado por el estilo empleado en *El Azar*, Carnero confesaba que su intención había sido la de producir “un lenguaje frío límite, una hipertrofia del lenguaje frío cuya misma monstruosidad fuera una prueba palpable de sus riesgos” (2008 [1979]: 178). La naturaleza *monstruosa* de este estilo poético —que deriva o evoluciona del discurso metapoético— habla, en última instancia, de un organismo articulado, del texto como un *ser* autónomo y autosuficiente, una pesadilla lingüística —los poemas mismos de *El Azar*— que *ejecuta* de manera práctica lo que metapoética y teóricamente había advertido en otros libros: que el fin último del lenguaje lírico es su independencia absoluta del referente, su

reproducibilidad formal, espontánea, caótica y segregada de lo real, todo lo cual pasa por una exacerbación del engranaje metapoético, esto es, por la posesión del poema a manos de la metapoésía misma, en una creación automática: ya no habría poema —ya no habría significados poetizables— sino un significante hipertrofiado que recuerda tortuosamente a un poema, pero que se vale ahora por sí mismo.

Al calificarlo de *monstruoso*, el poeta reconoce el riesgo letal —el desapego de los referentes vitales— que se ha venido advirtiendo acerca de su metapoésía. Tiene así *El Azar* una segunda función metalírica, contrapuesta a la proclamación de autonomía absoluta de la primera: su deseo de autodestrucción, de colapso de este lenguaje abstruso y descreído —y ahora sumamente absurdo y peligroso— que todo lo parasita. Como si de un cáncer se tratase, el lenguaje poético del libro extiende su metástasis a los referentes de lo real e impone el caos sintáctico y automático sin significados estables ni racionales. No se trata de optar por lo racional o lo irracional, sino de reconocer la naturaleza *monstruosa* de un lenguaje que alcanza su grado máximo de autonomía, la mezcla de ambos en un significante impotente de optar por ninguno.

Antes de analizar los poemas, deben hacerse otras consideraciones sobre el tipo de metapoésía presente —aunque de forma velada— en *El Azar*. Más allá de imágenes concretas que retoman alusiones metalíricas de *Variaciones y figuras* —especialmente las referidas a “elementos arquitectónicos” que simbolizan “la construcción poética” en piezas como “Museo de Historia Natural” o “Eupalinos” (Lanz, 2016: 40)—, vale la pena citar las palabras de Bousoño para desvelar las posibles intenciones de este nuevo giro autorreferencial. De acuerdo con el crítico, el estilo de *El Azar* “se halla en relación [...] con el llamado ‘análisis filosófico’ que tan en boga ha estado” (1979: 62), una corriente filosófica representada, entre otros, por Wittgenstein, Moore, Ryle y Carnap, y cuya ascendencia proviene de Nietzsche; para Bousoño, Carnero y otros poetas generacionales habrían desdeñado la filosofía tradicional, considerada como “especulativa”, para decantarse por la tendencia “en boga” en la España de ese entonces; en el caso del valenciano, el crítico asturiano elucidaba que “no creo coincidencia a este respecto que el libro de Carnero publicado en 1975 [...] se abra con sendas citas de Nietzsche y Wittgenstein” (1979: 62). De acuerdo con Bousoño, el hilo conductor entre lo filosófico y la poesía de *El Azar* estaría trazado, en primera instancia, por “el auge de Nietzsche”, el cual “se comprende [...] en cuanto nos percatamos de lo que la

época presente tiene de protesta contra los convencionalismos, mitos e hipocresías de la sociedad, que tanta hostilidad despertaban también en el escritor alemán, que fue, ante todo, un desenmascarador” (1979: 62); en segundo lugar, debe tomarse en cuenta que

la moda del “análisis” es, asimismo, muy comprensible. Nace, creo, de la misma cosmovisión que ha dado origen a la poesía de Carnero, pues responde como ella a 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, 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 (1979: 62).

Si bien el impulso “desenmascarador” a usanza de Nietzsche ha estado presente en la poesía de Carnero desde sus inicios, la denuncia de las “deformaciones” lingüísticas en tanto falacias epistemológicas *de la forma* enlaza el estilo metapoético de *El Azar* con la filosofía analítica, la cual podría considerarse, bajo este punto de vista, una *metafilosofía*. En cualquier caso, las palabras de Bousño arrojan luz sobre la diferencia entre la metapoesía de los otros libros y la practicada en *El Azar*: si en los anteriores y posteriores ésta se dedica a elaborar y meditar en torno a esa “grave desconfianza frente a las posibilidades de la palabra humana” desde la alusión, la imagen y la nominación, en el poemario del año 75 se vuelve un “examen de las proposiciones [lingüísticas], para descubrir si éstas cumplen o no las condiciones indispensables de veracidad precisa”, esto es, que lo que se había manifestado temática y figurativamente, aparece aquí estilística y gramaticalmente: en la sintaxis enrevesada, en el léxico técnico y en la indeterminación del significado, huellas de la proliferación caótica del significante. La metapoesía rebasa su calidad de imagen lírica, de especulación autorreferencial, y se convierte en el estilo textual mismo: no requiere mentar ni inquirir al poema porque *el poema es su estilo*, su intrincada dicción que a nada o a casi nada refiere.

Tratándose de un “examen”, la metapoesía de *El Azar* no se simboliza ni reflexiona sobre sí, simplemente se manifiesta, *es*; la textualidad desarrollada son los incisos y proposiciones lingüísticas que el lector —o examinador— debe asumir o descartar. A modo de ensayos *seudopoéticos*, las composiciones de *El Azar* se muestran como un laberinto sintáctico y léxico que exige al lector *resolverlo*, experimentar o descifrar su significado —

a sabiendas de que el resultado final puede ser nulo—. Si antes lo metapoético se había mostrado como meditación implícita o explícita sobre los poemas y la poesía, en *El Azar* quien medita es el lector, desconcertado ante unos textos tan enigmáticos y sin mayor guía que su aturdida intuición.

A la zaga del comentario de Bousoño, Sánchez Torre concluye que “ambos fenómenos —la poesía de Carnero y, por extensión, la de los novísimos y la filosofía analítica— se desarrollan en un estado de crisis que [...] acompaña generalmente a la proliferación de la actividad metapoética”; sin embargo, también advierte que, “en este sentido, a Bousoño le falta establecer el eslabón más importante, el que une la práctica metapoética novísima con la práctica mallarmeana” (1993: 148-149), ya que Mallarmé “fue el primero en desplazar las reflexiones sobre el poema desde el discurso teórico al poema mismo” (1993: 134), a la par que, como aduce José Luis Rey, “como Mallarmé, el poeta valenciano sabe que la obra, que nace de nosotros, nos supera y nos vence, dejándonos al margen y olvidándonos, viviendo sola en su esplendor autosuficiente” (2015: 133). La enmienda a Bousoño cobra más sentido en las palabras de Prieto de Paula, para quien

escritores como Mallarmé recorrieron un gran trecho en una dirección que, al socaire de la autonomía del lenguaje poético, venía a revelar en el fondo, y cuán paradójicamente, una tensión admirativa hacia la cosa en sí, pues no se consideraba que la palabra fuera válida tanto por su capacidad para reflejar un mundo cuanto por propender a *serlo*: en la imposibilidad metafísica de conseguirlo radica el truncamiento de ese empeño. En lógica, el primer paso para alcanzar esa autonomía consistía en un avance hacia el ensimismamiento, o, si se quiere, hacia la desconexión [...], cada vez más lejos de la representación y del realismo (1996: 231).

El eslabón mallarmeano entre filosofía analítica y *El Azar* es esa propensión “hacia la cosa en sí”, el grado último del “ensimismamiento” metapoético de poemarios anteriores: dejar de lado la meditación autorreflexiva y apostar por la absoluta “autonomía del lenguaje poético”, el “esplendor autosuficiente”, que ya no tiene necesidad de referirse a sí mismo porque da por sentado que no hay “representación” ni “realismo”, que no hay otra realidad que su propia textualidad, su *forma*, que el único trascendentalismo es el que carece de significado: la omnisciencia del significante. Por ello, en *El Azar* “se trata más de la realidad que del valor del lenguaje como instrumento cognoscente” (Simón, 1976: 253), porque esa discusión ya se ha superado: el lenguaje poético *es* la única realidad, ya no hay lugar para la meditación, sólo para la expectación analítica del lector ante el devenir de ese texto

monstruoso en libertad. Carnero continuaba, pues, con las prácticas más extremosas de Mallarmé —“experimentar el vacío, el silencio, el vértigo de la página en blanco” (Sánchez Torre, 1993: 135)—, pero con una notoria diferencia: el resultado catastrófico del experimento, el rechazo implícito, se verá, a que esta escritura fagocitaria perdure en el tiempo, como queda evidenciado en el abandono —primero parcial y luego total— de este estilo en poemarios venideros.

Tres pensadores abren el volumen: Wittgenstein, Platón y Nietzsche se enlazan atemporalmente en una suerte de diálogo paratextual que ha prescindido del contexto histórico de sus enunciantes —en una muestra de absoluta autonomía textual—; el primer epígrafe, de Wittgenstein, puede servir de poética general del libro —y, en la práctica, de la mirada escéptica que atraviesa la obra de Carnero—: “Mis dudas constituyen un sistema”, donde la palabra *sistema* apunta directamente a la superación del *dibujo* que había acompañado la obra del valenciano desde 1967: la poesía no se trata ya de algo artesanal, humano, sino maquinal, con la pretensión del cálculo perfecto; por su parte, el epígrafe platónico parece dirigirse a los lectores: “¿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?”; la pregunta obtiene respuesta en la voz de Nietzsche: “...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...”

Del segundo epígrafe explica Lanz que “resulta muy aclaratoria la cita del *Protágoras*, de Platón”, pues “precisamente esas dos serán las formas que adquieren los poemas de *El azar objetivo*: bien una fórmula de fábula, bien una fórmula de discurso razonado [...]. Cualquiera de esas dos formas utilizadas proceden del lenguaje literario neoclásico” (2016: 31), a lo que habría que añadir, no obstante, que ese “discurso razonado” adquiere tono de parodia y absurdo en el libro: la herencia dieciochesca, tan cara al autor, es puesta en cuestión, tal y como hace, indirectamente, la cita de Nietzsche, esos “termini technici raros, con la longitud confusa de la frase, con las construcciones cruzadas, con las interpolaciones y paréntesis” que no se antojan propios de un “discurso razonado”, óptimo y claro, como pretendió el neoclasicismo ilustrado¹⁹⁹, sino más bien de su hipertrofia

¹⁹⁹ El tipo de cuestionamiento que se suele hacer de la herencia neoclásica española tiene un sustrato de rezago cultural en el que “el romanticismo queda al margen como hiato tanto más desdichado cuanto que en nuestro país fue foráneo, poco o nada coincidente con los gustos de una nación inmovilista [...]. Pronto este

contemporánea, de su fracaso. Debe destacarse, pues, que el *Libro del Filósofo* del que procede la cita nietzscheana tiene entre uno de sus temas “la reflexión sobre las trampas e insuficiencias del lenguaje” (López, 2010: 281), una preocupación compartida con *El Azar* pero resuelta de forma distinta por Carnero: mientras que el filósofo alemán *reflexiona*, este poemario *muestra*: ejemplo de ello es la disposición de estos epígrafes, en los cuales no ha sido necesaria intervención explícita alguna —ni tampoco mención concreta dentro de los mismos— para dejar en claro que anuncian, con su juego dialógico, una debacle epistémica de índole formal.

No pasa inadvertido, a su vez, el tono despectivo de la cita descontextualizada del *Protágoras*: “¿Queréis que os lo ofrezca de la manera en que los ancianos se dirigen a los niños?”, puesto que esos “niños” son, presumiblemente, los lectores del volumen; esto sorprende habida cuenta del desconcierto que los poemas de *El Azar* producen en quien los lee: la ininteligibilidad y rareza de ciertos pasajes entra en contradicción, de nuevo, con ese pretendido “discurso razonado” para adoctrinar a los infantes. La pregunta platónica cobra un nuevo significado: frente a una poesía desbocada que ha sobrepasado el rango de raciocinio esperado para ser inteligible, todo lector es inferior, todo lector es infantilizado ante una sabiduría incomprensible —y por tanto vana—; manifiesto, pues, de la pretensión de superioridad y autonomía del signo lingüístico por encima de cualquiera que lo descodifique, al grado de amenazar con prescindir de sus posibles receptores. Si bien esta actitud puede interpretarse como denigración o despecho al lector, la *monstruosidad* del “estilo frío” y los riesgos que su radicalización conlleva recuerdan que lo que este libro hace es *advertir* a poeta y lectores del peligro de proseguir por esta senda; antes que obstáculo al lector, *El Azar* se codifica como *exemplum* jugueteón y paradójico: escribe de la manera en la que *no debería hacerse*; al único que pone en riesgo es a su propio autor.

Dada la naturaleza unitaria del conjunto, donde *los poemas son su estilo*, y que este estilo, con sus variantes, atraviesa todo el volumen, se ha optado por analizarlo aquí como si sus siete piezas conformasen un único y largo poema —sugerido por el hecho de que las composiciones estén numeradas—, del cual se seleccionan y comentan sus momentos más interesantes.

romanticismo que en un principio significó un estallido de libertad creadora sería absorbido por estos otros ancestros literarios racionalistas, realistas, utilitaristas y en suma cívicos y moderados” (Enrique, 2016: 109).

El poema que abre *El Azar*, “Museo de Historia Natural” (2010: 283-284), comienza de la siguiente manera:

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
(vv. 1-5).

Panteras, monos y perros exhibidos en un gabinete ligan esta composición con una de las dos vertientes del “discurso razonado” anunciado en el paratexto general: la fábula neoclásica, reinventada con el antecedente de “Erótica del marabú” y que opera como una “fábula-símbolo” (Lanz, 2016: 31), con una reflexión no de orden moral sino ontológico, porque esos animales, como puede suponerse, son taxidermias (“animales simbólicos”), lo cual dispone desde el comienzo la dialéctica del libro: un mundo sin vida, donde los significantes son envoltorios —las taxidermias— de un significado muerto, vacío; por ello, “el texto llega al centro absoluto del poema para constatar que poema y objeto siguen caminos paralelos e incommunicables: como las fieras del museo de historia natural [...], los poemas no son signo de vida, sino indicadores de su propio gesto” (López, 2010: 49), simulacros de vitalidad, algo perfectamente aplicable a lo que Carnero entiende por engaño del lenguaje lírico.

Hay, no obstante, cierta gloria o ganancia en la exhibición de lo muerto, las taxidermias “perfeccionan allí la estabilidad de no ser / más que inmovilidad de animales simbólicos”, como si lo vivo, móvil y existente fuese imperfecto e inestable; este rechazo a lo vital no debe sorprender en la trayectoria carneriana, sin embargo, se acentúa la obsesión por *abstraer* la muerte, por volverla un concepto teórico, como si incluso ésta preservase algo de la vida corrupta, como se sugiere en “La boa suspendida / por cuatro alambres tensos sobre cartón pintado / no es más que el concepto de boa”; antes que una boa muerta, la serpiente que cuelga en la galería es una boa conceptual, quizás el ente ideal de *otro mundo*, alusión de posible ascendencia platónica. En cualquier caso, se advierte la transformación del purismo celestial de *Variaciones y figuras* en el racionalismo maquinal de *El Azar*; lo que en aquél era búsqueda de “los seres nacidos en el aire” intenta en éste despojar de toda noción

de existencia real, corpórea, incluso inerte: el *grado cero* de la pureza racionalista parece ser la depuración conceptual.

Pero ese mundo de animales simbólicos supone un riesgo para la realidad vital si se sale de sus cauces, si desborda los límites de lo racional y parasita otros ámbitos, como denota el final de “Museo de Historia Natural”:

y un día han de invadir los bulevares
de la ciudad desierta, amenazando
la arquitectura fácil del triunfo
y el gesto de la mano que acaricia
la mansedumbre impávida de animales perfectos
(vv. 23-27).

Con posibles ecos de *Poeta en Nueva York*²⁰⁰, Carnero dispone el final de la primera composición de *El Azar* a manera de advertencia de la *monstruosidad* racional y lingüística del libro: una invasión que amenaza a la civilización, vacía ya (“la ciudad desierta”), a causa, probablemente, del mismo proceso de depuración racionalista que aqueja al mundo, pues “lo que se esconde es una gran sátira de nuestra cultura, de nuestra forma de analizarla y de estudiarla, de nuestro decadente y retórico sistema de estudio y conocimiento” (Díez de Revenga, 1979: 39). El cierre de “Museo de Historia Natural” cumple a la perfección los postulados del “mundo al revés” del “Azar Objetivo”: lo que se suponía simbólico, abstracto, inerte y muerto se transmuta, por un motivo hasta ahora oculto, en una realidad saturada, exuberante, concreta y peligrosa; el racionalismo que supone la abstracción de la muerte deviene, en esta lógica extremosa, en “un irracionalismo que sea reflejo de nuestra incapacidad de conocimiento y de expresión, desde una perspectiva lingüística” (Díez de Revenga, 1979: 39); a ello parece apuntar el ataque de las criaturas disecadas: la invasión del impulso irracional de la creación artística que la razón reprimió torpemente y que ahora aflora de manera ominosa. Lo irracional se alcanza, pero no de la manera *controlada* que el poema y su método requieren, sino de la forma autodestructiva que amenaza con extinguir lo lingüístico. El resultado final de esta invasión caótica podrá evaluarse con los dos últimos

²⁰⁰ Se haría referencia a los siguientes pasajes del poema de Federico García Lorca “Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)”: “Vendrán las iguanas vivas a morder a los hombres que no sueñan” (v. 4), “Un día / los caballos vivirán en las tabernas / y las hormigas furiosas / atacarán los cielos amarillos que se refugian en los ojos de las vacas” (vv. 22-25) y “Otro día / veremos la resurrección de las mariposas disecadas” (vv. 26-27; 2016: 52)

poemas del conjunto, donde las taxidermias animadas vuelven a entrar en escena, dando estructura circular al poemario.

Es en la segunda composición de *El Azar*, “La busca de la certeza” (2010: 285-286), donde hace aparición el “lenguaje frío” en su calidad más disparatada e inextricable, como se aprecia en el siguiente fragmento:

va él adoptando una forma de seudopirámide,
que en el momento de mayor turgencia adquiere
una convexidad premonitoria de evacuación
(vv. 8-10).

Pueden observarse tanto los tecnicismos geométricos (“seudopirámide”, “convexidad”) como la sintaxis intrincada que parodian, quizás, un tratado matemático; no obstante, esta noble empresa del intelecto y el lenguaje se derrumba al descubrir que el poema refiere, en realidad, a un “hombre, en curso de una dieciochesca ‘felicidad, honor, sabiduría’, [que] tiene, de un modo swiftiano, que tragar sus heces”, donde “el discurso lógico sirve de metáfora para una tarea asquerosa. La subversión del lenguaje filosófico produce una sátira de humor negro” (Bourne, 1976: 27). Si en “Museo de Historia Natural” se desconocía la causa última de la *inversión* del mundo —el brusco paso de lo lógico a lo absurdo— en “La busca de la certeza” queda manifiesto: se debe a la vaciedad, nimiedad e inmundicia del significado; el significante *monstruoso* puede campar a sus anchas porque no hay hechura semántica que lo detenga: lo que encubre es un vacío que ridiculiza el aparatoso discurso que intenta ocultarlo en vano.

A su vez, lo escatológico y coprofágico puede interpretarse de manera metapoética si se recuerda el *leitmotiv* de “Erótica del marabú”, “fábula-símbolo” que anticipa a varias de *El Azar* (López, 1985: 47); allí, el consumo de cadáveres para producir plumas preciosas era alegoría de la creación poética, que utilizaba la “carroña” de la experiencia vital para componer lenguajes estetizados. En este tenor, lo que el “hombre” de “La busca de la certeza” está deponiendo no sería otra cosa que la inspiración original de este poema, cuestión de sumo interés si se recuerda que, en términos del “Azar Objetivo”, todo impulso creador es, en sus inicios, de carácter irracional, con lo cual el elemento escatológico opera al tiempo como burla del método racional que lo enuncia y como desengaño de la supuesta calidad sublime de ese elemento experiencial; ante la borradura del origen irracional y de la meta

racionalista, sólo queda el espacio entre ambas, la textualidad desatada; no habría otro sentido, pues, que la absoluta autonomía de esta escritura que ha perdido el rumbo; el título del poema, luego, se confirma una burla más: la única “certeza” es la absoluta inestabilidad del signo lingüístico, ininteligible para ese “hombre” que sólo puede conocer su propia y nauseabunda finitud; la autonomía lingüística comienza a alejarse de la dimensión humana y se interna, como en “Museo de Historia Natural”, en la de los feroces conceptos inaprensibles, casi impensables e impronunciables.

La aparición del “hombre” que protagoniza la pieza trae a colación, como señala Yagüe López, el debate carneriano y de muchos poetas de la generación del 68 sobre los distintos modos de expresar la subjetividad más allá del *yo* tradicional:

eliminado el yo lírico, y sustituido por un *él* en cierto modo impersonal, el distanciamiento del autor con el texto se extrema a la vez que se corta toda posible comunicación con el lector. Así, el lenguaje aparece referido sólo a sí mismo y sólo en función de efectuar, con la deliberada exhibición de acumulaciones de impotencias, la ceremonia de su fracaso (1997: 142).

El reemplazo del *yo* por el *él* responde, también, a que “se pretende adoptar —para ridiculizarlo— un estilo científico”, ya que la impersonalidad del nuevo pronombre recuerda la de ciertos discursos teóricos con pretensión objetiva (Simón, 1976: 254).

Debe hacerse un paréntesis al respecto del papel que este “hombre” desempeña, pues reaparecerá en el resto de los poemas. Como podrá apreciarse, es un personaje difuso cuyos atributos cambian de una composición a otra: si en algunas parece un mero homúnculo —la víctima de un perverso experimento— a merced de la *monstruosidad* textualizada, en otras recuerda a un científico malogrado, para llegar a ser, incluso, un remedo o caricatura del propio poeta. Algo en común tienen sus distintas advocaciones: la incertidumbre de su destino, lo fragmentario de su identidad, la falta de plenitud de su existencia. No se trata de una proyección autobiográfica, pero tampoco de la alegoría colectiva del común de los mortales: construido a conveniencia de cada poema —de cada experimento—, el “hombre” rescata o desecha tal o cual registro de lo humano, pero nunca está completo; funciona, luego, como alegoría selectiva de la especie: recordatorio de que, en este lenguaje desbocado, nadie puede existir fuera de las líneas escritas, que lo más humano que puede experimentarse es la metáfora de lo humano, su fantasma textual.

Queda manifiesto que la persona, el poeta o ser humano actante, a los que recuerda burdamente este personaje, está en vías de desaparición: al igual que la invasión de las taxidermias despoblaba la “ciudad”, la reducción del “hombre” a su labor fecal lo desmitifica en la página, lo desacredita de ser materia poética trascendente; tal es, al parecer, el gran sacrificio que la absoluta autonomía lingüística requiere, más allá de su racionalismo atrofiado y su irracionalismo imposible: perder su humanidad.

Sin embargo, “No por esa / emanación —por así llamarla— modifica / él su concepto de providencia, mas la admite / como necesariamente prevista en un orden concluso” (vv. 15-18); el “hombre”, consciente ya de que su única tarea es la deposición, posee un último resquicio pensante en torno a su destino (“su concepto de providencia”), pero suscrito siempre a la condena atroz de su existencia (“necesariamente prevista en un orden concluso”). Hay pensamiento humano; el dilema es su instrumentalización, la razón al servicio de los desechos, la razón vuelta sinrazón:

Así él,
recuperando su originaria apariencia cilíndrica,
se encuentra sobre un cono cuyo vértice
coincide con el anteriormente descrito
punto de menor resistencia:
y reflexiona.
Deduce que su único universo
lo constituye el plinto inesperado,
ergo efectuando medio giro sobre el diámetro de su diafragma
(con lo que adopta la postura apuntada en el verso trece)
se aplica a la deglución como etapa prevista
en el orden concluso del que espera
felicidad, honor, sabiduría
(vv. 25-36).

El disparate alcanza sus cotas más altas conforme la sintaxis y el léxico científicista hacen brotar numerosas oraciones subordinadas que distancian todavía más los polos del signo lingüístico. El clímax comienza parentéticamente “(con lo que adopta la postura apuntada en el verso trece)” para demostrar que toda la realidad está textualizada y versificada, incluso la más degradante posible, como si de una cárcel del lenguaje se tratase (“el orden concluso”), tema presente desde el inicial “Castilla” de *Dibujo*. Aquí, empero, se ha rebasado la nominación metapoética de carácter reflexivo para utilizarla con fines intertextuales y deícticos, dando por sentado que las acciones del “hombre” acontecen sólo

en una dimensión métrica. Tal es su última descomposición: no tanto la “deglución” de su propia inmundicia —alegórica, al fin y al cabo—, sino el acotamiento de su existencia a una vida entre renglones donde la escritura puede representarlo en las posturas humillantes (“efectuando medio giro sobre el diámetro de su diafragma”) y en las acciones innobles que a ella le plazca (“su único universo / lo constituye el plinto inesperado”). Es la textualidad, al fin, la que deglute a la persona. Y el “hombre”, para mayor ignominia, es consciente, en el final, de la viciada tarea que le fue reservada (“reflexiona”, “deduce”): para ello sirvió su raciocinio, su intento de desentrañar y controlar su destino, velada alusión, quizás, de la autorreferencialidad del propio poeta, cuya escritura infecta ha terminado por devorarlo mientras él sólo goza de los dones más espurios de su oficio, esos irónicos “felicidad, honor, sabiduría” que hurgan en el dolor.

El tercer poema de *El Azar*, “Meditación de la pecera” (2010: 287-289), hace las veces de ejemplo paródico del método científico (mal) aplicado a un objeto de estudio ridículo: “una fábula donde tres peces apoyan, en su aparente ‘indefensión’, la frustración (no obstante, por el ejemplo, graciosa y patética) del narrador en no descubrir un supuesto ‘programa efectivo’” (Bourne, 1979: 27), es decir, la fórmula, ecuación o proposición lingüística capaz de describir objetiva y óptimamente el movimiento ordenado de unos peces en una pecera que, por supuesto, no paran de nadar caóticamente.

Al igual que en “La busca de la certeza”, el observador de “Meditación de la pecera” se configura en tercera persona del singular, aunque aquí, en lugar de un “hombre” a merced de sus necesidades básicas, parece representar a un científico que observa un enigmático fenómeno natural (“El contemplarla fijamente lo induce aún a mayor confusión, / pues le revela una agresividad / en la materia indócil, tan manejable y breve”, vv. 20-22). Ha cambiado, en definitiva, la clase e intensidad de degradación del ser humano: de la humillación corporal se ha pasado al sinsentido intelectual; podrá ser un estudioso frustrado y de cortas miras, pero “Meditación de la pecera” no pone a su observador protagonista en una situación límite; de hecho, la causa última de la imposibilidad cognoscitiva no parece recaer en el sujeto, sino en el objeto de estudio:

La perfecta y homogénea redondez es el primer obstáculo,
pues por ella se opera una limitación básica
a la posibilidad de plantear un programa efectivo:
que un supuesto punto de observación pueda adoptarse

(vv. 1-4).

Desde el inicio el poema planteado como “meditación” y aplicación del método denuncia su absoluta incapacidad gnoseológica (“el primer obstáculo”, “limitación básica”, “que un supuesto punto de observación pueda adoptarse”) para conseguir ese “programa efectivo”, el cual, así enunciado, se antoja como fórmula esencial de la existencia, pero que no es sino una ridiculez, lo que “resulta grotesco, por el contraste entre la vaciedad del resultado obtenido y el énfasis dialéctico puesto en juego: incisos fatigosos, precisiones doctorales” (Simón, 1976: 255); nuevamente, el problema radica en el significado: el movimiento errático de unos peces no debería ser motivo suficiente para tal despliegue retórico del significante, a menos que la intención sea, precisamente, la burla y destrucción de *todo* significado.

En cualquier caso, lo más interesante de esta pieza es, como se dijo, el problema epistémico asociado antes al objeto que al sujeto: el fracaso del conocimiento va en aumento, puesto que éste no sólo se debe a las “aberraciones de la lógica” de toda subjetividad, sino también a la opacidad y *forma* de la realidad misma (“La perfecta y homogénea redondez es el primer obstáculo”); en este sentido, *poema y realidad* se asumen como dimensiones totalmente separadas; la poesía conforma su propia realidad, como se ha visto con la búsqueda de autonomía lingüística, pero la realidad *otra*, la nuestra, de la que se extraería el impulso creador e irracional para toda obra artística, resulta incompatible con el lenguaje lírico, ya no sólo a un nivel semántico, sino también formal: las estructuras “perfectas” de nuestro mundo no coinciden con las inconcebibles del poético, por mucho que compartan la “redondez” y lo esférico tan caros a cierta estética carneriana²⁰¹, lo cual deviene, lógicamente —dentro de la ilógica imperante— en un irónico final:

El problema se muerde la cola
pero ninguno de los peces lo hace (lo cual o los inmovilizaría
o los haría girar sobre un eje, lo que es equivalente)
así que contempla perplejo su indefensión ante el cristal,
que por falta de centro no termina

²⁰¹ Pittarello señala que el predominio de formas esféricas en la estética carneriana es de ascendencia neoplatónica, pues “para Plotino la esfera es la forma de la perfección universal, la morada de todos los seres [...]. Al contrario de la esfera, la línea extendida longitudinalmente representa la vida en devenir, una sucesión continua de puntos diferentes. [...] Para Guillermo Carnero la línea recta simboliza siempre lo negativo. Su contrario —lo curvo, esférico o redondo— es en cambio sumamente positivo” (2020: 141-142).

(vv. 44-48).

La solución irónica de “Meditación de la pecera” (“El problema se muerde la cola / pero ninguno de los peces lo hace”) contrasta con el final escatológico de “La busca de la certeza” y con el amenazante de “Museo de Historia Natural”: en el tercer poema, Carnero parece proponer una alternativa al vacío semántico y al escepticismo gnoseológico de la poesía a través de su gran capacidad de burla e ironía, lo cual entraña, a su vez, un profundo poder creativo. Esta es una de las pocas esperanzas que arroja *El Azar*: en medio del desasosiego nihilista de lo metapoético, el poeta apuesta por el humor, lo cual insinúa, en el fondo, una actitud vital. Esto cumplimenta, además, el requisito del “Humor Objetivo” que precede al “Azar Objetivo”, la consecución de una “carcajada metafísica” que revela un mundo distinto, superior, una realidad regida por principios ilógicos donde los problemas se convierten en peces y los peces se desvanecen en ideas. En este sentido, podría abogarse por el hallazgo de cierto irracionalismo lúdico, aunque no en el origen del poema —en la inspiración experiencial—, sino tras la farragosa elucidación de la imposibilidad de una poesía óptimamente racional, lo cual refrenda que, de haber alguna clase de vanguardismo en Carnero, no es aprendido de escuelas precedentes, sino descubierto como solución alternativa y muy personal a sus propios intrincamientos intelectuales.

De hecho, la aparición de un elemento abiertamente surrealista se da hasta el cuarto de los poemas del conjunto, “Elogio de la dialéctica a la manera de Magritte” (2010: 290-292), cuyo “título remite al cuadro del pintor surrealista belga René François-Ghislain Magritte (1898-1967), el cual representa la fachada de un edificio con una ventana abierta, viéndose en el interior la fachada de otro edificio similar” (López, 2010: 292), un edificio con trazas de muñeca rusa que puede aludir a la metapoesía misma, el poema que trata sobre otro poema, imposible e inalcanzable pero contenido dentro de sí, tal y como ha interpretado ese cuadro el propio autor, “para significar las trampas del lenguaje” (Carnero, 2008 [2007]: 128), las cuales consisten en “materia prima para un simulacro de reconstrucción escrita del pasado existencial y de la propia identidad” (Carnero, 2008 [2007]: 131).

El poema, uno de los más abstrusos de *El Azar* —interpretado como “burla de la dialéctica” por César Simón (1976: 256)—, puede leerse de acuerdo con la glosa del autor; así, en los versos 22-24 irrumpe una pregunta retórica que apunta directamente a la impotencia epistemológica del lenguaje lírico —aunque sin mencionarlo en ningún

momento—: “¿cómo una búsqueda / fundada en la improvisación de categorías distintivas / (a base de rasgos presentes) de lo que no es presente?” En este contexto, la “búsqueda” parece ser la de la óptima “reconstrucción escrita del pasado existencial y de la propia identidad”, pero la cual, sometida a los avatares de la corrupción poética —las “trampas del lenguaje”, esa “improvisación de categorías distintivas”—, no puede rescatar lo pretérito porque la escritura es materia del presente “(a base de rasgos presentes) / de lo que no es presente”. Se asume, pues, un tema metapoético desarrollado con mayor profundidad en “Dad limosna a Belisario” y que aquí se reduce a proposición logicista: la imposibilidad lingüística de plasmar fehacientemente el pasado, así como la simulación, deformación y ficcionalización del mismo a través del discurso histórico y poético. Llamativo es, por tanto, que un aparente recurso de raigambre irracional —una pintura surrealista— desate cavilaciones sumamente racionales; al contrario de “Meditación de la pecera”, en esta composición lo irracional colapsa para alumbrar lo racional; en cualquier caso, lo importante es la *reversibilidad* y *maleabilidad* que Carnero le ha dado al concepto de “Azar Objetivo” entendido como “mundo al revés”: tanto lo racional tiene su envés irracional como viceversa, tal es la enseñanza e innovación sobre la escuela vanguardista.

No obstante, se sabe que lo racional terminará por defraudar, como sucede en la conclusión del poema:

Y bien, cuando los contempla fijamente le huyen,
y en el brillo lustroso con que aquel ir y venir los decora
además de afirmarse, aún provoca a risa
pero no a él, pues es risa de las superficies rotundas
dando fe del volumen que a pesar suyo exhiben;
y por más que el procedimiento se le revele inane
persiste, que aunque estéril es al cabo seguro
(vv. 38-44).

El protagonista poético, de nuevo en tercera persona, se asemeja al de “Meditación de la pecera” en tanto posee las características de un observador empírico que fracasa en su aprehensión de lo real (“cuando los contempla fijamente le huyen”); al igual que en aquella composición, el resultado fallido se debe más a la naturaleza inasible de lo contemplado —invisible o enceguedora en este caso (“el brillo lustroso”)— que al contemplador mismo, ofuscado por “las rotundas superficies”; si se continúa con esa interpretación metapoética, el objeto de estudio de este poema deberían ser las palabras mismas, que, con su resplandor

vano y superficial, enceguecen al poeta y le impiden ver su profundo significado, tópico metalírico que se remonta “a la desconfianza platónica que aparece en el *Fedro*” (Pérez Parejo, 2007: 45).

Empero, lo realmente llamativo es la “risa” que provoca la “inane” y “estéril” persistencia del “hombre” —ahora, al parecer, identificado caricaturescamente con el poeta— en su fatua labor, toda vez que él no es consciente de lo humillante de su tarea, ofuscado como está (“aún provoca a risa / pero no a él, pues es risa de las superficies rotundas / dando fe del volumen que a pesar suyo exhiben”); aquí yace una burla al oficio de poeta, exhibido ante sus malintencionados lectores, que enlaza con la solución de “Meditación de la pecera”: es mejor y más constructivo reírse de quien se afana en la poesía que devastarlo desde el más acerbo nihilismo. Al menos eso es lo que parece intentar el autor detrás de su doble fragmentado: burlarse de sí porque ya ha llorado demasiado por su frustrante causa. En esto reside una de las pocas ganancias del “lenguaje frío” por encima del tono elegíaco de *Dibujo* y poemarios similares: ante la desaparición del “tono funeral”, lo risible, irónico y cómico pueden establecerse como vías expresivas menos afectadas, pero igual de críticas.

El quinto poema del conjunto, “Eupalinos” (2010: 293-294), da pie a la reflexión metapoética más sólida del libro. Explica López que el título alude a “uno de los diálogos poéticos de Paul Valéry, cuyo título completo es *Eupalinos ou l’Architecte*” (2010: 294); Lanz precisa que el templo griego aparecido en el poema “simboliza la poesía pura al modo de Valéry o Mallarmé” (2016: 40), lo cual enlaza la composición con la búsqueda central de *Variaciones y figuras*, alegorizada con los elementos arqueológicos, en la misma línea de “Páestum”, uno de los poemas de ese libro²⁰². El propio autor ha corroborado la relación entre el purismo de Valéry y la edificación clásica en torno a la sobriedad lírica (Carnero, 2008 [2007]: 124). Pero no se trata ya de las construcciones magnificentes de “Domus Áurea”; en “Eupalinos” la voz poética desmitifica todo esplendor:

Luego —decís— la contemplación de ese menguado tesoro
le niega la vida real.

Más bien él la convierte,

²⁰² En “Páestum” puede leerse que “Los dioses nos observan desde la geometría / que es su imagen” (vv. 1-2) y “Aquí los dioses son, / como la concepción de estas columnas, / un único placer: la inteligencia, / con su progenie de fantasmas lúcidos” (vv. 10-13; 2010: 248), versos similares a los siguientes de “Eupalinos”: “Eupalinos / alzó su templete redondo sobre cuatro columnas, / imagen matemática de una muchacha de Corinto” (vv. 17-19).

de propia elección, en un estercolero,
propiciado por tal epistemología de la basura
(vv. 1-4).

Hay en los dos primeros versos una *inversión* que opera sobre el sistema carneriano mismo: si desde *Dibujo* se había dispuesto que el esteticismo implicaba un sacrificio de la vida experiencial del sujeto (“la contemplación de ese menguado tesoro / le niega la vida real”) en *El Azar* se propone lo contrario: es el poeta quien, “de propia elección”, “convierte” la materia estética “en un estercolero”, todo ello en el contexto de una enloquecida “epistemología de la basura” que se antoja alusión a la dialéctica absurdista del libro. De sumo interés resultan esto, puesto que se condena por igual al creador y a su creación: la “cochambre” experiencial de “Erótica del marabú” era concebida como inspiración poética; aquí, como resultado del arte de hacer versos. La culpa de la inmundicia y la vaciedad del significado no recae ya exclusivamente en “las trampas del lenguaje” impuestas al escritor, sino también en su voluntad misma: es él quien decide destruir y degradar la poca belleza a la que sus versos podrían aspirar.

Dos explicaciones pueden encontrarse a este vuelco de la poética carneriana, tan propio, por lo demás, del “mundo al revés” que acompaña el volumen. La primera se encuentra en el propio poema, esa “epistemología de la basura” —expresión sumamente enigmática y provocadora— que puede ser entendida como una inquisición epistémica del origen de la creación artística, la cual, se sabe, tiene un sustrato forzosamente irracional si se concibe a partir de los presupuestos del “Azar Objetivo”. Es el descubrimiento de esta semilla caótica y despreciable lo que evocaría en el poeta una reacción destructiva: él, que se ha configurado desde *El sueño* como un vate de aspiraciones racionalistas, tira a la basura su aparatoso método al asumir que no ha sido impulsado sino por la sinrazón que tanto detesta, una oculta e inalcanzable, pero ruin y absurda. El otro motivo se halla en la conexión del protagonista de “Eupalinos”, un *escritor de los desechos*, con el “hombre” humillado de “La busca de la certeza”: el oprobio moral y deshumanización a que llegó el segundo poema devendría aquí en la respuesta nihilista ante tal perspectiva; la degradación epistémica de lo poético no sería sino consecuencia lógica de la degradación moral del poeta caricaturizado. En última instancia lo que prevalece es esa *monstruosidad* del signo lingüístico en absoluta autonomía: no le interesa erigir áureos templos ni sublimarse en el aire, lo suyo es más bien

(vv. 17-28).

Si bien puede argüirse que “el poema termina con una reafirmación obsesiva de la ‘nitidez’: la claridad de la percepción alcanza prioridad sobre la vitalidad desordenada del estercolero” (Mayhew, 1994: 117), puesto que

una participación activa en la vida ya no resulta una alternativa válida para el protagonista del poema debido a que su existencia ha tomado la forma de una memoria sin vida. Su decisión de ver la realidad como basura le permite transformar esta memoria en una estructura nítida como la del templo de Eupalinos (Mayhew, 1994: 117),

algunas cuestiones pueden objetarse. En lo que respecta a la “nitidez”, si se atiende el *estilo* del poema como horizonte de su significado, la intrincada, abstrusa y caótica oración final (vv. 22-28) se aleja de cualquier construcción nítida o transparente —especialmente de una lingüística, que es a la que alude alegóricamente el templo de Corinto—; se trata de una “nitidez” de *envoltura*, como la fingida vitalidad de las taxidermias. A su vez, la obtención de la “nitidez” arquitectónica (“templete redondo sobre cuatro columnas, / imagen matemática de una muchacha de Corinto”), por positiva que pueda ser, es ensombrecida por la ignorancia e impotencia epistemológica del protagonista (“no cuestiona él la legitimidad del procedimiento / puesto que no se le alcanza ninguna alternativa posible”). Puede deducirse, pues, que la concepción “matemática” de la poesía y la belleza, su abstracción máxima y su extrema racionalización, conducen o bien a una “nitidez” estilísticamente engañosa —las “trampas del lenguaje” del significante *monstruoso*— o a un desengaño nihilista donde todo es despojo y “basura”. En suma, el proyecto áureo de Eupalinos, el poeta-arquitecto, es sólo parcialmente asequible para el “hombre” protagónico a través del cual se caricaturiza al poeta: no es tiempo ya para utopías trascendentales, lo único que quedará es la ominosa presencia de un significante desatado y los residuos infamantes que deja a su paso, el vacío ruinoso del significado. No de otra forma puede entenderse la “matemática” y fría oración “existencia / equivale a gratificación afectiva / acompañada de mayor nitidez”, que reduce el sentido de la vida a una ecuación despojada de todo rastro de vitalidad, a causa, precisamente, de la extrema racionalización del estilo, del engaño letal de la “nitidez”. El templo de Eupalinos se deforma, en las manos de Carnero, en otro tipo de construcción: un calabozo del lenguaje, pero sus barrotes, transparentes y lúcidos, son imposibles de ver.

La visión humana puesta en jaque es el tema del penúltimo de los poemas, “De la inutilidad de los cristales ópticos” (2010: 295), que enlaza el tema de la construcción de la imagen —de la imagen poética, presumiblemente— con las taxidermias vivientes de “Museo de Historia Natural”; esta breve composición se transcribe en su totalidad:

Si las imágenes se apiñan en un recinto oscuro
nada en ellas hay de movimiento (menos aún hábito de movimiento);
sí en cambio los ojos de cristal que el taxidermista tan bien conoce,
con su excesiva holgura en la órbita seca;
un día han de invadir a medianoche
los bulevares de la ciudad desierta,
aterrando con su agilidad a los animales pacíficos,
en una conjunción única que consagre al azar.

El azar, aniquilando en su represalia de hondero
el estupor del que alinea y su conciso cristal.

El título cobrará un significado más profundo con la primera reunión de la obra poética de Carnero en 1979, *Ensayo de una teoría de la visión*, en la cual, como se verá, se ironiza sobre los presupuestos de Berkeley acerca del empirismo visual en tanto categoría epistemológica trascendente. Por lo pronto, el antecedente inmediato de “Eupalinos” invita a deducir que “las imágenes” que “se apiñan en un recinto oscuro” son las metáforas o imágenes poéticas dispuestas en la opacidad de un discurso lírico que no cumple su cometido gnoseológico, porque “nada en ellas hay de movimiento”, esto es, de vitalidad, puesto que, de acuerdo con la lógica sacrificial de la poética carneriana, la vida ha desaparecido a cambio de cierta —pero también malograda— belleza. Por tanto, “la inutilidad de los cristales ópticos” puede traducirse como ‘la inutilidad de las palabras poéticas’, concebidas en tanto *herramientas empíricas, instrumentos de la visión* que no logran observar sino su propio y hermético caos. En este sentido, el “hombre” que ha protagonizado estos poemas se confirma como la caricatura de un poeta de vocación científica, un *observador empírico*, pero cuyo método es tan “inútil” como invisible su objeto de estudio, degradándose en un sórdido “taxidermista”: da lustre a cadáveres lingüísticos antes que plasmar imágenes vitales.

Si para Carnero la poesía no podía ser comunicación (2008 [1974]: 24) tampoco puede ser conocimiento, puesto que la estimación empírica de las palabras líricas es espuria: estas crean, a su conveniencia, su propio objeto de estudio, que, se sabe, son ellas mismas, con esa *monstruosa* libertad que prescinde incluso del “hombre” —del poeta

caricaturizado— del que originalmente surgieron. Se trata no de la muerte de la poesía, sino de la muerte del poeta entendido como visionario privilegiado de lo real, al tiempo que la poesía trasciende sólo para sí, en su vacía y hermética inmanencia, vedada a los mortales.

Es por ello que, en contraparte al inmovilismo de las palabras poéticas como “cristales ópticos”, Carnero advierte de la “agilidad” que poseen aquellos “ojos de cristal” de las taxidermias del primer poema, que vuelven a aparecer para corroborar que el caos escriturario del signo lingüístico desatado es lo único que posee sentido —aunque sea un sinsentido— en esta rarefacta realidad.

Al igual que en el final de “Museo de Historia Natural”, las taxidermias *invaden* “la ciudad desierta”, “aterrando con su agilidad a los animales pacíficos”, esto es, a los pocos seres humanos y presencias vitales que quedan en un mundo controlado por lo textual deshumanizado; en recuerdo quizás de los “torpes animales domésticos” y “gansos soñolientos” de “El movimiento continuo” de *Dibujo*, llama la atención que el sintagma *animales pacíficos*, aparentemente positivo, es aquí signo de muerte e inmovilismo: la paz de los muertos, opuestos implícitamente a las taxidermias autómatas —sin vida por igual, pero con motricidad, capacidad de expansión y dominio de su nueva realidad—.

No es hasta esta penúltima composición que se menciona la palabra *azar*; la revelación, pospuesta hasta casi el final, se da sólo con la “conjunción” consagratória de la alegoría que representan las taxidermias: la dimensión del caos textualizado, lo irrepresentable, incomunicable e incognoscible de una realidad lingüísticamente autónoma. Así, al “azar” se le designan los atributos de un “hondero” que, con su arma arrojadiza, “represalia” y “aniquila” lo humano y bello del poeta, del “hombre” al que ataca y parasita: “el estupor del que alinea y su conciso cristal”. Frente al violento caos del “azar”, representado como un guerrero bárbaro, el poeta alegórico posee los dones civilizatorios de su oficio: la línea matemática del verso y la precisión cristalina del lenguaje; aunque este “hombre”, sumido en su “estupor”, es represaliado y aniquilado, no deja de llamar la atención que cae sin desprenderse de los conocimientos más prestigiosos de la razón humana. La degradación moral no es absoluta, a diferencia de “La busca de la certeza”; Carnero abre una nueva veta en la que desconfía ya plenamente del tipo de autonomía poética que ha buscado y producido y que da la impresión de salirse de control de sus manos, un temor expresado a través de la dicotomía clásica de barbarie y civilización, donde la primera está representada

por el “azar” —el descontrol poemático sin referentes vitales— y la segunda por el “hombre” en decadencia, en el ocaso cultural de una “ciudad vacía” que no parece querer luchar por aquello que le ha sido arrebatado, como si se dejase vencer por las hordas de la brutalidad y la ignorancia, tema también retomado y ampliamente tratado en *Regiones devastadas*²⁰⁴.

Civilización y barbarie, poesía pura utópica *versus* signo lingüístico *monstruosamente* autónomo se diferencian en el interregno donde el poeta parece confesar que ha fallado: en la persecución de lo celestial y lo incorruptible sacrificó la experiencia vital hasta perder su propia identidad; por ello, este extremo “estilo frío” debe desaparecer, quedarse confinado a este extraño volumen, como parece concluir el séptimo y último poema de *El Azar Objetivo*, intitulado homónimamente (2010: 296-297); el “hombre” que ha sido víctima de estos poemas hace aparición por última vez:

Así pues, él camina por un tiempo vacío,
espectador de formas y volúmenes
entre presencias que no ve
(vv. 1-3).

La “ciudad desierta” del poema anterior se ha difuminado o hecho más abstracta al grado de configurarse como “un tiempo vacío”; el mundo del “Azar Objetivo” termina por construirse como un no-lugar sin espacio ni tiempo, con “presencias” fantasmagóricas vedadas a la visión empírica, y, que, en palabras de César Simón, “no son más que los saltos incuantificables por los que se rige —o se des gobierna el mundo—. Su racionalización es inútil, pues con ella la realidad sólo finge espejismos” (1976: 261). Es el reino de lo textualizado en rabiosa libertad, donde el ser humano no es actor de su existencia sino mero “espectador”, un mundo plagado de “formas y volúmenes” que se antojan ominosos en cuanto su constitución física empequeñece y desaparece la del “hombre” a merced del experimento textual.

²⁰⁴ Al respecto, vale la pena transcribir en su totalidad el breve poema intitulado “Lección inaugural de Himerio, maestro en Atenas (368 A.D.)”, acaso el más crítico sobre este tema: “Si tenéis que entenderos con los bárbaros, / sabed que os temen y os envidian: odian / lo que escapa a la fuerza de la espada y el número. / No les habléis de Homero, de Virgilio, / de Cicerón o Píndaro; creerán / que los vais a aturdir con algún truco / en una jerga oscura y misteriosa. / Mencionad sólo aquello que conocen, / con estilo patético y humilde: / anécdotas comunes del mercado, / la cocina, el corral o el dormitorio. / Los ignorantes toman por verdad / el grado más pueril de la retórica” (2017: 31).

Carnero parece haber aprendido la lección en torno a la radicalización metapoética y su “fría” expresividad: la autorreferencialidad absoluta conduce a la liberación del significante, pero también a la desaparición del significado, un significado donde, ahora se percata, habita el “hombre”, funda su identidad el poeta, por caricaturizada o fragmentada que esté. No puede haber poesía sin significado: lo que hay en su lugar es esto, *monstruosa* textualización, cuestión que pone en duda el género literario de estas composiciones; se entiende, entonces, el por qué hablar de “antipoesía”: no tanto una poesía paródica o autodestructiva, sino una escéptica y osada que pone a prueba los límites de su propio significado para demostrar que hay ciertas fronteras que no deben sobrepasarse; es el descubrimiento de esas fronteras significadoras, precisamente, lo que da valor a este volumen: la reivindicación insospechada del ser humano y del poeta como entes indisociables de un significado tan importante como el significante, el abandono de los giros metapoéticos como constituyentes formales y estilísticos y su devolución, también, al plano semántico, esa fuente de conocimiento ilimitado donde la tradición absuelve a la poesía, por teorizante que se precie, de su esclerotización.

El poema de “El Azar Objetivo” concluye de la siguiente forma:

Depende,
aunque lo ignora, de una sola pisada que, sonando,
los desordene, y concluya de ese modo en azar su imagen cierta;
resonando en el empedrado de un pasadizo estrecho
dicte un ritmo a la memoria, y su cochambre
se anule, suscitando los reales fantasmas,
derogación del fetichismo tácito que llamamos “presente”,
cuyo prestigio vulneran los enigmas
que, invadiendo la memoria, suscita el azar, y a veces resuelve
(vv. 23-31).

Antes, la pieza se había preguntado por la “posesión del pasado” (v. 14) y la “limitación de la memoria” (v. 18) a manos del “hombre” protagónico, con lo cual se deduce que la preocupación última por esta poesía extremosa —o “antipoesía”— es su papel en la fijación del recuerdo, un recuerdo, como se dijo, fundamental para los presupuestos del “Azar Objetivo”, el origen irracional de todo impulso artístico. El cierre del poema y del libro discurre sobre la posibilidad de que el protagonista cobre conciencia y poder sobre la representación irracional de ese pasado, racionalizado al momento de verterlo en escritura.

Hay una posibilidad de que el personaje acceda a la revelación irracional de su propio lenguaje poético, con lo cual podría domar y apaciguar el caos textualizado, pero ésta “depende” de una serie de extrañas e intrincadas condiciones, las cuales, por lo demás, el “hombre” “ignora” (vv. 24-28). Tres cuestiones llaman la atención: 1) la espacialización concreta y repentina de la “ciudad vacía” y el “tiempo vacío” en imágenes relativas al camino (“una sola pisada”, “el empedrado”, “un pasadizo estrecho”); 2) la imbricación de las pisadas del “hombre” con el sonido, la imagen y el ritmo; 3) la filiación del “azar” con “su imagen cierta”, esto es, con la identidad del poeta alegórico que se creía perdida.

Respecto al primer punto, es evidente que el mundo abstracto, invadido por las taxidermias, ha recobrado algo de su pasado referencial, lo cual nos habla de que la autonomía lingüística, al ser cuestionada por el propio discurso, deja de ser absoluta y comienza a agrietarse. La segunda apreciación es quizás el motivo que explica este resquebrajamiento: la reivindicación de la forma poética tradicional —sonido, imagen y ritmo— siempre en consonancia con las pisadas o pies métricos de quien la produce, devolviéndola al significado que configura la identidad de la persona. Lo anterior lleva al tercer rasgo, en que lo azaroso y caótico de una autonomía lingüística que desata lo irracional se reduce y apacigua, se concreta y significa en el verdadero origen y sustancia que le da sentido, la “imagen cierta” de quien la enuncia. Hay, aunque muy alambicadamente, una recuperación simbólica del poeta y de la persona humana que concilia el debate entre irracionalismo y racionalismo: el creador es suma de ambos, su discurso, imperfecto por naturaleza, nace del primero y cristaliza en el segundo, pero sin perder del todo su *monstruosa* marca de nacimiento. Es labor del poeta poner límites al azar para que ese origen inspiratorio —cuya escritura por entero fidedigna resulta ya falaz— alcance el deseado equilibrio entre ambos polos del lenguaje y de la mente.

Cumplimentar lo anterior deviene, pues, en la anulación de la “cochambre” tanto experiencial —a usanza de “Erótica del marabú”— como lingüística de la poesía, en el apaciguamiento de la invasión de la entropía, pero ni siquiera esta compleja operación logra despejar el panorama del sujeto poético, pues suscita “los reales fantasmas, / derogación del fetichismo tácito que llamamos ‘presente’, / cuyo prestigio vulneran los enigmas / que, invadiendo la memoria, suscita el azar, y a veces resuelve”. Carnero vuelve irónicamente a las andadas para concluir el libro con la enrevesada sintaxis que lo ha arrojado contra los

límites de la expresividad. Las presencias fantasmagóricas —por “reales” que se precien— y la anulación desmitificadora del tiempo (“derogación del fetichismo tácito que llamamos ‘presente’”) no se antojan una vía sólida para recuperar por entero el significado humano de la poesía; por el contrario, el final (“suscita el azar, y a veces resuelve”) deja con más dudas que certezas, apelando al epígrafe inicial de Wittgenstein; la relatividad absoluta del sentido se relaciona sugestivamente con la autonomía del signo lingüístico que tanto caos ha sembrado. Confundiendo y jugando con el lector —de nuevo infantilizándolo y quitándole lo poco que había entendido—, Carnero decide emplazar para otro momento la suspensión definitiva del “lenguaje frío”, tan intrigante como amenazador; lo hará en el primer poema de la tríada que conforma *Ensayo de una teoría de la visión*, “Discurso de la servidumbre voluntaria”. Por lo pronto, se suscribe a César Simón, para quien, en el final de este poema,

no se trata de una realidad desordenada, sino de una ordenación irreal. Y aunque la insuficiencia del orden establecido se atribuya [...] ‘no a nulidad del procedimiento’ sino a limitaciones, olvidos o impericia, en realidad es el azar quien a su antojo instaura los enigmas o los resuelve (1976: 262),

de lo cual puede deducirse que, pese al aparatoso discurso racionalista desplegado, el único triunfador del poemario es el absurdo lingüístico, el irracionalismo azaroso, eso que Carnero aseguraba fuera de su poética y que ha querido que lo traicione, acaso para ponerse a prueba, acaso para explorar una nueva expresividad, acaso, también, para advertir tácitamente —a sí mismo antes que a nadie más— de la peligrosidad de un discurso metapoético que abandona su reflexividad semántica y se enquistaba en el puro significante, parasitando la tan venerada forma.

Capítulo V. *Ensayo de una teoría de la visión* (1979)

Ensayo de una teoría de la visión (Hiperión, 1979) es tanto el título de la primera reunión de la obra poética de Carnero —poemas escritos de 1966 a 1977, con estudio preliminar de Bousoño—, como una colección de tres poemas largos, añadidos al final de esa edición y redactados “entre noviembre del 75 y enero del 77” (Carnero, 1979: 72). A esos tres poemas finales de *Ensayo* se dedica este capítulo.

En la introducción se ha comentado el hipotexto berkeliano, por lo que no se insistirá en la importancia de la visión en un sentido epistemológico; sin embargo, debe señalarse que esa *teoría de la visión* se cifra, sobre todo, irónicamente, pues “hace tiempo que lo visible no traduce lo inteligible en un sentido trascendente y el autor afronta el caudal de signos que no significan [...], como muestran los tres textos finales de *Ensayo de una teoría de la visión*” (Pittarello, 2009: 254). A estas alturas del devenir metapoético, que ha pasado por las severas denuncias de *El sueño*, *Variaciones y figuras* y *El Azar*, resulta claro que cualquier teoría del conocimiento pasada por lo sensible comporta un fracaso al traducirla en palabras poéticas. Por tanto, intitular así la primera reunión de la obra es un gesto de ironía y desengaño frente al derrumbe de cualquier proyecto cognoscitivo. Con su *teoría*, Carnero remataba el fin de su primera etapa, desarticulando, paradójicamente, las posibilidades de una teoría epistemológica aplicada a lo poético.

Entre 1975 y 1977 el valenciano tomaba una decisión sobre el curso de su poesía futura: continuar con el “lenguaje frío” extremoso de *El Azar* o retomar el camino de *Variaciones y figuras*, con esa metapoesía que atisba en el concepto de vacío su engendramiento. De acuerdo con López, Carnero llegó a una solución mixta: “a partir de *Ensayo*, el poeta parece replantearse el discurso objetivo obtenido en 1975 con *El azar*”, mediante “la vuelta a un mundo poético más tradicional, expresada en presente y con la relación *yo-tú* en el poema” (1980: 10). Y, es que

con *Ensayo* [...] se reestructura el resultado obtenido en *El azar*. No en vano el primer poema retoma el discurso de 1975, iniciándose con una pregunta que en cierto modo continúa *El azar objetivo*. La profundización sobre el discurso que se establece en *Ensayo*, diferente de la exposición objetivada de *El azar*, vuelve al “Epílogo” de *Variaciones*. [...] Por otra parte, el poeta regresa al poema [...] donde se organiza de nuevo la relación con el interlocutor [...]. La presencia del poeta, además, da a los poemas un tono más relacionado con la visión trágica de *Dibujo* que con la exposición de *El azar* (López, 1980: 10).

Así, las tres composiciones de *Ensayo* —colofón de toda la obra poética reunida— se disponen no sólo como “reestructuración” o medida de los extremos resultados de *El Azar*, sino como un verdadero compendio conclusivo, evaluación crítica de todos los poemarios escritos. Esto adelanta la condición metapoética de los tres textos que se analizan: más allá de sus nuevos descubrimientos, son metalíricos porque evalúan algunos de los postulados fundamentales de las colecciones anteriores, constituyéndose en conclusiones generales que refuerzan la idea de *teoría* e instrumento dialéctico: si hubo tesis introductorias con *Dibujo* y un desarrollo climático, quizás antitético, con *El sueño*, *Variaciones y figuras* y *El Azar*, la labor de los tres poemas de *Ensayo* es la más importante a efectos posteriores, la síntesis.

A razones análogas parecen apuntar los dos epígrafes con los que Carnero dispuso la edición de *Ensayo*. El primero, de Edmund Burke (*A Philosophical Enquiry...*, I, 19) dice: “Sólo pido una gracia: que ninguna parte de este discurso sea juzgada en sí misma e independientemente del resto” (1979: 74); el segundo, a cargo de Lawrence Durrell (*Nunquam*, I), reza:

¿Les gustaría conocer mi método? Es sencillo: al escribir un libro (...) escribo otro sobre este primero, y un tercero sobre el segundo, y así sucesivamente. Acaso de este modo, por qué no, pueda surgir una nueva lógica. Como esos monos de los frescos indostánicos (...), que para bailar necesitan apoyarse cada uno con el dedo índice en el trasero del anterior (1979: 74).

Respecto al primer epígrafe, además del reclamo manifiesto de leer los poemarios como una obra unitaria, cabe destacar que su autor, el filósofo irlandés Edmund Burke (1729-1797), puede situarse en la misma órbita de Berkeley, hombre ilustrado de habla inglesa del siglo XVIII. Sobre *A Philosophical Enquiry into de Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* López explica que “siguiendo las ideas del sensualismo inglés, Edmund Burke defiende en este libro la emancipación del sentimiento y del instinto contra la razón, postulando ideas de orden y belleza en la irregularidad natural” (2010: 227). Esto podría matizar ese halo de supuesta adscripción al racionalismo y emulación pasiva de cierto Neoclasicismo en la poesía carneriana, cuando, en realidad, ha quedado explícito que estos guiños son irónicos (Lanz, 2016: 32), y, además, que en lo concerniente al siglo XVIII, el poeta aprecia no tanto su literatura normativista como las posibilidades de nuevas formulaciones de la razón, como en su día planteó Burke o como el mismo Carnero defendió

en *La cara oscura del Siglo de las Luces* (1990), cuya “cara oscura” era la presencia, entre los círculos europeos ilustrados, de una razón sentimental, alternativa a la hegemonía racionalista (v. Martín-Estudillo, 2007: 110). Estas apreciaciones deben contrastarse con el léxico académico de estos epígrafes, al referirse metonímicamente a la obra como *discurso*, en el caso de Burke, y como *método*, en el caso de Durrell; si a esos dos términos se le suma el que intitula el volumen, *teoría*, da la impresión de que se va a leer un tratado científico. Ahora bien, la retórica carneriana suele ser paradójica y hace que esta expectativa se frustre con la ironía que permea los pasajes más presuntamente racionalistas, como se vio en *El Azar*, cuestión que podría sugerir que Carnero, como Burke hizo en su día, buscase en la síntesis dialéctica de *Ensayo* una razón alternativa a un racionalismo obsoleto para la tercera parte del siglo XX, la razón metapoética, que, con los tres poemas de *Ensayo*, se consolida.

Acerca del epígrafe de Lawrence Durrell (1912-1990) se traen a colación unas declaraciones del poeta en la “Nota del autor” que precede a la reunión poética de 1979:

en cuanto a los últimos poemas que aquí se incluyen, parte del libro inacabado *Ensayo de una teoría de la visión*, es pronto para pronunciarse sobre ellos, pero creo que no contradicen mi idea de cómo se desarrolla a lo largo del tiempo una obra coherente: no de modo lineal, sino en espiral, es decir, retomando siempre los mismos problemas según una trayectoria circular que se salva de ser viciosa porque en cada ciclo hay una mayor complejidad que sintetiza el anterior recorrido y relea esa síntesis de un modo más abarcador (Carnero, 1979: 72).

Déjese de lado, por el momento, la problemática designación de *Ensayo* como un “libro inacabado”, puesto que, hasta la actualidad, no se han agregado más poemas a los tres que inicialmente lo conformaron. Pásese a lo que estas confesiones tienen en común con el epígrafe de Durrell: el método de composición. Si para el novelista británico escribir un nuevo libro consistía en la reflexión metaliteraria sobre el anterior, para Carnero la realización de un nuevo poemario se basa en la reflexión metapoética del precedente. De esta manera, el valenciano establece un símbolo para el global de su obra: *método [de composición]=metapoesía*, corroborando que la razón alternativa al racionalismo hipertrofiado es la razón metapoética, que aúna tanto la crítica más autodestructiva como la ironía más aguda y quizás reparadora, la “nueva lógica” en palabras de Durrell.

Sin embargo, parece un poco reduccionista el juicio autoral acerca de la forma “en espiral” del método, puesto que limita el horizonte expresivo de cada nuevo libro a los alcances del anterior, círculo vicioso que atenta contra la creatividad y acendraría el “todo

está ya dicho” hasta la ininteligibilidad. Por el contrario, aquí se ha comprobado que, si bien la metapoesía es constante a lo largo de todos los poemarios, ha tenido muchas caras y formulaciones, al grado de ser contradictorias entre sí. No se comparte que la obra sea tan “coherente” como el autor asegura, o no al menos con una coherencia tan rígida. Lo cierto es, como prueban los tres poemas de *Ensayo*, que los postulados de cada nuevo libro ganan en sustancia si se contrastan con los de volúmenes anteriores, y que hay una serie de autocitas explícitas, dispersas a lo largo de los versos, que adquieren un sentido más pleno si se leen a la luz de las obras de las que proceden.

Otro aspecto interesante del epígrafe de Durrell es la analogía burlesca entre el oficio metaliterario y “esos monos de los frescos indostánicos [...], que para bailar necesitan apoyarse cada uno con el dedo índice en el trasero del otro”, parodia escatológica del quehacer escriturario que Carnero toma como propia, a usanza de “Erótica del marabú” y “La busca de la certeza”. Esta imagen conlleva una advertencia: el riesgo de llevar la metapoesía al extremo —glosa de la glosa— podría culminar en el ridículo, con el poeta metamorfoseado en una bestia; además de la ironía programática que supone, anticipación del carácter ambivalente y mordaz de muchos de sus textos, Carnero demuestra la plena conciencia que tiene de los peligros asociados al derroche metapoético y el exceso teorizante. Acaso por ello, el “libro inacabado” que fue *Ensayo* quedó, en efecto, inconcluso; por reticencia, quizás, de que el exceso metapoético llevase a cierta atrofia semántica, ya experimentada con los desvaríos discursivos de *El Azar* y la frialdad mecanicista de *El sueño y Variaciones y figuras*.

El inacabamiento de *Ensayo* debe evaluarse de acuerdo con los testimonios disponibles. En 1979, en entrevista con Jover, al autor se le planteó lo siguiente:

Ensayo de una teoría de la visión se cierra con unos pocos poemas que todavía no constituyen un libro. En estos poemas [...] he podido entrever un cierto tono de canción funeral, de elegía [...], algo [que] me hace recordar tu primer libro [...]: la muerte de nuevo, el vacío, la “conciencia del vacío” [...]. Puesto que estos tres textos son anunciadores, ¿de qué lo son? (2008 [1979]: 179).

A lo que Carnero respondió: “estoy de acuerdo en el tono funeral. Estos poemas son mi epitafio, como todos los que he escrito hasta la fecha. Lo voy escribiendo sin prisa; y espero vivir muchos años para poder terminarlo. ¿Qué anuncian? Pues lo que todos los epitafios: que allí vive un muerto” (2008 [1979]: 179). A partir de esto se espigan dos ideas:

primero, que la crítica tenía muy presente —al menos para 1979— la promesa de Carnero: acabar *Ensayo*; se antoja extraño que un poeta altamente preocupado por la coherencia unitaria de la obra y por su acogida faltase a la palabra de la “Nota del autor”. En segundo lugar, resulta interesante que el poeta esté de acuerdo con Jover en que los tres poemas “hagan recordar a tu primer libro” por lo que tienen de “elegía”; esto podría esbozar una solución a la interrupción del poemario: ¿y si ese “epitafio” llegó a sus últimas consecuencias? ¿y si el *dibujo de la muerte* tuvo en *Ensayo* un final definitivo, no representable ni artística ni lingüísticamente? Pese a que el autor advierte que los poemas-epitafio no son sólo esos tres, sino “todos los que he escrito hasta la fecha”, es pertinente cuestionarse si la presencia obsesiva de la muerte, típica de la poesía carneriana, no lo es más definitiva en las composiciones de *Ensayo* que en las de *Dibujo*, donde la muerte implicaba una resurrección artística... ¿y si la muerte en *Ensayo* es menos promisoria, transmisora de un nihilismo más acentuado? Se advierte en la respuesta del autor una doliente recuperación de los inicios, un echar cuentas de una etapa formativa próxima a agotarse —acaso repentinamente, como el poemario inconcluso—.

El enigma se complica al descubrir que, además de su inacabamiento, las tres composiciones de *Ensayo* no serían secundadas por la publicación de ningún poemario hasta 1990, con *Divisibilidad Indefinida*, un hiato de trece años en los que Carnero guardó un silencio significativo en lo concerniente a su actividad creativa²⁰⁵, en aumento del vacío que conlleva la calidad fragmentaria de *Ensayo*. Resulta llamativo el poco interés que la crítica ha mostrado hacia ese periodo de silencio, cuando, si se tienen presentes los versos finales de “Ostende” (“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”), parece más o menos evidente que el mutismo nació de un programa compositivo. Ferrari fue una de las pocas que, en su momento (1999), interrogó al autor acerca de esa prolongada década de ausencia:

del 67 al 77 venías publicando con un ritmo de tres y cuatro años. Luego con *Divisibilidad Indefinida* [...] entrás en otro ritmo de producción más aquilatada y menos profusa. ¿Esos

²⁰⁵ Ese silencio fue relativo, ya que varios de los poemas de *Divisibilidad* se publicaron en revistas entre 1979 y 1990 (López, 2010: 315), aunque el hecho de aparecer dispersos invita a pensar que estos no daban la impresión de formar parte de un proyecto más grande.

rítmicos responden, de alguna manera, a un silencio que deviene después de experimentar con los límites del lenguaje poético? (2008 [1999]: 205).

Carnero respondió lo siguiente:

cada libro de los que he escrito se ha debido a una reformulación de los problemas que tenía planteados; cada vez que esa reformulación se producía se ha producido un nuevo libro. Tienes razón en señalar que, además, la reflexión metapoética me fue llevando a conclusiones de pesimismo cada vez más extremas, que la crítica ha identificado con el espíritu de la llamada posmodernidad. [...] En *El Azar Objetivo* me conduje a mí mismo a un callejón sin salida, prolongado en cierto modo en los poemas incorporados a *Ensayo de una teoría*. A partir de ahí pasé once años sin publicar, pero no sin escribir, y de ellos salió *Divisibilidad Indefinida* [que reúne poemas escritos de 1979 a 1989] (2008 [1999]: 205).

Esta respuesta merece unas cuantas consideraciones: 1) es llamativo que, para 1999, el método compositivo defendido por Carnero siguiera siendo el mismo que se señala en el epígrafe de Durrell; veinte años después, ciertos postulados de *Ensayo* parecían seguir vigentes, con lo cual ese volumen, aunque inconcluso, cobra más valor, la síntesis dialéctica de todo lo previo —y de lo porvenir—; 2) sin embargo, resulta extraño que, si cada nuevo libro es producto metapoético del anterior, *Divisibilidad Indefinida* tenga más de diez años de diferencia con respecto a la escritura de los tres poemas de *Ensayo*, lo que insinúa que el método compositivo de *Divisibilidad* se habría alejado de ese estricto programa para explorar nuevos derroteros, a causa, justamente, de que los caminos expresivos de *Ensayo* quedaron intransitables, como sugiere su inacabamiento; 3) lo anterior cobra mayor importancia con la confesión de que “la reflexión metapoética me fue llevando a conclusiones de pesimismo cada vez más extremas”, cuya metáfora más precisa es ese “callejón sin salida” que el autor localiza en dos obras: el *Azar* y los tres poemas de *Ensayo*, cuya extremosidad metapoética habría culminado en un prolongado silencio meditabundo —y quizás dubitativo—, silencio de publicación, mas no de trabajo escriturario. En cualquier caso, el testimonio parece lo suficientemente claro en lo referente al punto de inflexión que *Ensayo* significa: un “callejón sin salida” que, sin embargo, sigue siendo uno de los momentos más reveladores de la obra. A conclusiones semejantes ha llegado Yagüe López:

estos [tres] poemas [de *Ensayo*], verdadera declaración de fin de trayecto, extreman el proceso analítico que el autor ha ido elaborando a partir de *El sueño de Escipión*, y concluyen de modo terminante un ciclo para el que no parece haber salida. La palabra, única realidad, sólo es capaz de nombrar el vacío. No obstante, el profundo tono elegíaco mitiga el

objetivismo límite al que había llegado en *El azar...* y, en los versos finales del último poema [“Ostende”] se atisba una posible continuidad, que pasa por la aceptación del resultado al que su reflexión ha conducido (1997: 177).

Esta interpretación impone cierta lectura de las composiciones de *Ensayo*: su evaluación a la luz de los “versos finales del último poema”, “Ostende”, que es, precisamente, el que articula la frase última y lapidaria que parece desembocar en el silencio: “En el vacío / no se engendra discurso, / pero sí en la conciencia del vacío”. Será con el análisis de “Ostende” que cobre mayor sentido la supuesta similitud de corte elegíaco entre *Dibujo* y *Ensayo*.

Además del componente fúnebre, la crítica ha visto en las tres composiciones escritas entre 1975 y 1977 el retorno a un *yo* que se suele identificar con el modo de enunciación de *Dibujo* (v. p. ej. Díez de Revenga, 1979: 39-40), menos “objetivista” que los libros que van de 1971 a 1975. Sin embargo, no se comparte que exista un regreso a la persona poética tradicional, puesto que, como se describió con el uso del monólogo dramático, Carnero practicó desde un inicio modos de enunciación alternativos. Lo cierto es que en varios pasajes de los poemas de *Ensayo* hay una llamativa disminución del lenguaje teorizante o “frío”, como si, justo antes de culminar su primera etapa, el poeta se desdijera de una de sus posturas más marcadas: el estilo despersonalizado que aborrece de cierta lírica tradicional. Dado el carácter inconcluso de *Ensayo*, se considera relevante esta última concesión a algo que años atrás habría sido innegociable, como si el punto de inflexión de estos tres poemas no sólo implicase el silencio meditabundo de un “callejón sin salida”, sino también los preparativos de un terreno fértil para producir una poesía distinta. En 1980 el autor declaraba al respecto:

creo que en estos momentos nuestra poesía se encuentra en un momento óptimo. Las expectativas del lector han sido considerablemente ampliadas; se le ha obligado a admitir que el verso puede ser el lugar natural de infinitas posibilidades expresivas; se ha roto el maleficio que hace diez o quince años codificaba lo expresable dentro de cauces estrechos. El lenguaje ha sido enormemente enriquecido en consonancia. Los poetas, olvidada ya la inicial actitud combativa —porque ya no hay enemigo— pueden enfrentarse a la tarea de sintetizar todos los elementos necesarios a una poesía de gran alcance. [...] Haciendo un símil con la evolución de uno de los más grandes poetas de este siglo, Tristan Tzara, ha pasado la época negadora de los manifiestos de Dadá; ha llegado el momento de escribir *L’Homme Approximatif* (2008 [1980]: 44).

Carnero parece arrogarse, quizás a nombre suyo y de su generación poética, la ampliación expresiva del poema. Haya incluido o no a la Generación del 50 en sus

pensamientos, lo cierto es que el autor *novísimo* consideró que la producción poética de la década de 1970 era la redentora de la poesía nacional, “hace diez o quince años” anquilosada, suponemos, por la poesía social. Ahora bien, resulta problemática la expresión “los poetas, olvidada ya la inicial actitud combativa —porque ya no hay enemigo— pueden enfrentarse a la tarea de sintetizar todos los elementos necesarios de una poesía de gran alcance”. ¿A qué “poetas” se refiere? ¿A cuál “inicial actitud combativa”? ¿Cuál es ese “enemigo”? Si se refiere a los poetas sociales, el “enemigo”, muerto en el año 75, es el dictador Francisco Franco. Empero, los *novísimos* de Castellet, con su gesto rupturista y programático, en una antología pertrechada de “manifiestos” —verdaderas armas arrojadas contra la poesía social—, podrían tener también cabida en una “inicial actitud combativa”, la cual tampoco sería requerida para un nuevo periodo cultural: la transición e implantación de la democracia en España²⁰⁶. Empero, para el momento histórico de estas declaraciones resulta trivial discernir si el autor se refiere a los poetas sociales o a los compañeros *novísimos*: unos y otros habían desaparecido o evolucionado al quedarse sin “enemigo”; los primeros, sin el régimen dictatorial; los segundos, sin los poetas sociales que, al atacar al poder, descuidaban la forma estética. Por tanto, estas palabras confirman algo que un año atrás, en 1979, se había hecho en *Ensayo*: el cierre definitivo de una época. Tal es el contexto de estos tres poemas: el final de la etapa metapoética más teorizante y el inicio de algo nuevo, acaso más abarcador, que se comenzará a definir hasta 1990. Pero *Ensayo* contiene la semilla, síntesis dialéctica entre el pasado metapoético a contracorriente de ciertas estéticas hegemónicas, y el futuro de “una poesía de gran alcance”²⁰⁷.

²⁰⁶ Mucho se ha escrito acerca de los cambios experimentados en la literatura española con los vaivenes políticos de 1975 a 1977; a pesar de que a Camero se le suele considerar un poeta al margen de las problemáticas sociales, en 1999, entrevistado por Ferrari acerca de “¿cómo has venido resolviendo, a lo largo del proceso histórico de cambios en España, la extraña relación entre política, ética y poesía?”, el autor dejó una respuesta significativa: “hay que distinguir [en mi obra] dos momentos: el correspondiente a la dictadura del general Franco, y el posterior, la etapa democrática. Al primer momento corresponden, en la sucesión de mi obra, *Dibujo* [...] (1967), *El sueño* [...] (1971), *Variaciones y figuras* [...] (1974), *El Azar* [...] (1975) y *Ensayo* [...] (1979). Mi solución al cóctel política-ética-poesía, en esa etapa, fue tener bien claro que dicho general no iba a dictarme lo que debía escribir, ni siquiera ejerciendo la más sutil y destructiva de las dictaduras: la que obliga a dedicar la vida y la escritura a oponerse al dictador. Las dictaduras corrompen tanto a los poetas que las jalean como a los que las combaten, obligando a unos y otros a prescindir de inmensas posibilidades para reducirse al juego antiliterario de la palabra utilitaria, y por lo tanto degradada” (2008 [1999]: 204).

²⁰⁷ Cabe preguntarse a qué se refiere el autor con una “poesía de gran alcance” en lo concerniente a su propia obra. Aunque *Divisibilidad Indefinida* representará cierto cambio sustancial —menos teorizante y quizás más cercano a una poesía prototípica y estereotípicamente fundamentada en el yo—, el volumen no dejará de suponer una cruzada metapoética, culturalista y esteticista, y, por tanto, alejada del gran público. Esa “poesía de gran alcance” —entendiendo “gran alcance” como literatura apta para un mayor número de lectores— tendrá lugar

hasta la segunda etapa del poeta, en 1999, con la publicación del más premiado de sus libros, *Verano inglés*. En entrevista con Sánchez Dragó, datada del año 2000, se le cuestionó al autor sobre la primera parte de su obra en contraposición con *Verano inglés*, volumen que, según el entrevistador, contiene “poemas de corte narrativo” que cuentan “una historia de amor, de amor a la occidental”, lo cual lo haría más accesible; respecto a los poemarios anteriores, Sánchez Dragó inquirió que “¿cuántos lectores crees tú que hay que puedan entender todo eso [previo] sin necesidad de una edición crítica como la de Cátedra, donde lo expliquen a pie de página?” A lo que Carnero contestó: “No tengo ni idea, y además me importa bastante poco. Yo escribo porque necesito explicarme a mí mismo, y soy mi primordial y mi primer lector. Y si mi mente funciona así, por qué voy a falsearla pensando en que me puedan leer más, o en que pueda vender más ejemplares” (2008 [2000]: 211, 213). Si bien esto no responde cuál es la “poesía de gran alcance”, puede inferirse que una poesía de corto alcance es, según esta lógica, la perteneciente a su primera etapa.

5.1. “Discurso de la servidumbre voluntaria”

El primer poema (2010: 301-304) lleva un título que procede del

Discours de la servitude volontaire, obra de Étienne de la Boétie (1530-1563), escritor francés, amigo de Montaigne. El *Discours* [...] es un alegato contra Maquiavelo y contra la tiranía y su idea central —“negaos resueltamente a servir, y seréis libres”— inspiró a Marat y a otros revolucionarios franceses del XVIII (López, 2010: 303).

Aunque el *Discours* procede del siglo XVI, resulta llamativa su reviviscencia en la Revolución Francesa, uno de los acontecimientos históricos clave para la mentalidad ilustrada (v. Fartos Martínez, 1993: 155-163); fiel a su idea de obra coherente, Carnero engarza el poema con una libertad entendida a la manera del siglo XVIII²⁰⁸. Se verá, en cambio, si ese ideal triunfa en la composición, que comienza de la siguiente manera:

¿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 gravidez 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,
y una sola conduce al jardincillo mágico;
caemos, como en *Viaje al centro de la Tierra*,
y ya no es el tiempo discurrir con la nariz contra el cristal
sino penetrar hacia dentro, y saber. ¿Por qué dejar eso al azar?
(vv. 1-14)

Se aprecia desde el primer verso —alusión evidente a *El Azar*— que “Discurso de la servidumbre voluntaria” es un palimpsesto²⁰⁹ en torno a autocitas metapoéticas que

²⁰⁸ Una de las misiones de los pensadores ilustrados fue “‘liberar’ al orden político de todo referente a una verdad y normatividad trascendentes, a fin de recomenzar desde la voluntad humana desligada de la creación *ex nihilo* de la sociedad y del Estado. Montesquieu, Voltaire, Rousseau y los autores de la *Encyclopédie* [...] hicieron de la libertad de conciencia y de religión el pivote sobre el que gira esta desligación” (Alvear Téllez, 2011: 227).

²⁰⁹ Se entiende por *palimpsesto* “un lugar o una superficie topológica en la que coexisten por lo menos dos escrituras: una visible, la *scripto superior*, y otra invisible, la *scripto inferior*. [...] Escribir, desde este punto de vista, es borrar una escritura previa, es superponer dos textos [...]. Si, como han afirmado varios pensadores contemporáneos, desde Georges Bataille a Maurice Blanchot, desde Michel Foucault a Jaques Derrida, la escritura posee una relación íntima con la muerte, es quizás porque escribir, dar a luz una escritura, supone por

evidencian la síntesis dialéctica de *Ensayo*. Y no sólo se cita el poemario anterior; el mecanismo giratorio descrito en los vv. 7-8 (“que gira sobre su eje con gravedad de pecera / cuando ovilla en el aire circunvoluciones de noria”) parece retomar “la preocupación por el tiempo y la muerte que caracterizaba *Dibujo* [...], temporalidad circular que había sido anunciada en ‘Ávila’ —‘el tortuoso brazo de las norias’—” (López, 2010: 66). La aliteración “cuando ovilla en el aire circunvoluciones de noria” contribuye a la sensación de opresión circular, también presente en “El movimiento continuo”. Carnero comienza con un presupuesto claro: el tiempo en el poema es un “tiempo vacío”, como se asevera en el tercer verso, anulación de la historia referencial, a usanza de la desarticulación del discurso histórico en “Dad limosna a Belisario”. Todos o casi todos los poemarios previos parecen estar presentes en estos versos, como también las distintas formas métricas que el valenciano ha ensayado en su trayectoria. “Discurso de la servidumbre voluntaria” se erige como un compendio de buena parte de la obra carneriana tanto en fondo como en forma.

Es evidente que, de todos los poemarios, el texto apunta a *El Azar* (vv. 1-4). Recuérdese que, en los versos finales de la séptima y última composición de ese libro, intitulada de manera homónima, se revelaba la potestad de lo caótico y el fracaso absoluto de lo racional; Carnero culminaba con una mordaz paradoja: el discurso racionalista, pretendidamente objetivo y preciso, no logra esclarecer el caos, por el contrario, lo produce y agrava. El azar es el mecanismo que hace operar a la razón.

A su vez, esa “fauna” que hace “inundar el tiempo vacío con sus reptiles” procede del poema que abría el volumen del año 75, “Museo de Historia Natural”. En el poema de *Ensayo* se retoma la invasión animal; aunque las taxidermias están objetivamente muertas, su descripción (“reptiles”, “el rosáceo ondear de las membranas de sus peces”) es orgánica, viscosa, como si cualquier atisbo de vida —aunque sea una vida fingida— produjera asco al poeta. El cariz teorizante de “Discurso de la servidumbre voluntaria”, así como su construcción en palimpsesto, ayudan a domesticar e higienizar las “membranas”, al grado de casi desaparecerlas, trabajo de pulcritud y ocultación de lo corporal en detrimento de la razón metapoética; un orbe corporal, vital y natural que no puede reprimirse, pues, se verá, se abre

necesidad dar muerte a otra escritura coextensiva, aunque no más originaria. La escritura vive, pues, de su propia muerte” (Prósperi, 2016).

paso entre las frías abstracciones, con frases como “embadurnado de sangre” (verso 58) o “veteado de barro y ceñido de algas” (verso 66).

La pregunta con que inicia la composición de *Ensayo* propone una alternativa a *El Azar*, donde no había resistencia a la invasión de lo caótico-racionalista: “¿Por qué dejarle puertas al azar [?]” Que la colección de 1979 inicie así indica oposición y repensamiento de las conclusiones aberrantes de *El Azar*: ‘¿Por qué permitir que el fracaso del racionalismo afecte la ficción autónoma de este poema?’. Después, Carnero trazará las condiciones de ese mundo ideal que, en la ficción del poema, ha logrado cerrarle las “puertas” al “azar” (vv. 5-8). El poeta restringe la “ciudad vacía” de *El Azar* a “el tiempo como un espacio” en *Ensayo*, esto es, la desaparición del espacio y la consecuente tiranía de un tiempo circular que, como anotó López, es imagen de la muerte, propia del poema entendido en tanto sacrificio. A pesar de que el tiempo no posee ni “principio” ni “grietas” ni “recodos” ni “aristas” donde la “fauna” del “azar” pueda “hallar refugio”, resulta igualmente opresivo porque “gira sobre su eje”, con “circunvoluciones de noria” que, al igual que en “Ávila” y “El movimiento continuo”, son símbolo de la falta de vida en el texto. El poeta advierte que, aunque se le pongan “puertas” al “azar” con la reclusión del significado en el poema —aunque se logre ocultar el fracaso del racionalismo y se opte por una razón metapoética—, una existencia puramente textual no es síntoma positivo sino agravamiento del derrumbe.

Sin embargo, poderosa es la fantasía literaria y Carnero se permite discurrir por ella para olvidar la invasión de realidad (vv. 9-11). La alegoría implícita del poema entendido como “Sala Oval” de un “Parque de Atracciones” podría suponer la denuncia de su artificiosidad; no obstante, los versos plantean también una invitación al juego para descubrir el camino verdadero “al jardincillo mágico”; esta concepción laberíntica del texto es reflejo fiel de la poética carneriana más comprometida con el ingenio de los lectores: hay un tesoro para aquellos que logren sortear los enigmas compositivos²¹⁰, oasis promisorio que, aunque engañoso —porque no deja de ser un montaje—, contiene una anhelada dosis de magia. En

²¹⁰ Para Martín-Estudillo esa recompensa al lector, propia de varios poetas de la generación del 68, coincide con la estética de ciertos autores barrocos, puesto que “culteranismo gongorino y culturalismo *novísimo* se solapan: ambos marcan la condición tácita de que el lector de poesía ha de tener una serie de conocimientos previos [...] para que pueda llegar a la comprensión y disfrute del poema. Un disfrute que llega al verse superados los problemas que la comprensión presenta porque, como escribe Gracián [...], ‘la verdad, cuanto más dificultosa, es más agradable, y el conocimiento que cuesta, es más estimado’” (2007: 182).

esta lógica vale la pena dar la espalda a la realidad y a su fracaso racionalista e internarse en un entramado ficcional.

La ficción se vuelve tan poderosa que da la impresión de sobreponerse a la realidad y vencerla (vv. 12-14). Hay una posibilidad de que la ficción se erija en “saber”, una razón metapoética que por fin reemplaza a la vencida razón racionalista; para que la poesía se vuelva conocimiento verdadero, el poeta deja una pista interesante: ya no basta con “discurrir” sobre el “tiempo” como “la nariz contra el cristal”, suponemos, de la “pecera” de la imagen del tiempo circular anterior. No: el poeta y el lector iniciado deben sortear la superficie cristalina e internarse en lo profundo del poema, “penetrar hacia dentro”, penetración como “caída” al centro de la Tierra, que se formula en clave también literaria con la alusión a la famosa novela de Julio Verne. Tal es el camino para arrebatarse el poder del conocimiento al azar: dejarse caer al centro del poema siguiendo el camino de la autonomía ficcional.

El anterior es uno de los pocos momentos en que parece haber una sólida propuesta cognoscitiva basada en una fe en la palabra poética. Sin embargo, “Discurso de la servidumbre voluntaria” cuestiona severamente esa posibilidad hasta descartarla:

A lo cual podría objetarse que él es el único barquero.
Pero si el preciso adagio con que la puerta abre,
en vez de encontrado al azar entre mil combinaciones posibles
sustituidas, hubiera sido
provocado, por así decirlo, ¿no tendría
efectos similares? Y el conocer veinticinco lenguas como Mitrídates,
¿es parte del azar, o bien posee una función contraria?
(vv. 15-21)

Resulta significativo que la “objeción” al triunfo de una realidad autónomamente poética se enuncie con una expresión cercana al discurso logicista de *El Azar*: “a lo cual podría objetarse que”, como si la invasión racionalista sucediese en un plano tanto temático como estilístico, de manera absoluta e inexorable. La imposibilidad de escapar del caos azaroso tiene aquí una connotación grecolatina: “él [el azar] es el único barquero”; al descender al centro del poema, quien rema y lleva a su misterio es una suerte de Caronte-azar, que reúne en un mismo personaje la desbocada razón racionalista y la muerte estetizante del poema. Carnero anula la esperanza previa: ni siquiera la resurrección artística puede

salvar el poema, la muerte está codificada según las leyes de la realidad, ese caos que nos afanamos en ordenar inútilmente con palabras.

No obstante, la conciencia poética se resiste y al siguiente verso busca otra posible ruta de escape (vv. 16-20). Mediante “el preciso adagio” Carnero reivindica el poder mágico de la palabra poética, capaz de abrir “la puerta” del “Parque de Atracciones” que las llaves no pueden; el poeta parece debatirse entre las causas del conocimiento del centro del poema: ¿fruto de sus palabras genuinas o de una casualidad azarosa, “entre mil combinaciones posibles”? Aparece aquí el tema de la libertad del título, la voluntad del creador que intenta sobreponerse a la casualidad: ¿es el poema consecuencia del libre albedrío del poeta o es simplemente un hallazgo fortuito, algo que cualquier prestidigitador lingüístico habría podido hacer? Carnero ensaya una respuesta híbrida: el poema puede ser fruto de ambos, “azar” “provocado”, un verdadero azar objetivo, entropía asumida y dirigida por el poeta de acuerdo con su voluntad y talento.

Pero el poeta no está por la labor de sostener argumentos esperanzadores; el poema, como si de un mecanismo automático se tratase, ensarta nuevas disquisiciones que sabotean su autoconocimiento, regresando al tipo de elocución logicista de *El Azar*, con frases como “una función contraria”: “Y el conocer veinticinco lenguas como Mitrídates, / ¿es parte del azar, o bien posee una función contraria?” Acerca de Mitrídates, López anota que fue “rey del Ponto, y uno de los mayores enemigos de Roma en Asia Menor. Su vida está rodeada de innumerables leyendas de escaso fundamento, como la aquí referida, según la cual [...] era conocedor de las lenguas de todos los países que había sometido” (2010: 303-304). Por tanto, esta alusión podría denunciar un discurso histórico espurio, como en “Dad limosna a Belisario”; ¿un discurso histórico disparatado también es parte del azar? No hace falta responder, el lector sabe a estas alturas que es el azar, precisamente, el causante del sinsentido que la razón no logra ordenar, como tampoco la voluntad del poeta consigue imponerse sobre el caos de sucesos azarosos.

Continúa la composición:

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.

Recoger al azar

la esquirra imaginaria de un gran rompecabezas
pisoteado, y darle veracidad escénica.
Conferirle de nuevo su realidad
(vv. 22-30).

Si los rasgos metapoéticos de “Discurso de la servidumbre voluntaria” habían sido inferidos alegóricamente, con “El origen de la creación es miserable” se explicitan de forma nominal. El origen escatológico de la creación poética remonta a los postulados de “Erótica del marabú” y “La busca de la certeza”. Aquí, el valenciano se regodea en su “miseria” y enuncia sus elementos (vv. 23-26), despojos o recuerdos de historias incompletas, retazos de visiones experienciales que el poeta y su poema disponen azarosamente y usan a conveniencia, sin que ética alguna se los impida. Asimismo, el creador vuelve a tildar de “miserable” aquello que le recuerda una vida orgánica: todos los elementos enlistados pertenecen a lo corpóreo y natural (“olor”, “tierra mojada”, “el gotear de la lluvia”, “el perfume”, “un cuello”, “un gesto”).

Resulta llamativo “el perfume de siempre en un cuello distinto”, quizás asociado al campo semántico de cierta poesía erótica, como en “Jardín inglés”, aunque aquí grotescamente transformado: la amada ha desaparecido, sólo queda su perfume y da igual en el “cuello” de quién se pose, siguiendo con el proceso de fantasmagorización de los objetos vitales, ahora trasladado a los personajes.

La reunión disparatada de estos elementos fragmentados, disímiles entre sí, es el “origen” de la “creación” poética (vv. 27-30). Como si de una composición dadaísta se tratase²¹¹, el poeta denuncia la miseria y falsedad de su oficio: hacer creer al lector que le entrega una experiencia real, artísticamente restaurada (“Conferirle de nuevo su realidad”), cuando, en el fondo, lucra con una pieza fragmentada e irrecuperable (“gran rompecabezas / pisoteado”), amplificación del tópico del gran teatro del mundo de *Dibujo* (“y darle veracidad escénica”). Quizás lo más destacable es la naturaleza de ese “rompecabezas” que, a la postre, deviene en el poema. Carnero no dice *pieza*, sino “esquirra imaginaria”; el “rompecabezas” es, a su vez, la abstracción imaginaria de un rompecabezas, la fantasmagorización

²¹¹ Se hace referencia a la creación de poemas mediante la extracción aleatoria de recortes bibliohemerográficos y su posterior reunión en una hoja de papel, conformando un texto nuevo cuya base era un caos ordenado. Se trae a colación este tipo de escritura vanguardista porque Carnero ha sido muy crítico con ella, como se vio en *El Azar*, al tiempo que sobrevuela la preocupación de que, por grande que sea el esfuerzo del poeta, habrá momentos de su creación que no podrán surgir de su plena voluntad sino de un hallazgo azaroso.

fragmentaria de algo ya fragmentado. El poeta urde una *mise en abyme* que descompone la esencia de lo real; al tiempo, el calificativo del “rompecabezas”, “pisoteado” —hábilmente oculto o *aplastado* entre el encabalgamiento de los vv. 28-29— trae al poema un elemento de violencia reiterada a lo largo de la obra; al igual que en “Domus Áurea”, la creación, además de ser azarosa, miserable e irreal, se lleva a cabo con el único sentimiento genuino que parece subsistir en el creador, el odio hacia sí mismo y hacia su odiosa creación, como se ve en el siguiente fragmento:

Qué es
su realidad; un depósito de odio
que otro día nos lleva a intentar rehacer
su realidad. ¿Es realidad
el poso de papel indefenso, injuriado
en un pobre ejercicio? El odio sí es real;
la formulación de toda nostalgia es imprecisa
y, en suma, un homenaje al fácil expediente
del conjuro luminoso de la noria,
creador de feraces tensiones entre sumisión y rechazo
de las que surge la fumarola lírica.
Este poema
carece incluso de ese heroísmo plácido:
realidad, negación de realidad,
ça sonne creux sous la lime
(vv. 31-45).

Carnero deja de lado el cuestionamiento de la realidad referencial, regida por los caprichos del “azar”; lo único que importa ahora —lo único que puede conocerse de manera más o menos objetiva— es el propio poema, su propia realidad: “Qué es / *su* realidad”, cuya respuesta es fulminante e inmediata: “[es] un depósito de odio / que otro día nos lleva a intentar rehacer / su realidad.” La definición de realidad poemática como “un depósito de odio” entraña una doble puesta en escena de tópicos carnerianos llevados al límite; por un lado, el “depósito” pertenece a un campo semántico deliberadamente antipoético, al menos según cierta cosmovisión enaltecedora y trascendente de la lírica; si para Bécquer la poesía era un “perfume misterioso / de que es vaso el poeta” (1993: 109), para Carnero consiste en la desmitificación de ese modelo; el “depósito”, aunque contenedor de líquidos, está mucho más cercano al ámbito de lo mundano que el vaso metafísico del poeta andaluz. Por otra parte, la esencia de la realidad poemática —el líquido lírico que contiene— no es un “perfume”, ni tampoco un néctar divino: es “odio”, el único vestigio que quedó del frustrante

proceso creativo, en el cual, parece sobreentenderse, el poeta se enfureció contra sí y contra su creación por no ser capaz de nombrar nada excepto la insuficiencia lingüística. No obstante, como en *El sueño*, estas huellas violentas son un testimonio valioso: demuestran que, aunque inoperante, indeseable y desmitificada, creación poética hubo. El poema es fruto de un hecho violento y lo que leemos son las lesiones que su ficción cometió, atropellos contra una realidad imposible de representarse, aunque ello no desacredita su existencia, cuestión que debe revalorizarse entre tanto nihilismo. Por terrible que sea, el “odio” es el único sentimiento que mantiene a flote el principio de realidad, al grado de que “otro día nos lleva a intentar rehacer / su realidad.” Análogo a los postulados de “Mira el breve minuto de la rosa”, en que la creación poética era un proceso automático, “Discurso de la servidumbre voluntaria” se hace eco de lo mismo; a sabiendas de que la “creación” es “miserable” y de que lo único que rescata es el “odio” con que se gestó, se desvive “otro día” en “intentar rehacer” “su realidad”, en continuar mecánicamente con su absurda labor, corrupta siempre, pero siempre afanada en alcanzar una realidad que referir y representar de manera fidedigna. El lector conoce de antemano que esto es una quimera, mas ello no opaca la repetición del gesto, ya que mientras la cadena de producción se mantenga en marcha, se seguirán obteniendo, al menos, poemas metapoéticos; la escritura, pese a su engaño, sigue siendo lo más tangible de una realidad muy cuestionada.

Es simbólico que el poeta haya dispuesto en un mismo verso la frase inconclusa y doblemente encabalgada de “su realidad. ¿Es realidad [?]”; si la línea se lee de manera independiente, semeja una tautología en trance, un delirio o conjuro (“conjuro luminoso”); contiene la pregunta por la realidad —tanto por la realidad referencial como por “su realidad”, la del poema—, pero se formula de manera tan abrupta que evidencia su artificiosidad: la realidad es, antes que nada, una palabra, la línea entrecortada de un texto. Este verso fractura formalmente algo que la semántica del poema había anunciado: que la realidad no existe fuera de su enunciación lingüística, y que ese lenguaje está enquistado, precisamente, por su falta de realidad, con lo cual no hay salida del significante vacío de significado, ni sentimiento válido excepto el “odio” que genera este encierro.

El cerco lingüístico es tan opresivo que el poeta se cuestiona la misma existencia de la página sobre la que escribe: “¿Es realidad / el poso de papel indefenso, injuriado / en un pobre ejercicio?” Nótese cómo la escritura se configura en una suerte de cacería y

humillación: la página es un “poso de papel indefenso”, una víctima “injurada”, y el victimario —sumamente violento, como ya se adelantó— es el quehacer escriturario, que se cifra de manera deleznable, como un “pobre ejercicio”, el texto de quien no puede decir nada nuevo. Carnero profundiza en el desprecio al oficio de poeta: su creación, además de violenta, corrupta y engañosa, es el legado insustancial de un creador epigonal, condenado quizás al olvido. Esta idea se agrava al encuadrarse en la publicación de una *poesía reunida*, como si insinuara que el autor —que, para esa altura de su producción, debería estar plenamente aceptado en sociedad literaria²¹²— es un creador obsoleto, cantor de algo que ya no puede escribirse.

Carnero hurga en la herida del poeta epigonal —y lo hace, por supuesto, en un libro que dejará significativamente inconcluso— (vv. 36-41). No hace falta reiterar el sentido de la frase “el odio sí es real”, pero debe cuestionarse si ésta sugiere que la realidad última —el referente del significado que ha estado ausente— es la nominación de la ira contra todo acto de creación. Si esto fuera cierto, “Discurso de la servidumbre voluntaria” se erigiría como la constatación de que la creación debe entenderse en tanto autodestrucción de lo increíble, vestigio violentado de una creación imposible. Debido a que lo único “real” de la escritura es el “odio”, el resto de registros experienciales se metaforizan como un ruido de fondo, residuos lingüísticos que el poeta no logra plasmar y que su errática memoria corrompe (“la formulación de toda nostalgia es imprecisa”); a su vez, esa “nostalgia [...] imprecisa”, caricatura de cierta poesía entendida cual captación y sublimación emocional del recuerdo, deviene en el “pobre ejercicio” del epígono, condenado a repetir los grandes tópicos de la literatura, sin atisbos de originalidad (“un homenaje al fácil expediente”); toda esta industria de engaño e imprecisión alimenta trágicamente el “conjuro luminoso de la noria”, símbolo de la muerte de la poesía a la manera de una *poiesis* mítica y fundante. Carnero aduce que el suyo es un arte funerario, no ya para enaltecer al muerto mediante la perduración estetizante, como en *Dibujo*, sino para arrojarse a la fosa común, nacido para fenecer en el olvido de las

²¹² Bousoño culminaba su introducción a *Ensayo* con la certeza de que “queden claros en mi estudio los motivos que me llevan a considerar a Guillermo Carnero como uno de los poetas más representativos y altos de su generación. Así lo proclama la calidad y originalidad de su obra y también la apretada fidelidad de ésta a su lógica interna” (1979: 68). A sus 32 años, el valenciano había publicado toda su obra poética en la prestigiosa editorial Hiperión —antes había publicado también, por dos veces, en la no menos importante Visor—, había sido prologado por una de las voces más contrastadas del panorama literario español, y, por si fuera poco, había sido incluido hacía nueve años en antologías fundamentales como la de Castellet. Esta figura exitosa no tiene nada que ver con el retrato caricaturizado del poeta epigonal de “Discurso de la servidumbre voluntaria”.

empresas fallidas. Y, al igual que en “Erótica del marabú”, el poema (“la fumarola lírica”) surge de la carroña experiencial (“nostalgia”) que ingiere y excreta el poeta, con la imagen de la “noria” fatal como “creador de feraces tensiones entre sumisión y rechazo”, de la muerte como única inspiradora de un poema que sólo reproduce las huellas de la violencia escrituraria (“sumisión y rechazo”) ejercidas sobre la realidad.

Esas “tensiones entre sumisión y rechazo” pueden también entenderse como denuncia del método compositivo de toda creación epigonal, condenada a la “sumisión” ante las autoridades del canon y a la rebeldía automática contra ellas (“rechazo”), en una forzada *tradición de la ruptura* que, a diferencia de empresas pretéritas, resulta aquí en una indecisión ridícula, que ni se somete ni se rebela, “fumarola lírica” que degrada al poema. La “fumarola lírica” es irónicamente destructiva, evidencia que lo escrito es fruto de la quema de todo elemento real y que ese humo provocado —los versos— es todo lo contrario a la diaphanidad pretendida, un fracaso estrepitoso del proyecto de pureza.

Destáquese también que la muerte es codificada como “creador”: el poeta verdadero —ese que el epígono desearía ser— es la muerte. Para leer el poema verdadero, concluso, se requiere primero del rito sacrificial. Y el poema verdadero no podrá leerse mientras no se renuncie a esta vida de ficciones mendaces.

Después, con los vv. 42-44, Carnero se permite una reivindicación positiva del poema, puesto que “carece incluso de ese heroísmo plácido”, es decir, de “la formulación de toda nostalgia [que] es imprecisa” y que deviene en “un homenaje al fácil expediente”, con lo cual se sobreentiende que “este poema” no atiende a fórmulas ni clichés ni a una cosmovisión “plácida”, cuestión de suma importancia porque el creador afirma su práctica metapoética a pesar del nihilismo; la suya podrá no ser una poesía segura de su trascendencia, pero garantiza la autocrítica allí donde pocos se atreven, no se regodea en “heroísmos” que la conciencia ética y estética le indican como espurios. Esta poesía se aboca, como aduce el verso 44, a la constante articulación y desarticulación de la realidad: “realidad, negación de la realidad”, a la crítica de los modos de representación y conocimiento llevada a sus últimas consecuencias, construcción y destrucción de sus propios marcos de referencia. De hecho, que el calificativo de “realidad” sea “negación de la realidad” genera un binomio indisoluble. ¿Existe la realidad? Esa ya no es la pregunta. Para el Carnero de *Ensayo* se ha sobrepasado el principio de realidad —apenas sostenido por el vestigio del “odio”—: lo que existe es el

continuum escriturario que va de la total creación a la total destrucción por medio de la razón metapoética, y mientras ese desplazamiento crítico se mantenga en movimiento, se podrá seguir hablando de *algo*, aunque sea de que “todo está ya dicho”.

La cita en francés, “*ça sonne creux sous la lime*” (‘eso suena a hueco bajo la lima’), es una “reelaboración del verso 28 del poema ‘Art poétique’ del libro *Jadis et naguère* de Verlaine [1844-1896], manifiesto metapoético del Simbolismo” (López: 2010, 304). El “Arte poético” en cuestión trata de la cualidad sublime, vaga y musical de la poesía. Se transcriben sus estrofas más significativas (2003: 40-43)²¹³:

*De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.*

*Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise:
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.*

[...]

*Prends l'éloquence et tord-lui son cou !
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la Rime assagie.
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ?*

*Ô qui dira les torts de la Rime ?
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime ?*

De la musique encore et toujours !

²¹³ Hervás Marcó traduce de la siguiente forma: “La música antes que nada, / y para ello prefiere lo Impar, / más vago y más soluble en el aire / sin nada en él que pese o que pose. // Es preciso también que no vayas / a elegir tus palabras sin alguna confusión: / nada mejor que la canción gris / donde lo Indeciso se une a lo Preciso. // [...] // ¡Coge a la elocuencia y retuércele el cuello! / Harás bien, aprovechando tu energía, / de devolver un poco de sensatez a la Rima. / Si no vigilamos, ¿hasta dónde irá? // ¿Quién hablará de los errores de la Rima? / ¿Qué niño sordo o qué negro loco / nos forjó esa joya con una moneda que suena / a hueco y a falso bajo la lima? // ¡La música aún y siempre! / Que tu verso sea la cosa voladora / que sentimos huir de un alma en marcha / hacia otros cielos y otros amores. // [...]” (2003: 40-43).

*Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.*

[...]

El verso de Paul Verlaine citado por Carnero lleva a cabo una autocrítica metapoética sobre la artificiosidad de una música sobrecargada de “elocuencia” (“¿Quién hablará de los errores de la Rima?”; “Harás bien [...] / de devolver un poco de sensatez a la Rima”), una música demasiado racional que no prima “lo Impar”, “lo más vago y más soluble”, esa “confusión” sinestésica tan cara al Simbolismo. Aunque estos postulados son equiparables con algunos de las partes segunda y tercera de “Domus Áurea”, el poema de Verlaine manifiesta lo que el de Carnero no puede alcanzar: la fe en la palabra poética como sustancia metafísica, aérea, sublime. Si este “Arte poética” puede tenerse como un “manifiesto metapoético del Simbolismo”, exhibe la diferencia entre una y otra práctica metapoética: en el caso del francés, la metapoesía servía para corregir y volver irónicamente sobre algunos “errores de la Rima”, pero, solucionados, el poema sigue y alcanza su cúspide (“¡La música aún y siempre! / Que tu verso sea la cosa voladora”); en el caso del español, la metapoesía es un fin en sí mismo cuyas incómodas verdades hacen imposible escribir algo fuera de sus obsesiones. Este método compositivo —recálquese la cualidad de *método*— se opone abiertamente a la poesía de Verlaine, ya que, aunque critica la hipertrofia del racionalismo, reproduce sus términos y formas elocutivas, acaba por metamorfosearse, de manera monstruosa, en una escritura teorizante y cuasi maquinal, todo lo contrario de la sutileza simbolista. Si Carnero trae a colación la metapoesía de Verlaine lo hace para fortalecer su programa autodestructivo y mostrar aquello que quisiera alcanzar, pero que, al ser imposible, hurga en la herida de su impotencia. Hubo un tiempo para la metalírica constructiva, parece sugerir el valenciano, pero fracasó y lo que nos queda es la paulatina destrucción de toda herencia literaria, representada aquí con el derrumbe del Simbolismo²¹⁴.

²¹⁴ Feria Vázquez explica que “durante el apogeo del simbolismo, la poesía no se quiso más un arte de mera representación, sino de creación y experimentación. Para Mallarmé la poesía debía abandonar los procedimientos descriptivos tradicionales, ya obsoletos, para guiarse no por los descarados estados de ánimo románticos ni por los espectáculos parnasianos del mundo exterior, sino por el propio lenguaje puramente autorreferencial. En la acepción romántica, el símbolo afirmaba la profundidad del mundo y el yo [...]. El simbolismo finisecular llevó más allá dichos presupuestos basándose en el arte de la sugerencia, de la evocación de una idea abstracta desde una realidad concreta afinando así el trascendentalismo y extremando el subjetivismo —que no el sentimentalismo— románticos” (2015: 206). Existen algunos rasgos simbolistas que

Prosigue “Discurso de la servidumbre voluntaria”:

El odio sí es real;
la abstracción erradica todo sentido trágico,
persiste en inexistir para mejor señalar un síntoma
y apunta como el dedo acusador de la estatua de Casio, pero muda
como ella, así que si el decorado le cambian se convierte
de acusadora en acusada, por su disponibilidad potencial
para señalar cualquier cosa, y no se alteran
sus ojos mudos y sapientes, de dura piedra impávidos
receptivos de injuria—

Es un discurso muerto,
el esqueleto ritual que ironiza la fe
en la virtud de la ironía,
embadurnado de sangre para indicar resurrección
(vv. 46-58).

Después de la irónica cita de Verlaine, con la reiteración de “El odio sí es real” —a usanza del mantra obsesivo de “Domus Áurea”—, Carnero termina por derrumbar toda utopía literaria del pasado: sólo la violencia de lo ficticio es real. No obstante, el poeta diserta sobre los beneficios que el “odio” y la violencia ficcional granjean (“la abstracción erradica todo sentido trágico”); podría pensarse que la “erradicación” de “todo sentido trágico” es negativa, sin embargo, debe recordarse lo aberrante que le resulta a esta poesía cualquier rastro sentimental; *Ensayo* recupera uno de los puntos valiosos de *El Azar*, que había sido alegorizado con las taxidermias de “Museo de Historia Natural”: “la abstracción” como operación violenta, pero necesaria, que cercena cualquier atisbo de realidad experiencial.

Esta “abstracción”, metonimia del poema, “persiste en inexistir para mejor señalar un síntoma”; el poeta inventa un neologismo verbal a partir del sustantivo *inexistencia*; además de la precisión terminológica que esto comporta —en la clave científicista de *El Azar*—, el verbo *inexistir* connota una acción plural y distendida que va de la construcción de la realidad a su destrucción absoluta, donde lo importante no es tanto su existencia o no, sino la dialéctica móvil entre ambos polos; así, el poema “abstracto” “persiste” en este “inexistir” “para mejor señalar un síntoma”, esto es, para actuar como una herramienta correctiva de los errores del método poético: su insuficiencia y mentiras. En los vv. 47-48, “Discurso de la servidumbre

Carnero rescata: la superación de cierto Romanticismo sentimentalista y la preferencia por una poesía no mimética sino abstracta, autorreferencial. Sin embargo, el Simbolismo comportaba un “trascendentalismo”, como la concepción oracular de la poesía de Rimbaud. Ahí radicaría la crítica velada que el valenciano hace a este movimiento, su carácter precursor de la efusión vanguardista.

voluntaria” asume que la violencia ficcional es algo necesario porque depura a la poesía de sus falacias —aunque tal grado de depuración arriesgue con dejarnos sin poema—.

Ahora bien, el poema entendido cual dedo acusatorio contra los “síntomas” o errores propios del engaño lírico es alegorizado como una “estatua de Casio, pero muda”, que “apunta como el dedo acusador”; de acuerdo con López, el Casio de Carnero procede de la tragedia shakesperiana *Julio César*²¹⁵ (2010: 304), lo cual añade un segundo significado a la “erradicación” de “todo sentido trágico” —con el sentido, quizás, de ‘fracaso de la tragedia’, de sus principios miméticos²¹⁶—, pero lo más llamativo es que no se habla de Casio sino de su “estatua”, ahondando en la fantasmagorización de los referentes reales. Ha dejado de importar el personaje vivo, lo que queda es su estatua. A su vez, la mudez de la “estatua” (“pero muda / como ella”) se liga con el silencio, y éste, quizás, con el horizonte último de lo innombrable, una de las metas utópicas de esta poesía²¹⁷. Mas, ¿quién es “ella”? ¿La “estatua” o alguien más? Recuérdese aquella mujer desaparecida, también fantasmal, del “perfume de siempre en un cuello distinto” del verso 25; ¿hay una referencia implícita a una presencia femenina que la ficción del poema ha violentado y hecho desaparecer? Esto no quiere decir que la “estatua de Casio” se corresponda con una amada oculta, sino que podría funcionar como anticipación metafórica de aquellos personajes del recuerdo vital que la metapoesía lucha por suprimir. Esta historia secreta se revelará más adelante.

²¹⁵ Al final de la tercera escena del acto primero, los personajes Cina, Casca y Casio, senadores romanos que conspiran contra el dictador Julio César, disertan sobre cómo hacer saber a Bruto su apoyo a la causa regicida; es a Casio a quien se le ocurre pegar un papel con cera “en la estatua del viejo Bruto” que hay en el Senado, para que éste sepa del interés de los traidores. Así, la estatua a la que se refiere Carnero no es, como tal, “la estatua de Casio”, sino la de Bruto, situada “sobre la silla pretorial” de ese político. Lo que importa es, a fin de cuentas, el sentido acusador que pesa sobre estos personajes, quienes están a punto de cometer el regicidio más famoso de la Historia. En este sentido, la metapoesía sería la conspiración que urde el poeta en contra de la tiranía de un poema que se ostenta como absoluto y perfecto. Por otra parte, puede aducirse que la conjura contra César se corresponde con el espíritu libertario del *Discours de la servitude volontaire*; ambos buscan acabar, en términos alegóricos, con la tiranía simbólica de cierta poesía que se tiene por inmutable y sublime.

²¹⁶ En el capítulo sexto de su *Poética*, Aristóteles define la tragedia “por el *medio de imitación* que utiliza (el ‘lenguaje sazonado’: la palabra, el ritmo, la armonía y el canto), por el *objeto imitado* (‘una acción esforzada y completa, de cierta amplitud’), y por el *modo de imitación* (‘actuando los personajes y no mediante relato’, es decir, *mimesis*, no *diegesis*). A esto añade Aristóteles el efecto específico de la tragedia, la *catarsis*: ‘que mediante la compasión [...] y el temor [...] lleva a cabo la purgación de tales afecciones’” (Bobes *et al*, 2003: 107). Carnero rechaza los principios miméticos de la tragedia: no hay representación fidedigna con palabras poéticas; en consecuencia, toda emoción que los poemas puedan provocar —como la que podría derivarse de la *catarsis*— es espuria.

²¹⁷ Para Pérez Parejo “la palabra y el silencio no son realidades contrapuestas sino que están inextricablemente unidas: la palabra nace y muere en ese espacio vacío y sólo entonces adquiere significación. Tras los esfuerzos de la palabra por nombrar lo trascendente y absoluto, el lenguaje se encuentra ante el abismo y reclama al silencio —olvidado y tachado por el mismo lenguaje— la iniciativa de nombrar lo inefable” (2007: 289).

Mientras tanto, Carnero describe otra de las cualidades asociadas al discurso metapoético (vv. 50-54). Si “la estatua de Casio” era una ficción en segundo grado porque partía de un personaje dramático, aquí el poema ensaya una ficción en tercero, al reconocer un valor poco estimado de la metapoésía: su extrema relatividad. Cuando el poema se vuelve un juego de mamparas móviles —al igual que el escenario teatral de la tragedia de Shakespeare—, ¿tiene sentido aferrarse a la univocidad de sus significados? No, por cierto: uno de los rasgos más valiosos de esta metapoésía, tal y como reivindica el poeta, es que la “estatua” puede pasar “de acusadora a acusada”, dependiendo del tipo de “decorado” que le “cambien”, con lo cual puede “señalar cualquier cosa”, sin alterar por ello su condición ficcional (esos “ojos mudos y sapientes, de pura piedra impávidos / receptivos de injuria”).

Carnero reconoce un poder ilimitado en la inestabilidad del signo, cuestión que se adentra en una nueva forma de concebir este tipo de herramientas verbales: no se les ve únicamente como fuente de desmitificación y autodestrucción, también se les enaltece como venero inagotable de cuantas posibilidades escénicas disponga el autor. A su vez, la verdad y objetividad desaparecen del todo al no haber esencialismos. Acaso por ello los “ojos” de la “estatua”, aunque “sapientes”, se califican como “mudos”: en la incertidumbre generalizada, la *teoría de la visión* fracasa de antemano, los “ojos” no necesitan de la visión para conocer e imaginar la realidad a su antojo. “Discurso de la servidumbre voluntaria” ha ejemplificado este relativismo extremo, a medio camino entre los postulados de *El Azar* y el rechazo de los mismos; para este momento no se requiere ya tomar partido por unos u otros, lo realmente representativo es el juego radical entre ambos, como ese péndulo del “inexistir” que oscila entre la construcción de la realidad y su destrucción.

Esta explosión de lo relativo dicta que “Es un discurso muerto, / el esqueleto ritual que ironiza la fe / en la virtud de la ironía, / embadurnado de sangre para indicar resurrección”. No es necesario extenderse sobre la frase “Es un discurso muerto”, cuestión conocida desde *Dibujo*. Al respecto de la oración subordinada a “Es un discurso muerto”, “el esqueleto ritual que ironiza la fe / en la virtud de la ironía”, Carnero no tiene empacho en exhibir el funcionamiento de su poética: si el “discurso” lírico está “muerto” se debe a que fue sacrificado en un acto “ritual”, los versos son el “esqueleto” o huellas de violencia del sacrificio; pero la muerte está al servicio de un recurso retórico: “la ironía”. Así, la “ironización de la fe” deviene en “la virtud de la ironía”, ensalzamiento de la propia retórica

que desacraliza la fe y la verdad objetiva. Por tanto, estos versos confirman de forma teórica algo que “Discurso de la servidumbre voluntaria” ya había realizado en la práctica: que lo único que puede tomarse en serio es la virtuosa ironía en que nada tiene certeza, dialéctica de brutal incertidumbre. La ironía final roza el cinismo, puesto que el “esqueleto ritual” se reconoce gracias a que está “embadurnado de sangre para indicar resurrección”. Lejos de creer que Carnero tiene fe en una suerte de “resurrección” como la de *Dibujo*, nótese la elocución logicista —y por tanto irónica— de la frase “para indicar resurrección”, en la cual se trasluce que si el símbolo de la “resurrección” asociado a la “sangre” existe, se debe a que todo es una convención, un procedimiento ritual, la ficcionalización del propio poema: no hay un “esqueleto” real, una “sangre embadurnada”; sólo queda el signo de la “resurrección”, como si la obtención de la vida eterna quedase reducida a los pasos a seguir de un manual de instrucciones ceremoniales²¹⁸. Eso es el poema: una “resurrección” irónica porque es burdamente convencional, preconcebida por cierta cultura que entiende la eternidad como sacrificio; la muerte triunfa, pero no es metafísica ni orgánica: se trata de un vacío textual, versos de incertidumbre cuyo significado dice todo y nada a la vez.

Después, “Discurso de la servidumbre voluntaria” se divide en un segundo periodo final, el cual comienza de la siguiente forma:

El vaporcillo inquieta la placidez del lago,
araña el firmamento de la ciudad inmensa.
La lámpara de aceite pone un halo cobrizo
sobre la piel mojada y los labios sedosos;
al tenderse la mano tiene que desgarrar
el rugoso murmullo de la fosforescencia.
A mi lado se tiende un espectro de jade
veteado de barro y ceñido de algas,
mientras el mar proyecta sobre el cielo nuboso
la fantasmagoría de la ciudad yacente,
como un espejo. Miro las cúpulas aéreas,
los hoteles lumínicos arrasados de música,
la gran arquitectura que con leve sonrisa
me hace reconocer el húmedo cadáver

²¹⁸ Ese manual pudo haber existido. Tal y como anota López, “Carnero usa en distintas ocasiones el clásico libro *La rama dorada*, de J. G. Frazer, para describir rituales de muerte y resurrección. En las págs. 775-785 de la edición española [...], se describen distintas ceremonias que pueden haber servido de fuente a estos versos” (2010: 304). En la obra de Frazer el poeta habría hallado ese sistema de símbolos que forman una convención cultural. La cualidad artificiosa de estos se vuelve más ficticia si se toma en cuenta que *La rama dorada* suele leerse más como una apasionante recopilación de testimonios fantasiosos que como una verdadera investigación antropológica.

que comparte la cama
(vv. 59-73).

Todo ha cambiado. Lejos queda el poema-palimpsesto. Carnero hace gala de lo que advirtió con la alegoría de la “estatua”: con el cambio de escenario, los elementos del poema pueden convertirse en algo del todo distinto. Incluso la forma métrica se ha transformado: son casi todos alejandrinos que favorecen el tono narrativo. El poema se disfraza con una fisonomía acaso más *normal* en términos prototípicos. Pero hay que estar alertas: mucho hay de truco, la “ironía” de una convención. Es tal el aspecto de *normalidad* que el poeta recupera la primera persona del singular en el verso 65, “A *mi* lado se tiende un espectro de jade”. Se confirma así que había una historia secreta detrás de los versos anteriores, y, que, en efecto, incluía una presencia femenina “que comparte la cama”.

Antes, los vv. 59-62 presentan un paisaje cuasi decadentista²¹⁹: la vista “plácida” de un “lago” y el resplandor (“el firmamento”) de las luces de “la ciudad inmensa”; a su vez, el personaje poético posee una “lámpara de aceite” que, de manera subrepticia, “pone un halo cobrizo / sobre la piel mojada y los labios sedosos”; debe notarse que la aparición de la acompañante del *yo* no se hace nombrándola como mujer entera; su reducción a “piel” y “labios”, a la vez que la erotiza, la fragmenta espectralmente; algo no anda bien con esta presencia aneja, pues “al tenderse la mano tiene que desgarrar / el rugoso murmullo de la fosforescencia”, el “halo cobrizo” de “la lámpara de aceite” (“la fosforescencia”) pierde su encanto cromático, la luz, reflejada sobre la “piel”, se “desgarra” “al tenderse la mano”, y esa luz, por sinestesia de arrastre, quizás, del cuerpo inerte, es un “rugoso murmullo”.

Resulta extraño el infinitivo *desgarrar*, que parece hiperbólico para una acción más sutil que la denotada, el apagamiento de la luz sobre la “piel”. Como esta, hay una serie de imágenes en este segundo periodo que rezuman cierta ambigüedad, a la vez que una potente sensualidad (p. ej., “los hoteles lumínicos arrasados de música” del verso 70). Con la pérdida de la represión metapoética que ejercía el poema-palimpsesto el poeta se permite elaborar visiones inexactas, etéreas, fastuosas, que contradicen y se rebelan contra su férreo programa.

²¹⁹ La impronta decadentista se corrobora más adelante, con la revelación de la amada muerta, ahogada en el “lago”; las *femmes fragiles*, propias de esa estética, se caracterizaban por su “aspecto enfermo [...], señal de su alto grado de espiritualidad, de esa especie de misticismo que las consume, las aleja de la esfera terrenal, contaminada por los deseos de la carne y, finalmente, las lleva a inmolarse para redimir a otro casi siempre del sexo masculino” (Zavala Díaz, 2012: 22).

Esto se debe también al poder ejercido por la presencia de una amada que se irá revelando hasta convertirse en musa.

Que la mujer se ahogó en el “lago” se confirma a continuación: “A mi lado se tiende un espectro de jade / veteadado de barro y ceñido de algas”. La nominación de “espectro” no es metafórica, puesto que el cadáver de la ahogada tiene movimiento propio (“se tiende”); nos encontramos, pues, *in medias res* de una historia de fantasmas; al tiempo, el “jade” podría ser metáfora del color verdoso del “barro” y “algas” que el “espectro” tiene encima, tras su ahogamiento en el “lago”, pero no debe olvidarse el binomio fundacional de *Dibujo*, muerte acompañada de elementos suntuosos, piedras preciosas para el artista. Así, este “espectro de jade”, aunque ahogado y sucio, se corresponde con el ideal de estetización funeraria que garantiza una existencia eterna. El “espectro de jade” incorpora algo que sólo se había atisbado de manera alegórica y abstracta: en *Ensayo*, la vida ultraterrena, asociada a la suntuosidad preciosista, se recrea en un personaje concreto. Es de recibo pensar que este “espectro de jade” no comporta sólo a la mujer ahogada, que vuelve de entre los muertos por gracia de su belleza ornamental, sino también al poema, cuya realidad empírica ha sido sacrificada para conseguir la perduración textual. Se deduce así que la mujer no murió accidentalmente: fue el poeta quien la sacrificó de manera simbólica, haciendo converger los distintos planos de ficción poética en un *continuum* que vuelve al autor un personaje, otro sacrificado de sus palabras.

Nótese la cualidad orgánica y vital de la imagen espectral, “veteadado de barro y ceñido de algas”; se trata de una mujer muerta, pero recubierta de elementos naturales, viscosos, como los del inicio del poema (“y el rosáceo / ondear de las membranas de sus peces”). Algo ha cambiado: no hay aspaviento metapoético que higienice estos elementos, avalados, además, por la preciosidad del “jade”. Impera la potestad de esta presencia femenina que, pese a su condición fantasmagórica, se opone a la muerte textual y a la abstracción de lo metapoético, como si de una última fe en la palabra se tratase: el recuerdo de la musa.

Además del personaje femenino, la “ciudad yacente” se configura como otra muerta, una “fantasmagoría” (verso 68). Llama la atención en el verso 70 (“los hoteles lumínicos arrasados de música”) la reformulación del tópico del “espectro de jade”, conjunción de muerte y destrucción con elementos artísticos; aquí, “los hoteles lumínicos” de la “ciudad”, parapetados en torno al “lago”, están “arrasados de música”: al igual que los personajes, las

edificaciones son material sacrificial en el altar de la belleza ulterior, y, por ende, metonimias del texto, un poema “arrasado” para hacer perdurar su propia hermosura. Es precisamente esa “gran arquitectura” (verso 71) de “hoteles lumínicos” y poema la cual, “con leve sonrisa / me hace reconocer el húmedo cadáver / que comparte la cama”. Quizás no sea tan perturbadora la revelación de que quien “comparte la cama” es un “húmedo cadáver”, puesto que había elementos para sospecharlo; por el contrario, sí lo es esa “leve sonrisa” del yo que piensa en la amada ahogada. ¿Por qué sonrío? ¿Se trata de una sonrisa sádica? ¿O es la mezcla del sadismo del rito sacrificial y de la satisfacción estética de obtener una pieza de arte? Se prefiere esta última opción, sonrisa cómplice y sádica del yo masculino, identificado con el poeta, sabedor de que su poema se debe a un sacrificio metafórico. La belleza es el fruto de un crimen oculto detrás de los ornamentos lingüísticos, la muerte de la musa y de la inspiración experiencial con el fin de perfeccionarlos, fijarlos en papel.

Concluye el poema:

En noches como esta
está de pie, solemne, junto al ojo de buey;
con un puntero nombra las constelaciones:
“Aquí, la habitación resonante de risa;
la veranda en silencio con sus cristales rotos;
el *Bar Rosa* —jugosos y blancos canapés
envueltos en pulcras hojas de lechuga—,
la carreta oscura junto al funicular;
el comedor del *Rana Verde*”.

Me concedes el barro
en que reside el don de la palabra.

*Tu me donnes ta boue,
jeune fille qui apporte le miroir*
(vv. 74-86).

Tras la macabra revelación del “húmedo cadáver”, el yo manifiesta una serenidad inquietante, que confirma el sadismo estético de un rito necesario. El protagonista describe las actividades del “espectro de jade” que lo visita (vv. 74-76). La mujer fantasmagórica se califica como “solemne”, semejante a la “estatua”, pero también, quizás, orgullosa de su naturaleza etérea, al servicio de la perduración del poema. Reaparece el tema del título de la composición, con una segunda acepción de *libertad*: la “servidumbre voluntaria” es también la del personaje femenino que, “solemne”, habría aceptado ser sacrificada en aras de su existencia lírica, ilimitada en el tiempo textual. El poema se configura como un orden tirano

—y el poeta como su atroz gobernante—, pero daría la impresión de que sus personajes asumen libremente su condición sacrificial, conformes con la promesa de una existencia ulterior, no sin cierta ironía, ya que, en un reinado de terror, ¿qué súbdito no fingiría fidelidad? El título entraña algo de cinismo: se afirma el libre albedrío en un contexto donde su concepción es un disparate, porque esos personajes, sacrificados al capricho del poeta, son, como sus palabras, desdoblamiento y proyección del creador. El poeta se sacrifica a sí mismo —a una parte de sí mismo, en este caso, su otredad erótica— y está conforme con ello. Para que exista el arte puro, parece sugerir Carnero, debe suprimirse toda libertad que no sea la del creador rendido a su creación.

Sin embargo, alguien se opone al orden tirano. Como se dijo, la mujer espectral ha ido ganando en sustancia —con la vindicación de sus atributos “húmedos”—, al grado de poseer ahora la capacidad de “nombrar” (“nombra las constelaciones”), el máspreciado don poético, conocedora del nombre verdadero de las cosas, las más sublimes (“las constelaciones”), de las cuales dimana, en la tradición pitagórica, la música de las esferas. No es el poeta, sino su musa, la que ejerce la creación que el *yo* protagónico, reprimido por la cruzada metapoética, no puede llevar a cabo. El espectro femenino se erige como la poeta verdadera en una composición que había dado por sentado su cualidad epigonal. Podrá ya no haber poetas genuinos, pero sobrevive el anhelo divino de la creación, la inspiración de la musa.

A su vez, es llamativo que el “espectro de jade” “esté de pie” “junto al ojo de buey” a través del cual se ve el cielo estrellado; si se retoma el presupuesto berkeliano de la *teoría de la visión*, todo objeto que favorezca la vista es deseable; no obstante, el conocimiento sensible ha fracasado a tal punto que la observadora ni siquiera está viva; para conocer de manera poética tuvo que sacrificarse. Al tiempo, las “constelaciones” tampoco se corresponden con su referente; el conocimiento del “espectro de jade” es un saber alternativo, inestable; las “constelaciones” son, en cambio, fragmentos experienciales de una memoria irrecuperable, un tiempo que el protagonista y la amada compartieron antes del sacrificio estético (vv. 77-82). Esa lista de recuerdos felices —plagada de “risa”, restaurantes²²⁰,

²²⁰ Anota López que el *Rana Verde* es un “restaurante de Aranjuez” y que el *Bar Rosa* “se trata de un bar, hoy desaparecido, que el poeta frecuentaba en el Paseo de Gracia en Barcelona” (2010: 304). La aparición de estos nombres resulta llamativa en una poética que prescinde de lugares localizables en la realidad empírica —con excepción de los sitios prestigiados por la cultura artística—. Sin embargo, esto no implica un cambio de

comida exquisita y viajes en pareja—, pertenecientes a una realidad íntegra, previa a la violencia de la ficción, se enuncia por boca del “espectro de jade”, lo cual aparenta dotarlo de cierta vida. Sin embargo, un personaje de carne y hueso no hablaría con esa elocuencia retórica (“Aquí, la habitación resonante de risa”); en definitiva, el habla del “espectro”, aunque vívida en su contenido, revela la condición fantasmagórica de la forma estética. No hay “resurrección” que valga para lo sacrificado. No hay vuelta atrás, la convención de la “resurrección” “indica” que la “sangre”, aunque falsa, ya fue derramada.

Puede argumentarse, en efecto, que los recuerdos enunciados están versificados y poseen cierto vuelo lírico si se concibe al espectro como la poeta verdadera. Sea como sea, es innegable su condición fragmentaria: no es ya la mujer viva que un día descubrió esos lugares con el poeta; ambos revisitan, a través de las palabras, un pasado perdido y que sólo habita en el lenguaje, del cual Carnero enseña a desconfiar.

El monólogo del “espectro”, fútil para una vida ficcionalizada, se corta de repente. En lugar de responder, el poeta se refugia en su carcasa metapoética: “Me concedes el barro / en que reside el don de la palabra”. Las palabras del “espectro”, retazos de memoria experiencial, se conciben como un bien preciado para la creación poética (“el don de la palabra”): el poema ha nacido, precisamente, de la transubstanciación del recuerdo vital en violencia ficcional. Más simbólico parece que ese “don de la palabra” procede del “barro” que “concede” el “espectro”, un “barro” que había ya aparecido al momento de su ahogamiento (“veteado de barro y ceñido de algas”). Se nos recuerda una incómoda verdad: la creación entendida como un crimen. En una cosmovisión genesíaca, la creación a partir del “barro” es propia de los dioses, normalmente crueles, que experimentan con sus creaciones hasta obtener la versión más depurada (v. Eliade, 1980: 147). Para Carnero, el poeta ha reemplazado a esas divinidades, cuestión sugestiva si se evalúa según el nihilismo operante: la sensación de vacío no se debe a la ausencia de Dios, sino a la presencia excesiva del creador, imperfecto, malogrado y sumamente crítico, y, que, por tanto, ansía ser superado por sus creaciones, los poemas, el verdadero horizonte sagrado.

No puede pasarse por alto que la “concesión” del “don de la palabra” es a través del “barro”, orgánico y vital, de la mujer, que la confirma como musa —una náyade, ya que ha

postura, sino, por el contrario, su reforzamiento: como se explica arriba, quien enuncia estos sitios es el “espectro”, y, por tanto, incurre en su fantasmagorización. Decir el “*Rana Verde*” y “el *Bar Rosa*” es un gesto desesperado por recuperar algo imposible: la experiencia vital en una dimensión no literaria.

surgido de las aguas—: a ella se le deben las palabras líricas, a ella la existencia de esta composición, por desesperanzadora que sea. Aunque muerta —o precisamente gracias a ello—, posee el don del conocimiento, revelación del origen marginal de toda creación²²¹.

La pieza culmina con un *collage* en francés, “*Tu me donnes ta boue, / jeune fille qui apporte le miroir*” (‘Me das tu barro, jovencita que porta el espejo’), cuya

primera parte —*Tu me donnes ta boue*— es una paráfrasis del verso «J’ai pétri de la boue e j’en ai fait de l’or» [He amasado el barro y lo he convertido en oro], verso de Baudelaire incluido entre los materiales residuales de *Las flores del mal*; [...] el segundo es un verso inventado sobre el motivo del espejo en «Hérodiade» de Stéphane Mallarmé, del libro *Poésies* (1887) (López, 2010: 304).

El sentido simbólico de la frase ‘Me das tu barro, jovencita que porta el espejo’ es claro, repetición prácticamente idéntica de “Me concedes el barro / en que reside el don de la palabra”, con el valor añadido del “espejo”, reflejo del *yo*, pues es en el “espejo” de la “jovencita” —de la musa— en que el protagonista se puede (re)conocer y así escribir estos versos. La existencia de poeta y poema se reconfigura, hacia el final de la pieza, de acuerdo con cierta lírica amatoria: ambos existen por gracia de la inspiración de la amada, que hace las veces de musa. ¿Ha flaqueado el programa iconoclasta? Si se vuelve la vista a los poemarios reunidos en *Ensayo*, no: el cierre de “Discurso de la servidumbre voluntaria” sería apenas representativo; empero, si se revisan los libros futuros —sobre todo, los cuatro volúmenes que conforman *Jardín concluso (1999-2009)*—, se diría que sí: las obras se han ido volcando hacia una lírica amorosa acaso más segura de sus posibilidades enunciadoras (v. Pittarello, 2020: 38), lo cual refrenda el punto de inflexión que representan las tres composiciones de *Ensayo*.

Finalmente, hay dos aspectos de índole culturalista que merecen atención. Por un lado, que la segunda parte del *collage* “es un verso inventado” a partir de Mallarmé. Carnero evidencia la autonomía de su obra, la cual se permite la reinención ficticia de autores

²²¹ En *Cuatro noches romanas* (2009), el protagonista lírico, identificado con el poeta, sostiene un diálogo con la Muerte; ésta se pregunta si el hombre la desea eróticamente, “—Donde sólo un mendigo llegaría / a deslizarse, para alquilar barato / el cuerpo destruido de una anciana / sin rostro”; a lo que el otro responde: “—Te equivocas; / no te deseo, pero para mí / tienes sabiduría, tanta como concede / toda la edad del mundo” (Carnero, 2020: 394). La musa inicial, trasmutada en Muerte —igual que el “espectro” de “Discurso de la servidumbre voluntaria”— posee un don más alto que el amor, el conocimiento. Quizás la difusa presencia femenina de la pieza de *Ensayo* contiene el germen de la Muerte como erudita de 2009.

canónicos²²². Así, la irónica “servidumbre voluntaria” rinde sus frutos: a cambio del sacrificio de la libertad del poeta y de sus personajes, se obtiene un mundo literario más vasto, que se autogenera sin necesidad de respetar las fuentes originales. Por otra parte, que tanto la primera como la segunda sección de la cita provengan de Baudelaire y Mallarmé, respectivamente, confirma la preocupación paratextual por el Simbolismo francés en un poema que ya había aludido a Verlaine²²³. Hay, en definitiva, un intento de rescatar ese periodo de la Historia, con mayor o menor fortuna según la ocasión. Aquí, a diferencia de la cita metapoética de Verlaine, el legado de los maestros franceses parece cumplirse, en tanto ese ‘He amasado el barro y lo he convertido en oro’ coincide con los versos previos, la creación entendida como surgimiento miserable. Sin embargo, no debe olvidarse que “Discurso de la servidumbre voluntaria” ostenta una inseguridad sistemática, la inestabilidad del signo y la relatividad del significado; la reviviscencia del Simbolismo bajo este esquema parece hacerlo partícipe de un fracaso histórico: el fracaso de la Modernidad y de cierta concepción trascendentalista de sus invenciones²²⁴.

²²² Para ejemplificar este tipo de “culturalismo ficticio”, el poeta recurre a “la cita de los dos finales de ‘Discurso de la servidumbre voluntaria’ [...] [que] combina la adaptación de un verso de Baudelaire del ciclo de *Las flores del mal*, y uno inventado de Mallarmé” (Carnero, 2008 [2000]: 75).

²²³ Se arguye que uno de los principales intereses de Carnero en el Simbolismo —y en particular en Mallarmé— radica en su cualidad autorreferencial, ya que “la poesía de S. Mallarmé aspira a un ideal absoluto [...]: frente a la expresión del *sujeto en mí* del romanticismo o del *objeto en sí* del parnasianismo, la impresión del *objeto en mí*. El poema concentra todo un universo, cada palabra contiene todas las significaciones, inmanentes y trascendentes, y los símbolos coexisten en sus múltiples formas conjugando entre ellos infinitas correspondencias de sentido. Ya no se trata de la palabra-signo del romanticismo y del Parnaso, de esa palabra utilitaria que denota a lo interno o a lo externo, sino de la palabra símbolo, de la palabra mágica que se referencia a sí misma en una red de infinitas connotaciones atributivas, en un caleidoscopio de metáforas prolongadas” (Feria Vázquez, 2015: 206).

²²⁴ Para Ferrari, este fracaso motiva lo metapoético, puesto que “la reacción semántica que implica esta vuelta obsesiva [del poema] sobre sí mismo nos lleva a pensar en el surgimiento de una propuesta poética según la cual, la supuesta ‘autonomía’ del texto respecto de la praxis social-vital deja de revestir el perfil trascendente de las poéticas ‘modernas’ —su gesto utópico sustentado en el poder demiúrgico de la palabra— para emerger paradójicamente como un claro programa desmitificador de dicho lenguaje [...]. Se trata de un arte cuya materia lingüística ha perdido su capacidad simbólica para representarse en su ambigua condición de signo precario, insuficiente y arbitrario incapaz de referir la realidad” (1996: 189-190).

5.2. “Le Grand Jeu”

Acerca del título de esta segunda composición (2010: 305-307), Lanz ha señalado que, al igual que “Plaza de Italia” y “L’Enigme de l’heure”, procede de un cuadro de Giorgio de Chirico, *Le grand jeu, Place d’Italia* (‘El gran juego, Plaza de Italia’), de 1971 (2016: 76-77). A grandes rasgos, la pintura de Chirico muestra un espacio desértico, con dos pequeñas figuras humanas en su centro; al fondo, un horizonte tenebroso, contra el cual se recorta la chimenea de una fábrica y algunos edificios urbanos —una estatua ecuestre, una estructura que recuerda al Partenón, entre otros—. Lo más llamativo se sitúa en primer plano: una disposición profusa, ordenada, de engranajes y piezas de alguna maquinaria. En la lógica metapoética de Carnero, el cuadro podría hacer referencia a la artificiosidad de la cultura —alegorizada con las estructuras de una urbe—, producto de una gran maquinaria, a la zaga de la idea del mundo como teatro. De ser así, ‘el gran juego’ —o *el gran truco*— consiste en el engaño de la aprehensión empírica y pura de la realidad, pues ésta resulta, por el contrario, una representación, la ilusión que articula una máquina.

A su vez, el poema es precedido por un epígrafe en francés, del “*Manuscrit de la Résurrection*, anónimo siglo XV, París, Bibliothèque Nationale” (Carnero, 2010: 305). López traduce el fragmento de la siguiente manera: “Y este paraíso debe ser de papel, y dentro de él ha de haber ramas de árboles, unos florecidos, otros cargados de frutas de varias especies como cerezas, peras, manzanas, higos, uvas y otras cosas artificialmente elaboradas” (2010: 307). La cita apunta a un tópico metapoético: el poema como una esencia frágil y artificial, de papel²²⁵. Sin embargo, las palabras del ‘Manuscrito de la Resurrección’ agravan el engaño, ya que se refieren a la más sublime de las realidades, el paraíso, cuyos dones están “artificialmente elaborados”. Si se recuerdan la segunda y tercera partes de “*Domus Áurea*”,

²²⁵ Pérez Parejo define este tema como “las rosas de papel”; a partir de unos versos de Gil de Biedma en “Canción final” (“Las rosas de papel no son verdad / y queman / lo mismo que una frente pensativa / o el tacto de una lámina de hielo”), para los miembros de la promoción del 68 a “las rosas reales, de las que se diría mediante una metáfora impura A de B que son o parecen de papel, [...] [se les adscriben] los semas de fragilidad, liviandad y tacto suave y terso”; con esto “se ha utilizado una metonimia simbólica (el material del que está hecho, el papel, por el objeto al que se refiere, la literatura). Aun consciente del carácter ficticio de esas *rosas de papel*, se asume que puedan emocionar tanto o más que las rosas de verdad” (2007: 199). En el caso del epígrafe a “*Le Grand Jeu*”, la rosa es reemplazada por el paraíso. La diferencia entre los postulados de Gil de Biedma y Carnero estriba en que el primero asume que, aunque “de papel”, las “rosas” “queman” —emocionan— “lo mismo” que las verdaderas, mientras que para el segundo la distancia entre el original y la copia es insalvablemente trágica.

intentos fallidos de una poesía pura, el epígrafe cobra total significado: el paraíso es la utopía del poema ideal —el poema imposible— que el poema metapoético teoriza en papel, desde la artificiosidad y el engaño. Por tanto, ‘El gran juego’ adquiere un valor doble desde su configuración paratextual: por un lado, es el truco de la representación de una realidad entendida como ilusión y tramoya; por otro, la aspiración imposible a la pureza. Si el paraíso es de papel, no existe la autonomía escrituraria en términos metafísicos. No hay trascendencia en una textualidad encadenada a la página. Utopía y desengaño se funden en el mismo amasijo ficcional, el juego de representaciones mendaces.

Tal y como se vio con el “Parque de Atracciones” de “Discurso de la servidumbre voluntaria”, el “juego” no es necesariamente negativo en tanto comporta libertad absoluta para el creador y sus lectores. Se niega un conocimiento estable de lo real, pero hay una ganancia en la inestabilidad del signo, que permite una concepción lúdica de la autonomía, y, por tanto, de la proliferación de tantas realidades ficcionales como el poema exija.

“Le Grand Jeu” comienza de la siguiente forma:

Lugares luminosos de otro tiempo, teñidos
por la capacidad de sufrir daño,
en los que el mar rabiosamente yerra
exaltando el despojo en que se mece
la podrida guirnalda de las horas.
El faro triza y lame la mudez de los muros,
desteñido tapiz donde campean
dioses semiborrados y gozosos,
entre los atributos del fervor y del miedo.
Vuelven las estaciones a hendir el horizonte,
idéntica blancura que inexorable inflige
a las mismas arenas un cielo no distinto;
el lastre funeral de las imágenes
regresa a la espesura, y su fulgor se apaga.
Sobre su liviandad se desmorona
el color y milagro de la línea,
cúpula de cristal sobre muros de humo
(vv. 1-17).

A diferencia de la primera parte de “Discurso de la servidumbre voluntaria”, “Le Grand Jeu” prescinde de los versículos para refugiarse en la dicción prototípica de endecasílabos y alejandrinos, cuestión significativa al contrastarse con la relatividad implícita en el fondo semántico: parecería que, en un nivel formal, el poema se resiste a la inestabilidad del signo, perpetuando, en cambio, formas de la tradición más prestigiosa. Esta

postura conservadora adquiere dimensión a la luz del pasaje inicial, en que los primeros 17 versos se dedican a una larga descripción donde no hay rastro de un *yo* explícito —de hecho, la aparición gramatical del protagonista poético se pospondrá hasta el verso 18, con “Aún puedo disponer tres especies de azul / si pienso este lugar”—; así, la forma es tanto tradición —métrica— como ruptura —léxica y sintáctica—.

En los versos iniciales (1-5) Carnero alude a la crítica contra la memoria concebida como conocimiento fidedigno de la realidad empírica, corrupta por los sentidos —y vuelta a corromperse con la insuficiencia de las palabras—. Aquí, esos “lugares luminosos de otro tiempo” están “teñidos” “por la capacidad de sufrir daño”. La expresión tiene un sentido polisémico. Por una parte, se retoma el tema de las huellas de violencia ficcional, ya que ese “daño” se cifra en el trasvase forzado de la experiencia real en escritura poética. Por otro lado, la frase recuerda al “embadurnado de sangre para indicar resurrección” de “Discurso de la servidumbre voluntaria”, arbitrariedad de las convenciones culturales. El “daño” en que el recuerdo se plasma lo es de manera artificiosa; no hay sufrimiento verdadero, sino su gesto fingido, “capacidad”, palabra deliberadamente antipoética —propia, de nuevo, de un manual de ritos ceremoniales— que evidencia la tramoya detrás de ciertos poemas sufrientes; Carnero parece sugerir que esos poetas melancólicos —entre los que irónicamente se incluye— son unos farsantes: el “daño” de su memoria responde a un tópico literario. Al igual que en “embadurnado de sangre para indicar resurrección”, “la capacidad de sufrir daño” se realiza en el mismo plano de signos cromáticos (“teñidos”); esta cuestión adquiere mayor relevancia en “Le Grand Jeu”, detrás de cuyo texto se esconde la pintura.

Se revela así la maquinalidad del “mar” recordado, que “rabiosamente yerra / exaltando el despojo en que se mece”; con un posible guiño al Gimferrer de *Arde el mar* —“Tiene el mar su mecánica como el amor sus símbolos” (2010: 133)—, Carnero denuncia la teatralidad del océano al pasar por el filtro de la poetización: el agua es metaforizada como “el despojo en que se mece”, a usanza del descrédito escatológico de “Erótica del marabú” en contra de los elementos de un poema, en este caso, de uno dedicado a una evocación falaz.

Pero el poeta va más allá, entroncando “Le Grand Jeu” con los postulados de desarticulación del tiempo y discurso histórico de “Dad limosna a Belisario”, puesto que ese “despojo” líquido es “la podrida guirnalda de las horas”, hermosa y terrible imagen del tiempo paralizado en un reloj inservible. La imagen, oxímoron de posible raigambre

surrealista²²⁶, pone énfasis en dos cuestiones relevantes. Primero, en la reivindicación de lo imaginario visible —en tanto creación mental y formulación visiva— como componente básico de una pieza lírica. Junto al fracaso del racionalismo empírico, ironizado con la *teoría de la visión*, este tipo de imágenes aboga por una razón alternativa a la visión experiencial: *la visión imaginante*, ojos cerrados al mundo extrínseco y abiertos al mundo poemático, enfocados en su autonomía textual. En segundo lugar, si “Le Grand Jeu” se encuadra en el marco de la pintura de Chirico, precursor del Surrealismo, “la podrida guirnalda de las horas” recuerda, quizás tangencialmente, a otro título pictórico muy significativo de ese movimiento, “La persistencia de la memoria”, de Salvador Dalí, con sus relojes derretidos, que sugerían también el fracaso de la memoria²²⁷. No es casualidad que la imagen citada, inserta en la lógica del cuadro de Chirico, recuerde sugestivamente al de Dalí: el poeta apuesta por la pintura de corte surrealista como trasfondo de un mundo ficcional donde se ha abolido el tiempo y la razón empírica y sólo reinan el color y la forma autónomos. Esta apuesta tácita revela, a su vez, la confianza paradójica que Carnero muestra hacia manifestaciones no lingüísticas de las vanguardias históricas; si antes había desacreditado métodos como la escritura automática, en “Le Grand Jeu” el Surrealismo pictórico sugiere un camino prometedor. Al igual que en los poemas efrásticos de *Dibujo*, el valenciano descubre que la vía pictórica ofrece una expresividad alternativa más directa y genuina que la puramente verbal.

A continuación, Carnero describe una realidad rarefacta que puede asociarse con esas pinturas (vv. 6-9). A pesar del imperio de la imagen, el poeta advierte que ese “tapiz” donde pinta sus versos está “desteñido”, que los “dioses [...] gozosos” a los que canta yacen “semiborrados”; en suma, la imagen poética tampoco se libra de la sustancia corrupta que la compone, la palabra. El poeta hace confluír imagen y palabra mediante una actualización

²²⁶ Explica Barón, a propósito de las metáforas y analogías del lenguaje poético surrealista según André Breton, que “la analogía [...] es vía hacia lo sagrado. [...] La analogía surrealista [...] es más vasta que las analogías aristotélica, romántica y simbolista. No solamente es más comprensiva, ya que incluye los principios de diferencia y de contradicción, y no actúa como mero ornamento [...], sino que es la creación de la fábula [...], encuentro literal. [...] La analogía surrealista constituye una nueva relación entre la figura y su sentido, entre el lenguaje y su empleo, transfigurando el espacio topológico conocido” (1981: 72). Por supuesto, “la podrida guirnalda de las horas” no contiene un espíritu surrealista puro —no posee una intención “sagrada”, ni tampoco parece ser “literal”, sino más bien simbólica—, pero tiene aspectos en común con los otros atributos, especialmente con el “principio de contradicción” y con la “transfiguración” del espacio y del poema en que aparece.

²²⁷ La presencia velada de Dalí resulta plausible porque Carnero lo postuló como uno de los máximos exponentes del Azar Objetivo surrealista (1989: 141-142).

nihilista del *ut pictura poesis* horaciano: la poesía no se subordina a la pintura, sino viceversa; el poeta es consciente de la cualidad lingüística de la imagen, y, por tanto, de su fracaso. A diferencia de *Dibujo*, en que la écfrasis logró sobreponerse, en *Ensayo* Carnero dictamina la superioridad de la palabra sobre la imagen, con lo cual el diálogo ecfástico se reduce a vagas alusiones.

Llama la atención la “mudez de los muros”, murallas que hacen las veces de “tapiz” o página en blanco sobre la cual escribir y dibujar el poema; estos “muros” son los mismos que las “murallas” del juvenil “Castilla”; aquellas representaban los límites del lenguaje poético (“Conozco muchos nombres de murallas”), al igual que los “muros” de “Le Grand Jeu”, emplazados ahora en una frontera mucho más concreta e impasable, el silencio. Sin embargo, Carnero sortea el mutismo de la extremosa experimentación de lo metapoético con una solución elocuente: si los límites lingüísticos son “muros”, pueden actuar como “tapiz” para la imagen y la belleza. Análogo a “Castilla”, ocurre aquí una acción violenta para derribar los “muros”, protagonizada por “el faro” —no olvidemos que estamos ante un paisaje marítimo—, que los “triza y lame” con la luz reflejada sobre sus superficies, como si de un cinematógrafo lesivo se tratase. El poeta urde una interesante paradoja: la imagen poética tiene límites precisos e ineluctables (“muros”) que dividen lo decible de lo indecible; no obstante, esos límites pueden fungir como “tapiz” para una imagen en segundo grado —una imagen metapoética—, proyección de la luz autocrítica y reflexiva sobre las murallas del lenguaje. Lo que vemos y leemos no es la imagen original, imposible de articularse, sino la imagen secundaria, teorizante, dedicada al derrumbamiento de la propia insuficiencia. Pero el triunfo se consigue a medias, lo que la imagen secundaria proyecta es terrorífico: “dioses semiborrados y gozosos, / entre los atributos del fervor y del miedo”. El “miedo” se produce por la cualidad “semiborrada” de los “dioses”, pues, ¿qué tipo de “dioses” pueden ser aquellos representados mediante una borradura, más cercanos al mutismo y a la página en blanco? Dioses del vacío y de la muerte, que inspiran este tipo de poesía²²⁸. Aunque esta

²²⁸ Estos temas, propios de la literatura de terror, tuvieron en la década del 70 su eco en la poesía española, con la publicación del inquietante *Monstrorum Artifex* (1977), poemario firmado por Alascok-Ish de Luna (seudónimo de Antonio López Luna), poeta en la estela de la promoción del 68. En una de sus composiciones, intitulada “El último día de los dioses”, puede leerse: “Aquella que me vive que me muere es Alaniak la cinco veces soñada por el tiempo / En sus hombros se posan los pájaros que cantan en la tumba del Sol / Para ella soy siempre el eterno extranjero el doble de sí mismo / Muerto en el mundo muerto en la matriz de la Nada” (1977: 98). No debe olvidarse que el también *novísimo* Leopoldo María Panero fue traductor de cuentos de terror anglosajones, de lo que dejó constancia en *Visión de la literatura de terror angloamericana* (1977).

imagen sea espectral, tiene consistencia, se proyecta en los lindes de la palabra, deviene en lo más cercano a lo inefable que el poeta puede crear. Carnero ha resuelto uno de sus enigmas: la inteligibilidad de lo ininteligible como testimonio crítico de una borradura, imagen en segundo grado, metapoesía que se sitúa en el borde de la muralla que divide el mundo de las palabras mendaces del orbe del silencio vacío, ni en uno ni en otro, avalada por la retórica de lo paradójico. Así, el lugar de la metapoesía podría ser, en términos divinos —como sugieren los “dioses” de este pasaje—, el limbo, frontera entre el ideal místico del silencio y el mundo terrenal de las palabras.

Después, el poeta enumera los riesgos de estructurar su poema con imágenes secundarias (vv. 10-14). Como se ve, la acumulación de ideas teorizantes deviene en monotonía y violenta abstracción (“Vuelven las estaciones a hendir el horizonte”), más parecida a la temida página en blanco que a la consecución de una utopía de pureza (“idéntica blancura que inexorable inflige / a las mismas arenas un cielo no distinto”); todo se resume en la cualidad mortuoria de la imagen metapoética (“el lastre funeral de las imágenes”), ideada para deslastrar al lenguaje de sus falacias, pero que se revela ahora como un “lastre funeral”, condena acaso más aciaga. Al tiempo, este proceso de abstracción monótona con rumbo a la borradura y al silencio se metaforiza con la descomposición del paisaje marítimo: “el horizonte” y las “arenas” se vuelven indistinguibles en su “idéntica blancura” y “cielo no distinto”, derrota de la imagen original a manos de la imagen metapoética. Carnero asume el precio de la metapoesía: a cambio de la verdad —de la desarticulación de la trascendencia del lenguaje— se obtiene una obra de arte no para la vida, sino para la muerte (“regresa a la espesura, y su fulgor se apaga”), entendida ésta como el continuo y riesgoso contacto con el silencio y la página en blanco, con la autodestrucción absoluta y definitiva de cualquier empresa poética.

Se determina la muerte de la imagen original, que habría inspirado al poema si no hubiese tomado un cariz metapoético (vv. 15-17). La abstracción monótona destruye la pintura ideal, el paisaje marítimo (“Sobre su liviandad se desmorona”), degradándola a sus componentes básicos (“el color y [...] la línea”). Sin embargo, la imagen del verso final, “cúpula de cristal sobre muros de humo”, metáfora del desmoronamiento y la frágil liviandad de la imagen poética, resulta muy bella —y terrible— como para asumir la muerte absoluta de la *visión imaginante*. Acaso por ello se calificó de “milagro” el trazo de la “línea”, porque,

incluso en un proceso nihilista, la desarticulación de lo poético se realiza *desde lo poético*, caracterizado, de acuerdo con los postulados pictóricos de este poema, por la majestuosidad de sus imágenes, aunque sean espectrales y degradadas. De hecho, si se elucidan los componentes de esa imagen, puede haber cierta esperanza para una expresividad lírica no acotada a lo metapoético: aunque el poema y sus imágenes se describen de manera metonímica como “cúpula de cristal”, se sustentan “sobre muros de humo”, murallas lingüísticas que la luz del “faro” ha logrado derribar o metamorfosarse en una sustancia atravesable. Así, el verso sugiere la posibilidad de franquear los límites de la ininteligibilidad y la insuficiencia lingüística por gracia de la precisión y belleza de la imagen. Carnero complejiza el limbo donde se sitúa la metapoésía: límite difuso, inestable como el signo y como el “humo”, y, por tanto, relativo. Si la imagen es lo suficientemente poderosa, acaso las palabras guarden un “milagro” con el que ya no se contaba, la expresividad trascendente, pasada, eso sí, por el severo filtro de la metapoésía.

Continúa “Le Grand Jeu”:

Aún puedo disponer tres especies de azul
si pienso este lugar: en la sombra del cabo
una llaga violeta que deriva hacia el gris
por amenaza del amanecer,
y un hilillo lechoso sobre el banco de arena.
Eso es lo que he sabido
conservar: una pobre
sutileza cromática
(vv. 18-25).

Este pasaje confirma lo anterior. Los “muros de humo” han surtido efecto, la primera persona del singular puede hacer aparición. Se han roto, en definitiva, algunos de los límites del lenguaje poético detractado. El *yo* es de nuevo posible, lo que comporta la presencia de vida y conciencia subjetiva en el poema, algo impensable hasta ahora. Detrás de los “muros” lingüísticos se encuentra el *ut pictura poesis* restaurado: la poesía vuelve a depender de la pintura.

Ahora bien, el protagonista confiesa que, tras pasar por el examen metapoético, son pocos los colores que han quedado en su paleta de pintor-poeta (vv. 18-19). “Tres especies de azul” parecen poco para pintar un paisaje marítimo, lo cual revela la naturaleza del *más allá* de los límites del lenguaje: precariedad, imágenes que no logran liberarse de su esencia

espectral. Más llamativa parece la oración condicional “si pienso este lugar”. Quizás el lector esperarí, en lugar de *pensar, ver*, que se correspondiente con el ejercicio del pintor; nueva constatación del fracaso de la *teoría de la visión*, pero clave también de la nueva realidad escrituraria tras el derrumbe de los límites poéticos prototípicos: un mundo que no se percibe, sino que se piensa, acorde con la *razón imaginante* y la labor reflexiva.

Es así como esas “tres especies de azul” pueden ser suficientes para el orbe abstracto e imaginario donde un paisaje marítimo no requiere realismo (vv. 19-22). Es interesante que la carencia cromática sea paliada con una metaforización desencadenada, propia quizás de un cuadro surrealista²²⁹: la “sombra del cabo” se transforma y corporeiza en “una llaga violeta”; a su vez, “el banco de arena”, a la luz de la paronomasia aliterada, “**amenaza del amanecer**”, se torna cotidiano y minúsculo, acaso humano, “un hilillo lechoso”. Carnero sugiere el tipo de existencia que aguarda tras la desarticulación metapoética: una existencia camuflada estéticamente, cuerpo fragmentado, herido, e, incluso, amenazado (“una llaga violeta”; “por amenaza del amanecer”) en los restos de una época gloriosa en decadencia, el Surrealismo, en este caso. Es, sin duda, una existencia precaria, como se confirma con “Eso es lo que he sabido / conservar: una pobre / sutileza cromática” —fragmento que, a nivel formal, es también precario, dada la apocada y cortante versificación—, pero existencia, al fin y al cabo.

Prosigue el poema:

Silencio de la noche
en que la luna tiende sobre el agua
una cuerda de luz que al oscilar resuena
de un lado a otro del paisaje cóncavo,
o bien en un lenguaje llanamente poético:
las dos mil campanillas de la Torre
de la Felicidad—
Felicidad:
aroma de la llama de romero,
columnilla de humo hacia el fondo del valle,
sonar de cornamusas en otoño,
límpido, puro y claro ritornelo

²²⁹ En sus estudios sobre la pintura de Dalí —en los cuadros donde aparece una “chuleta asada”—, Carnero aduce que “en ese hueso [de la chuleta], siendo capaces de ir más allá de su superficie, se encontraba algo tan succulento como la carne de la irracionalidad delirante, es decir la médula. Quiere decir Dalí que puede llegarse a la irracionalidad profundizando en el realismo [...]. El método paranoico-crítico nos ha hecho ver que bajo una representación artística aparentemente ingenua y realista puede esconderse todo un código delirante susceptible de ser descifrado” (1989: 178-179).

por una montaña rusa de helado de caramelo,
TEMPLUM SUPER CLOACAM
Pitié pour nos erreurs
(vv. 26-40).

Los versos 26-29 son oración subordinada de la “pobre / sutileza cromática” que el pintor-poeta ha “sabido conservar”, con lo cual describen esa precariedad creativa: “silencio”, pero no el de la página en blanco, sino el “de la noche” que preside el paisaje marítimo, donde la “luz” de la “luna” se metamorfosea en una milagrosa “cuerda de luz”, instrumento musical que, al rasgarse (“oscilar”) hace que “resuene” “de un lado a otro del paisaje cóncavo” de la pintura, como si el óleo fuese la caja de resonancia de un instrumento de cuerda. Carnero pone en cuestión la “pobre / sutileza cromática” del pasaje anterior. Esta nueva realidad metapoética, surgida en la pintura imaginaria, parece superior a la original e irrepresentable, en tanto el cromatismo se transfigura, por gracia de una sinestesia maravillosa, en música: el arte posee más posibilidades estéticas que la naturaleza real. Puede pensarse que, a diferencia de “Discurso de la servidumbre voluntaria”, el poema ha alcanzado la utopía simbolista de la autonomía del arte, y, a su vez, de la libre asociación entre las expresiones artísticas, desatadas en un universo propio.

Sin embargo, los versos 30-32 ironizan lo anterior, desmembrando los alcances del poema mediante una dialéctica inestable, mezcla abrupta de pasajes climáticos y anticlimáticos. La alternativa teórica al imperio de la sinestesia es su total desmitificación, reducido a un adverbio deplorable para la exuberancia artística: *llanamente*. Lo que arruina la pintura imaginaria, en vías de convertirse en partitura, es su plasmación en versos. Tampoco la música es metafísicamente trascendente, no al menos si se le representa en un poema, lo que imposibilita su plenitud y la encapsula en “un lenguaje llanamente poético”. Ahora bien, ¿por qué los poemas, pese a sus falacias e insuficiencias, pueden dar la impresión de alcanzar el imperio sinestésico, como haría una composición simbolista? La respuesta es mordaz: por ilusión teatral, como la ridícula “Torre / de la Felicidad”, con sus “dos mil campanillas”, “objeto ritual chino adornado con multitud de campanillas, que al sonar dan buena suerte” (López, 2010: 307). La “Torre de la Felicidad” retoma la preocupación por las convenciones culturales que, al exhibirlas como arbitrarias, se revelan absurdas; a su vez, actúa como grotesca metonimia del poema, *objeto ritual adornado con multitud de campanillas —palabras poéticas— que al sonar dan buena suerte —esto es, que engañan al*

lector, mediante acrobacias verbales, con una presunta trascendencia ontológica—. Además, la “Torre / de la Felicidad” se encuentra abruptamente cortada entre los versos 31 y 32, lo cual evidencia su carácter arbitrario y artificioso, “felicidad” incompleta al estar reducida a un recurso formal.

Sarcásticamente, Carnero enumera los componentes poéticos de esa falaz “felicidad” (vv. 32-37). El pintor-poeta, ya desmitificado, abandona el paisaje marítimo y ensaya otra pintura: un “valle” en el cual hay una hoguera, de la cual se desprende el “aroma de la llama de romero” que se aprecia a la distancia como una “columnilla de humo hacia el fondo del valle”; el “humo” ha sido previamente asociado a la disolución de los límites de la palabra; en ese sentido, el “sonar de cornamusas en otoño”, instrumentos tipificados como pastoriles²³⁰, y el “límpido, puro y claro ritornelo”, estribillo de las canciones que quizás entonan unos pastores enamorados que no alcanzamos a ver, nos sitúan, de repente, en una nueva ficción lírica: una égloga²³¹. Es importante, por tanto, subrayar el componente erótico que suele acompañar a este género; aunque el poema no menciona explícitamente ni a los pastores enamorados ni a sus amadas, el lector especializado puede adivinar que, al igual que en “Discurso de la servidumbre voluntaria”, subyace una historia de amor que resguardaría la esencia de la “felicidad”.

No obstante, estos pensamientos idílicos se deshacen cómicamente cuando la pintura desemboca “por una montaña rusa de helado de caramelo”, haciendo rimar, además, “ritornelo” con “caramelo”, melosamente cacofónico. Carnero recupera el “Parque de Atracciones” del poema anterior, metáfora de la artificiosidad del lenguaje lírico, y, al tiempo, una crítica contra la cursilería en la que pueden caer ciertos poemas amorosos, en

²³⁰ La cornamusa como instrumento de la poesía bucólica puede rastrearse desde los clásicos latinos, pasando por los autores áureos, hasta llegar a sus recreaciones modernistas. Tal es el caso de los versos 21-25 del “Pórtico” de Rubén Darío, en sus *Prosas profanas y otros poemas* (1901): “Y en la fragante, armoniosa floresta, / puesto a los ecos su oído de musa, / Pan sorprendiolo escuchando la orquesta / que él daba al viento con su cornamusa”.

²³¹ De acuerdo con Cristóbal, “en la materia sobre la que versa la égloga pueden distinguirse unos temas tópicos, que ocupan por lo general una posición fija en el poema: [...] 1) el paisaje silvestre; 2) el canto o música de los pastores; 3) el amor de los pastores; 4) la mitología [...]; y 5) el atardecer” (2007: 31-32); asimismo, el filólogo apunta que “la bucólica tiende a ser poesía sobre la poesía, o con más precisión, poesía que finge ser metapoesía (pues las canciones y concursos de canto que pone en escena son también, naturalmente, ficción creada por el autor y no algo ajeno y preexistente). En efecto, habida cuenta de que en la doble posibilidad canto-diálogo predomina mucho el canto [...], resultan ser las églogas poemas-marco girando en torno al canto poético que componen y ejecutan los poetas-pastores” (2007: 14); si la égloga es un género metapoético, cobra sentido el “ritornelo” carneriano, que evidencia la existencia soterrada de un canto pastoril que, por fuerza, es un poema, cuya letra no alcanzamos a escuchar.

este caso, los de la tradición bucólica, que arriesgan con empalagar al lector. A su vez, la “montaña rusa” recuerda, por su estructura, los engranajes del primer plano del cuadro de Chirico, que, como se dijo, anticipan la concepción del poema en tanto máquina que proyecta una realidad inventada.

La égloga, transformada en una grotesca “montaña rusa de helado de caramelo”, toca fondo con una frase en latín y en mayúsculas, “TEMPLUM SUPER CLOACAM” (‘templo sobre una cloaca’), seguida de una en francés, “*Pitié pour nos erreurs*” (‘Piedad para nuestros errores’), conformando un *collage* extranjerista que arruina cualquier clímax poético, fuese surrealista, sinestésico o erótico: todo discurso lo interrumpe la metapoésía; como una “montaña rusa”, no tiene empacho en pasar de lo más alto a lo más bajo, frustrando las expectativas con tal de mantener el curso vertiginoso de su crítica.

Sobre la frase en latín, López anota que es

expresión atribuida a San Bernardo de Clairvaux, y también, según Diógenes Laercio, a Sócrates. Su sentido es claro al describir a la mujer como un templo sobre una cloaca (i. e., el sexo), para desacreditar el amor como una aberración idealizadora desprovista de sentido (2010: 307).

Para Lanz, pertenece al campo semántico de “elementos arquitectónicos como símbolos de construcción poética”, ya que “simboliza [para Carnero] una autocrítica de toda su obra anterior” (2016: 29-41); esto se refrenda desde un punto de vista gráfico: para el lector, el hallazgo de las mayúsculas, que parecen pedestal o cimiento de los versos anteriores, remarca la concepción del poema como estructura o edificio visual. Ambas soluciones pueden fundirse en una definición misógina y metapoética de la pieza lírica cual elemento estructural, ordenado y bello que encubre la “cloaca” de la que surge, en este caso, la inspiración de la musa, por tratarse de un velado poema de amor. Pero la musa, al igual que en “Discurso de la servidumbre voluntaria”, ha sido sacrificada: de nuevo, el poema se configura como una estructura excelsa que oculta el crimen simbólico que lo sustenta, degradación del sujeto de deseo y “felicidad” a una visión escatológica como la de “Erótica del marabú”. Pero el crimen es también ficticio porque la musa no existe: es el recuerdo fragmentado de una mujer real, violentado por la ficción; en los versos, ella se convierte en monstruosa “cloaca” a la que adoran los acólitos de un templo demencial, lectores de poesía, sospechamos, que no pueden ver más allá del engaño de la retórica. Asimismo, si el poema

es un “templo”, la frase “TEMPLUM SUPER CLOACAM” se disfraza de inscripción sagrada, figurando la naturaleza arquitectónica del poema, lápida preciosa que tapia un origen miserable.

Acerca de la expresión francesa, López apunta que

la cita procede del poema “La jolie rousse” de Guillaume Apollinaire, en el que se menciona la querrela “entre tradición e invención, / entre el orden y la aventura”, y que contiene los siguientes versos: “Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières / de l’illimité et de l’avenir, / *pitié pour nos erreurs*, pitié pour nos péchés” [‘Piedad para quienes combatimos siempre en las fronteras / de lo ilimitado y del porvenir, / piedad para nuestros errores, piedad para nuestros pecados’] (2010: 307).

El crítico añade que

Carnero menciona este poema de Apollinaire [en la p. 86 de *Las armas abisinias*] 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; la que formuló inmejorablemente Guillaume Apollinaire en su poema ‘La hermosa pelirroja’, con la melancolía que ha sido responsable de la perduración de su obra y también del desdén de muchos de sus compañeros de viaje” (López, 2010: 307).

Parecería que con “*Pitié pour nos erreurs*” Carnero hace suya la lucha vanguardista, “adanismo” que busca instaurar una utopía en lo “ilimitado” y el “porvenir”, lo cual no sería descabellado si se encuadra con las pinturas surrealistas que subyacen al texto y con el inicial espíritu combativo *novísimo*, una de las etapas compiladas en *Ensayo*. Empero, la metapoesía carneriana aborrece empresas salvíficas del lenguaje, “disfraces ortopédicos” guiados por “la prepotencia nietzscheana”; por tanto, la expresión francesa se cita con cierta ironía, y su sentido podría tomarse literalmente: *piedad por nuestros errores, los de los poetas que hemos buscado una metafísica trascendente sin reconocer que erigimos nuestras palabras sobre una cloaca experiencial*. Sobrevuela una conciencia desengañada, sabedora de que, por mucho que se afane, su ética autocrítica nunca permitirá enrolarse en las filas de los creyentes de la poesía.

A continuación, comienza el segundo y último periodo:

Una capa finísima que mancha el paisaje
o lo conserva embalsamado
como en espera de la resurrección
que no sucederá. O sí: los cráneos mundos,

la negra raja sobre el vientre hueco,
el sordo ruido con que la piel del codo
se rompe en el esfuerzo de emerger
de la tierra—
(vv. 41-48).

Tras el derrumbe de la égloga, el pintor-poeta se decide por un tercer cuadro paisajístico, esta vez ominoso (vv. 41-44). Este nuevo “paisaje” no es figurativo, sino “mancha” apenas visible (“capa finísima”), acorde con la borradura de versos anteriores (“dioses semiborrados”), como si la pintura, supuesta representación de lo real, fuese desplazada por una imagen secundaria, el discurso maculado de la metapoesía, que había aparecido ya cual interrupción y dialéctica inestable (“montaña rusa”). Así, el pintor-poeta se sabe tan impotente y desengañado que lo único que puede representar es la cárcel que lo encierra, el juicio autodestructivo de su metapoesía. Pero lo que parece negativo puede ser positivo al verso siguiente: “o lo conserva embalsamado [al paisaje] / como en espera de la resurrección”. Aunque las interrupciones autocríticas paralizan el discurrir del poema (lo “embalsaman”), ayudan, paradójicamente, a “conservarlo”, a mantenerlo en su plano de mero artificio. La inmanencia textual resta vitalidad a esas palabras, por ello, el poeta escoge el embalsamamiento como imagen de su labor: lo que mantiene es una vida artificial, cadáver lujosamente decorado, ilusión de permanencia.

Sobrevuela una promesa de resurrección (“como a la espera de la resurrección”) que liga el pasaje con los ritos sacrificiales de “Discurso de la servidumbre voluntaria”. Carnero es cruel al desengañarse, puesto que la oración adversativa “que no sucederá” acontece casi oculta, en el brusco encabalgamiento de los versos 43 y 44. Además de imposible, la falsa “resurrección” —esto es, la vuelta de la trascendencia al poema— es cínica a un grado superlativo. La metapoesía muestra su cara más burlona y siniestra, emulando una de sus advocaciones implícitas: el rostro de la muerte (v. Pittarello, 2020: 31-33).

Es la muerte, precisamente, la que ilusiona al ingenuo lector —y al poeta—, dejándose seducir por una “resurrección” horripilante (vv. 44-48). Esa brusca ambivalencia entre negación y afirmación de la “resurrección”, expresada en un mismo verso para mayor extremismo (“que no sucederá. O sí”), dispara la inestabilidad del signo que preside lo lúdico de “Le Grand Jeu”, pero que aquí, con los temas que toca, se convierte en algo monstruoso,

revelando que la relatividad absoluta engendra horrores; el poeta necesita una *teoría de la visión* a la cual aferrarse y que no podrá tener.

Si antes Carnero dispuso un paisaje marítimo y luego uno pastoril, ahora se mete de lleno en la literatura de terror²³², corroborando que la inestabilidad del signo impide cualquier permanencia; el trasvase entre un género literario y otro es indiferente: todo es ficción y de ella no puede escaparse. Hay que tener presente, no obstante, los ritos ceremoniales de resurrección: por abominables que parezcan, los muertos sobrenaturales no dejan de ser un tópico del género, que puede constatarse con el morbo fácil de la descripción (“cráneos mondos”, “la negra raja sobre el vientre hueco”, “el sordo ruido”) y de la imagen manida, no ya sólo por la literatura, sino también por el cine, del muerto viviente que sale de la tumba²³³ (“la piel del codo / se rompe en el esfuerzo de emerger / de la tierra”).

Prosigue esta segunda parte del poema:

pero aquí no hay terror;
un estratega sin convencimiento
que manipula el diorama
ya previsto: la casa junto al mar,
el sol resplandeciente con una gran sonrisa
anaranjada, en el jardín las fieras
jugueteando panza arriba
con el volante de un vestido— y por la noche
la blanca torrecilla de papel
despierta la sonrisa de las rubias sirenas
(vv. 49-58).

²³² Resulta llamativo que estas escenas aparezcan en un poema de la década del 70, puesto que, como se sabe —salvo algunos antecedentes decimonónicos y casos aislados— el género del terror había sido marginal en España; así lo atestiguó Luis Alberto de Cuenca, quien declaró que “en España no hubo novela de terror [...]”. La literatura española ha sido, o así lo parece, un páramo desierto en lo que se refiere a la novela de géneros [...]. La imaginación se ha refugiado en subgéneros, más efímeros, y la necesidad de estos temas se ha rellenado gracias a las traducciones. Ahora estamos en igual penuria respecto a la novela policial o a la ciencia ficción” (1978). Así, los versos de Carnero denotarían una sentimentalidad *novísima*: el rescate de tradiciones extranjeras, en este caso, de la literatura de terror anglosajona a usanza de Poe o Lovecraft.

²³³ La crítica suele estar de acuerdo en que el ingreso del cine comercial a la poesía —y, en general, de la cultura de los *mass media*— aconteció con la promoción de 1968. Prieto de Paula explica que “en los años setenta, la relación entre las artes había dejado de ser parigual. El cine alcanza una importancia frente a la que otras artes tienen una tarea ancilar. El prestigio clásico de que carecía el cine lo compensaba con creces su vitalidad genésica [...]. La literatura, que antaño fue madre nutricia de otras artes, se acopla ahora a su nuevo papel, mucho más modesto. [...] Muchos poetas de este momento histórico se han formado en las salas del cinematógrafo, y han amueblado su interior onírico con las creaciones del séptimo arte” (1996: 316).

Con “pero aquí no hay terror”, además de entregarse a las cambiantes formas del signo, Carnero exhibe la falsedad del pasaje anterior, mera ilación de tópicos de la literatura de “terror”. Basta con un elemento léxico —la conjunción adversativa *pero*— para descartar un mundo ficticio y entrar en otro: estos orbes imaginarios, antes que visiones, son lenguaje, el de un caprichoso pintor-poeta que no encuentra el paisaje adecuado para su poema pictórico —y, que, sabemos, no lo encontrará: todo signo lingüístico es arbitrario—.

El *yo* se desdobra para representarse a sí mismo como “estratega sin convencimiento / que manipula el diorama / ya previsto”. Resulta significativo que, ante el fracaso de lo paisajístico, el pintor-poeta opta por el género del autorretrato, aunque de manera paródica, como si reconociese que los paisajes previos eran productos de su imaginación y lenguaje, y, que, por tanto, sólo le queda representarse a sí mismo, impotente con sus palabras pictóricas. En su auto-parodia, el poeta se asume “un estratega sin convencimiento”, antítesis impotente ante la batalla perdida de las representaciones falaces, al tiempo que confirma la violencia que subyace a la ficción: para el creador, la escritura del poema se metaforiza como una batalla que nunca podrá ganar por culpa de la insuficiencia del lenguaje. Cual “estratega”, el poeta diseña, pero su lucha queda en un plano teórico; en el campo de batalla —en la página de papel— de nada sirve la estrategia, el conocimiento técnico del género literario; ni siquiera el método metapoético puede brindar una razón alternativa. Se ha llegado, pues, a uno de los puntos más desengañosos de la poesía carneriana, resignación pasiva de la pérdida de confianza en el *yo* y en sus palabras, incluso en las dedicadas a la autocorrección. A lo único que el pintor-poeta puede dedicarse es a aumentar la sensación de irrealidad y arbitrariedad de una ficción imposible de estabilizarse en su creador, quien “manipula el diorama / ya previsto”. El “diorama” había aparecido ya en “Jardín inglés” (“como en los dioramas de las ferias”), escrito por igual con diéresis para marcar fonéticamente tanto su carácter artificioso como su cualidad de reflejo desdoblado. Aquí, el “diorama” es la herramienta del “estratega sin convencimiento”, metonimia del poema: la composición es un artilugio que fomenta las ilusiones ópticas, y el poeta es la mano que mueve a conveniencia el reflector —pero sin fe en su tarea—, con el fin de cambiar abruptamente las ficciones proyectadas. En el contexto de la *teoría de la visión*, la ilusión óptica del “diorama” se presume causa del fracaso de la primera: lo que el poema hace, en todo caso, es *una teoría de la no-visión*, de la *visión engañosa*. Hay una visión, pero lo que se observa es una ilación cuasi delirante de paisajes

imposibles de fijar, previamente acordados por una convención genérica (“ya previsto”); lo que se conoce no es la verdad empírica ni la certeza referencial, sino el mundo artificioso, engañoso e irreal de las ilusiones lingüísticas; no la realidad, sino la irrealidad, que adquiere, paradójicamente y por gracia del poder de la ficción, un principio de realidad mucho más verosímil que la realidad misma.

En este sentido, podría bosquejarse un esquema dual de “Le Grand Jeu”. Por un lado, es una composición basada en una concatenación de écfrasis pictóricas, cuya transición entre cuadros, aunque brusca, termina por ser deseable para el sujeto poético, que adquiere trascendencia y cierta vitalidad en el mundo autónomo de la pintura. Por otra parte, el poema consiste en la atribulada discusión con las tradiciones que han cimentado su fantasía y que deviene, a la postre, en un discurso caótico. Es labor del lector escoger cuál de las dos vías representa lo que lee: el autorretrato de un poeta diseminado en distintos momentos prestigiosos de las artes visuales o el pastiche cuya sincopada retórica anticipa un vacío. Si se escoge esta segunda opción, se asume que Carnero ha urdido un diálogo con una serie de tradiciones artísticas en las cuales no cree —en las que da lo mismo tener fe, pues son todas monedas de cambio para un mecanismo poético desencantado—, que la osadía de escribir un poema de raigambre surrealista en plenos años 70 se tambalea y quedan únicamente los cimientos retóricos.

El desengaño llega al absurdo cuando los mundos ficcionales, productos de la inestabilidad del signo, se enumeran en una lista de convenciones genéricas, tópicos obsoletos que no despiertan pasión ni originalidad; estamos ante una actualización nihilista del tema de La Bruyère, lo “ya previsto” (vv. 52-56). Si el paisaje marítimo (“la casa junto al mar”) era la intención inicial del pintor-poeta, ahora, con esta nueva desmitificación, parece tornarse en el dibujo de un niño que pone atributos humanos a los elementos naturales (“el sol resplandeciente con una gran sonrisa / anaranjada”), lo cual agrava no sólo la arbitrariedad del tema, sino la calidad de la representación: el “estratega sin convencimiento” se ha degradado a una presencia infantil, la cual, antes que ternura, genera desconcierto. Esto tiene consecuencias sobre otro de los tópicos carnerianos: las “fieras” de composiciones como “Museo de Historia Natural” yacen aquí ridículamente amansadas, “juguetando panza arriba / con el volante de un vestido”, como lo harían en un inocente dibujo infantil. Y es esa falsa inocencia —otra impostación ficcional— la que perturba: si al inicio de “Discurso de

la servidumbre voluntaria” se había inquirido sobre cómo ponerle “puertas al azar” para que no “pudiese verter su fauna”, el lector no se habría imaginado que la solución consistía en la ridiculización de las “fieras”, alguna vez temibles alegorías del caos. La infantilización del “azar” es otra ilusión óptica que desvía la mirada para seguir ocultando una realidad cada vez más difícil de aprehender.

El último mundo de ficción enumerado, “y por la noche / la blanca torrecilla de papel / despierta la sonrisa de las rubias sirenas”, trae a colación la “Torre de la Felicidad”, constatada como metonimia del poema, artilugio ridículo y supersticioso cuya cualidad es el engaño, ilusión sónica y óptica, análoga a los cantos de las “rubias sirenas” que podrían devorar al pintor-poeta, quien, inocente, sigue creyendo en la trascendencia de la poesía y sus capacidades visionarias. Ante la desmitificación del creador lingüístico, la única voz que se alza es la de la ficción, encarnada en un personaje mitológico, la sirena, cuya “sonrisa” está motivada, precisamente, por la aparición de “la blanca torrecilla de papel”, página escrita que le da sustancia y vida; el proceso de creación poética se ha invertido —como se corroborará en adelante: no es el poeta quien canta, sino sus creaciones las que lo nombran y dan ilusión de existencia—. Ilusión mortífera, por cierto: si el vate se entrega de lleno a sus poemas acabará devorado en nombre de la resurrección estetizante.

“Le Grand Jeu” culmina a modo de síntesis teórica de los lienzos fallidos por los que ha transitado con tosquedad vertiginosa:

Inevitablemente el antiguo Misterio
da fin, la historia es poco variable
y las figuras del retablo
van perdiendo color. El tema es siempre el mismo.
Una delgada capa de imágenes previstas
ensucia el paisaje, y después unas líneas
ensucian el papel.

Resumiendo: invertir
el proceso creador; no de la emoción al poema,
sino al contrario.

Pitié pour nos erreurs
(vv. 59-68).

Tras la revelación de que todo está “ya previsto”, consecuente con el verso 60, “la historia [del poema] es poco variable”, Carnero admite que “Irremediamente el antiguo Misterio / da fin” ¿Cuál es ese “antiguo Misterio” con mayúsculas? Podría tratarse del

Misterio de la Poesía, de cierta lírica milenaria entendida como enunciación trascendentalista, fuese en una cosmovisión de *poiesis* clásica, romántica o vanguardista, da igual: en cualquiera de esos modelos la poesía tendría un misterio intrínseco porque sugiere una metafísica de lo existente, un *algo más* que las palabras inspiradas invocan. No aquí, en el “diorama” metapoético, donde toda tradición se sabe espuria y todo quehacer literario vano y engañoso; es por ello que para el pintor-poeta “las figuras del retablo / van perdiendo color”, los grandes relatos de la poesía occidental se desdibujan en caricaturas. “Le Grand Jeu” concluye con el acta de defunción de cierta poesía milenaria, y, en consecuencia, del ingreso en una nueva corriente poética, la metapoesía, que no se concibe cual mera herramienta correctiva o ingeniosa, sino como el género que dará a luz una literatura apta para unos tiempos desengañados, donde no puede existir confianza alguna en proyectos utópicos.

El acta de defunción se concretiza con una frase lapidaria: “El tema es siempre el mismo”. Esta sentencia, que opera como epitafio, va más allá del “todo está ya dicho” de *Variaciones y figuras*. Aquí, “El tema” es la muerte de la lírica de pretensión ultraterrena, y eso es “irremediable”, porque, dados los postulados metapoéticos, sucederá por siempre, por ello “es siempre el mismo”. El tema genuino de la metapoesía, antes que la denuncia de la falacia de originalidad y arbitrariedad de los temas, es el acto de habla que verbaliza el “fin” del “Misterio”, que acredita la defunción de lo poético como hemos solido interpretarlo.

Resulta extrañamente elocuente —dada su falta de emoción y tendencia abstractiva— la forma en que se describe el trazo final del pintor-poeta frustrado (vv. 63-65). En este nuevo género que “Le Grand Jeu” inaugura en tanto arte del presente y del porvenir, no son las “líneas” de la escritura las que “ensucian” en primera instancia “el papel”, sino que “el paisaje”, la realidad artísticamente representada, estaba ya previamente “ensuciada”, como si la “suciedad” de la ficción contagiase su sustancia corrupta al “papel”, como si el poeta, en el fondo, se limitase a transcribir el fenómeno frágil, caótico, borroso y arbitrario (“Una delgada capa de imágenes previstas”) de un mundo ficticio que se autogenera y autodestruye sin necesidad del referente experiencial. En este modelo, poeta y poema no son los receptáculos de la realidad, sino de la ficción, que no es ya una realidad en segundo grado —abolida queda la representación al no haber cosa que representar—, sino, por decirlo de alguna manera, una *hiperrealidad*, dimensión con valor superior a la realidad de la experiencia.

Significativo es, también, que el símbolo de la ficción autónoma y desencadenada sea la “suciedad”, que puede entenderse como corrupción e insuficiencia de las palabras e imágenes que la pueblan, sucedáneos de un mundo empírico que no existe, pero que también, por otra parte, habla de la imposibilidad de fundar un paraíso estable, puro y promisorio en la libertad ficticia —fracaso del Simbolismo, anticipado en “Discurso de la servidumbre voluntaria”—; como el epígrafe en francés advertía, estamos ante un “paraíso de papel”, y el papel está hecho para ensuciarse. En este esquema, la escritura puede concebirse como suciedad simbólica, pero suciedad, al fin y al cabo. Nunca se alcanzará, ni siquiera en esta lógica de radical autonomía, la pureza deseada. El significante, sin el lastre del significado, es tan frágil que cualquier cosa puede mancharlo: por ello la página en blanco en tanto expresión artística se postula como quimera; incluso la nada y el silencio están plagados de signos y corrupción lingüística.

Lo anterior se repite con una fórmula teorizante (“Resumiendo”) que denota el poder del discurso metapoético como poseedor de una razón alternativa tan o más valiosa que la razón racionalista (vv. 65-67). Para López de Abiada, estos versos conllevan una

innovadora postura o incluso subversiva, puesto que supone un cambio radical respecto a la práctica tradicional. Cambio que no sólo concierne al “proceso creador”, sino también [...] a la expresión de una realidad ficticia [...], por lo que la ficción en cuanto ficción se convierte en tema del poema (1999: 238).

Se sostiene que la innovación y subversión de Carnero —la inversión de los términos del “proceso creador”— no “supone” aquí “un cambio radical”; es algo que ya desde *Dibujo* y con mayor fuerza en *El sueño*, *Variaciones y figuras* y *El Azar* se había planteado: el imperio del significante sobre el significado y la consecuente gestación del poema a partir de la ficción, no de la realidad empírica —irrepresentable—, donde yace esa “emoción” inalcanzable, sustituida por una nueva, la “emoción” estética de la ficción autónoma. Se considera, en cambio, que la aportación final de “Le Grand Jeu” es la puesta en escena programática del fenómeno que se ha observado en poemarios anteriores, a modo de síntesis de una primera etapa, correspondiéndose con las intenciones de *Ensayo*. De esta manera, Carnero explicitaría en 1979 una poética ya supponible. Gracia entiende que

el poema es [...] un presente cuya conceptuosidad parece referirse a sí mismo, denostando el pasado, denostando la lógica poemática tradicional. Carnero pretende invertir la flecha del

tiempo [...]. El presente determinador del futuro, no el pasado creador del presente. El poeta como observador de sus propios versos. Se ha quebrado por entero la ecuación vida igual a poema (1984: 22).

Resulta interesante la “denostación del pasado”, puesto que, como se ha visto, el culturalismo se basa en el rescate de ciertas tradiciones de épocas pretéritas; ¿podría argüirse que éste ha sido también una ficción, que la recurrencia sobre el pasado es una ilusión del poema que, al “invertir la flecha del tiempo”, inventa a conveniencia su propio pasado? Si la lírica carneriana ha hecho alusiones al Barroco, Neoclasicismo, Romanticismo, Simbolismo, Surrealismo y poesía social, entre otros, no ha sido por una verdadera adscripción a alguno de ellos, ni tampoco por un ataque genuino y deliberado contra uno en particular —con excepción, acaso, de cierta poesía social—; por el contrario, da la impresión, llegada la síntesis de *Ensayo*, que el poeta ha abrevado, ironizado y desmitificado a voluntad cada uno de ellos, que los ha tomado antes que como movimientos históricos reales, como materia estrictamente literaria para moldearlos al gusto de cada poema.

Esto es también “invertir / el proceso creador”: en esta nueva etapa de la poesía, el pasado histórico es visto como un lastre y se le prefiere desmitificado, material de ficción. Para Martín-Estudillo, esto

se responde de una manera constructiva: no atacando el espíritu empobrecido de una época utilitarista en la cual se desprecia cualquier empeño que no tenga una función convencionalmente práctica y clara, sino reclamando el poder epistémico de la escritura poética. [...] Un modo de conocimiento que se sabe y se quiere diferente [...]. Es el modo de conocimiento en el que abiertamente se asumen la paradoja y la contradicción como elementos insoslayables, inherentes a la realidad, y no como obstáculos que haya que derribar para salvaguardar la coherencia de una teoría (2007: 165).

Así, la iconoclastia tiene sentido en una nueva razón o nuevo “modo de conocimiento”, basado en “la paradoja y la contradicción”, en elementos típicos de la poesía, aunque erigidos, en la metapoesía, como alternancias epistémicas al racionalismo.

El retorno a la tradición que supone el culturalismo es la inversión del proceso de documentación histórica: *la literaturización de lo histórico*, ficcionalización de toda corriente estética. Allí reside el ‘gran truco’: revelación de ficcionalización absoluta, negación del tiempo histórico —con la consecuente negación de la representabilidad de los referentes experienciales— y dominio de un presente perpetuo acotado a los márgenes

textuales. No es, en definitiva, la utopía de pureza que pregonaron los vates del pasado, pero es la más sincera a la que la metapoesía permite acceder: un “paraíso de papel”.

Esto explica la reiteración de la cita de Apollinaire en el verso final, “*Pitié pour nos erreurs*”, como si se pidiera perdón por no lograr fundar el paraíso poético con que los vanguardistas soñaron; petición irónica, por supuesto, ya que la metapoesía descrea de todo proyecto utópico. Incluso en el cierre, Carnero refuerza su sentimiento hacia el pasado literario: una socarrona ironía disfrazada de adoración.

5.3. “Ostende”

“Ostende” (2010: 308-313), cuyo título alude a la “ciudad, puerto de mar y balneario de Bélgica” (López, 2010: 310), es el tercer y último poema del inacabado *Ensayo*, por lo que cobra mayor relevancia que las dos composiciones previas, al inaugurar la prolongada década sin publicaciones poéticas en forma de libro. A esto debe sumarse que se le ha “considerado uno de los mejores poemas publicados en España desde 1939” (López, 2010: 310), cierre perfecto de toda una etapa. El éxito de “Ostende” hizo que el autor, en 1998, elaborase un “comentario” del mismo (López, 2010: 311), texto que un año más tarde fue publicado por José Manuel López de Abiada en *Poemas memorables. Antología comentada y consultada (1939-1999)* a manera de glosa del poema. A su vez, López optó, en la edición de 2010 de *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)*, por poner en nota al pie esa exégesis autoral. De esta suerte, desde 1999 hasta la fecha, “Ostende” se ha podido leer acompañado del comentario de Carnero, al grado de volver casi indisociable el sentido del poema de la interpretación del autor; en estas páginas se analiza la pieza retomando esas palabras contextuales, no sin considerar que, por momentos, la glosa parece desviada o inconcreta hacia los múltiples significados del texto poético.

El poema se encabeza con dos epígrafes cuya disímil procedencia anticipa el carácter heterodoxo de las fuentes que lo estructuran; la primera cita, de Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana (1582-1622), dice “Obediencia me lleva, y no osadía”²³⁴; la segunda, del “*Manifiesto Comunista*, 11”, reza lo siguiente: “Nuestros burgueses [...] sienten una grandísima fruición en seducirse unos a otros sus mujeres”. En su glosa, Carnero asegura que la cita de Villamediana es “alusiva al poder irresistible del amor” (2010: 311); por su parte, el extracto del *Manifiesto Comunista* trataría

sobre la propensión de la clase media al adulterio, es decir, sobre la índole antinatural del matrimonio, una de las instituciones con la que esa clase ha querido dominar y organizar la

²³⁴ Este verso encabeza el siguiente soneto: “Obediencia me lleva y no osadía, / tan igual al amor que la ha causado, / muriendo por volver donde he dejado / la parte que es más propia y menos mía. // No es de la voluntad la cobardía, / que peligrosamente el pecho osado / corta el inquieto mar de mi cuidado / con la luz de aspereza que la guía. // Y aunque en la noche de la ausencia oscura, / con osada esperanza busca puerto / este nunca vencido pensamiento, // mi desdichada suerte me asegura / en peligroso escollo el golpe cierto, / pues olvido es el mar, mudanza el viento” (1990: 95). Además del tema amoroso, la presencia del mar liga este poema con “Ostende”, pues se “utiliza [...] aquí la metáfora náutica del mar peligroso por el que navega el amante, un mar que —además— está cubierto por la ‘noche de la ausencia oscura’, metáfora ésta de origen místico” (Ruiz Casanova, 1990: 95).

realidad, sin conseguir el equilibrio estable y duradero que podría preservarla de la autodestrucción (Carnero, 2010: 311).

Para el autor, “las dos citas están así indicando al lector que el poema trata de una historia de amor con una mujer casada” (Carnero, 2010: 311). Si bien en “Ostende” hay una historia de amor, no se comparte que el objeto último sea la narración de esa anécdota erótica, como parece sugerir el comentario; por el contrario, el poema se vale de la trama amorosa para alegorizar un profundo y complejo fenómeno metapoético, detallado más abajo. En este sentido, no se ha encontrado evidencia textual de que la historia de amor suceda “con una mujer casada”, más allá del epígrafe del *Manifiesto Comunista* que denuncia el adulterio burgués. De hecho, lo más relevante del epígrafe es el cuestionamiento a esa clase social; para Martín-Estudillo, “hallamos [en “Ostende”] [...] una crítica patente del afán burgués por darle sentido a su vacío periplo vital por medio de la ostentación material o las relaciones humanas entendidas meramente a nivel epidérmico” (2007: 109). Por tanto, “Ostende” explicita algo que se había advertido en los dos poemas anteriores: el acta de defunción de la clase burguesa, que concebía el arte como lujo y que patrocinó el auge de los movimientos artísticos más icónicos de la Modernidad²³⁵; en última instancia, el epígrafe —cuya tesis antiburguesa hallará respuesta en ciertos versos— denuncia la caída de la Modernidad, ejemplificada con el colapso de la clase social que la inventó. El poema asume así el desencanto ante un presente que poco tiene que ver con el cultivo de las artes, una realidad evanescente, superficial y vacía.

“Ostende” inicia de la siguiente manera:

Recorrer los senderos alfombrados
de húmedas y esponjadas hojas muertas,
no por la arista gris de grava fría
como la hoja de un cuchillo.
Mueven
su ramaje los plátanos como sábanas lentas

²³⁵ Debe recordarse que “en la modernidad la tradición [artística] no puede ser entendida sin una comprensión de los valores burgueses. Esta clase social [...] tiene en su propia esencia una lógica directamente relacionada con la posibilidad de ascenso social. [...] En la modernidad burguesa, la moralidad es siempre hija de la movilidad social. [...] La burguesía será entonces constantemente autorregulada por la mirada crítica del otro. Ascender socialmente implica ser *aceptado* por un determinado grupo [...]. Tales reglas derivan básicamente de los principios cristianos, o, más específicamente, de los ideales ascéticos de la ética protestante [...] y el ideal de libertad que [el burgués] ha heredado de la Revolución francesa. A estos últimos se añadirán, en la primera mitad del siglo XIX, los principios hedonísticos de consumo generados por la lógica del capitalismo tardío” (Pinheiro Machado, 2002: 27-28).

empapadas de noche, de grávida humedad
y reluciente.

También en la espesura
late la oscuridad de las cavernas,
y el Sol sobre las hojas evapora
las gotas de rocío—
el aura de calor
que envuelve e ilumina los cuerpos agotados
cuando duermen: si acercas la mejilla
ves las formas bailar y retorcerse,
un espejismo fácil y sin riesgo:
dos bueyes que remontan la colina,
el mago que construye laberintos,
el calafate, el leproso, el halconero
parten seguros al amanecer,
no como yo, por los senderos
cubiertos de hojas muertas, esponjadas y húmedas
(vv. 1-20).

Al igual que “Le Grand Jeu”, “Ostende” tiene una métrica estable que provoca, de nuevo, una sensación contradictoria, pues el poema se dedicará a revelar, de manera semántica, el vacío asociado a la expresividad de los límites lingüísticos.

Para ocultar el *yo* Carnero pospone la aparición de la primera persona del singular hasta el verso 19, lo que engrandece el paisaje descrito, como si de un escenario se tratase, en que los participantes son actores que entran y salen a conveniencia del libreto. Ante la falta de presencias humanas en los primeros versos, los elementos naturales poseen atributos que las reemplazan (vv. 1-4). Resulta llamativo que, aunque el título presupone un paisaje marítimo, el comienzo se decanta por uno boscoso, lo cual constata la cualidad escénica de la pieza, la libre movilidad de sus decorados. A su vez, el binomio vida-muerte rige la composición, con las “hojas”, “húmedas y esponjadas”, pero “muertas”; si en *Dibujo* la muerte se ensalzaba mediante objetos artísticos e inertes, aquí se cifra en su condición orgánica y natural, una muerte donde la resurrección no es convención cultural, puesto que de la hojarasca podrida nacerá la semilla de los “senderos alfombrados”²³⁶. Parecería que, justo al final de *Ensayo*, Carnero se permite cierta vitalidad natural, una suerte de conciliación con los referentes reales y prototípicos, posible únicamente tras la exhaustiva labor de

²³⁶ Esta idea se desarrollará en extenso en el último de los libros de poesía del autor, *Carta florentina* (2018), donde se lee que “Si no muere y se pudre el grano, no habrá espiga” (Carnero, 2018: 37), imagen tomada a su vez del “capítulo 12.24 del *Evangelio según San Juan*” (Carnero, 2018: 49).

desacralización²³⁷. El poema es claro al respecto: el “sendero” no es donde mueren las “hojas”, “la arista gris de grava fría / como la hoja de un cuchillo”, muerte violenta y artificial —la del sacrificio estetizante—; la muerte, en este inicio, comparte el camino de la vida.

Un tercer elemento, el *eros*, se incorpora al binomio vida-muerte (vv. 4-7). El “ramaje” de los árboles, mecido por el viento, se asemeja a unas “sábanas lentas”, lo cual remite a un ámbito alejado del bosque: un cuarto de hotel en el balneario de Ostende, que hará aparición explícita más adelante. La comparación de vida natural con las “sábanas lentas” se trasmuta en símbolo erótico con la sensual sinestesia “empapadas de noche, de grávida humedad”, el sudor que producen los cuerpos en el amor nocturno, coronado por una luz victoriosa (“y reluciente”). Pero esos cuerpos no se han materializado todavía. La sensualidad se nombra significativamente desde la ausencia, anticipando un desenlace trágico; sabemos de los cuerpos enamorados por gracia del lenguaje poético, lo que comienza a poner en duda si este paisaje natural y vital no es otra ficción engañosa, como sospecha López de Abiada:

[en “Ostende”] la alegoría está presente desde el mismo arranque del poema, [...] pone en evidencia las propias limitaciones del lenguaje como rescate de la realidad, puesto que la obra artística tiene ante todo carácter ficticio, imaginario. Los “senderos alfombrados / de húmedas y esponjadas hojas muertas” no son, por tanto, un dato real (un paseo otoñal en un lugar nórdico [...]), sino el recuerdo de una estancia (si imaginada o no, es lo de menos, puesto que esa evocación autobiográfica renuncia a la expresión directa del *yo* real) (1999: 240).

Esta descripción natural resulta prácticamente inédita en la poesía compilada de *Ensayo*; si bien la naturaleza “tiene ante todo carácter ficticio, imaginario”, intenta plasmarse de la forma más vital posible; es una ficción engañosa, pero en un grado menos miserable que las anteriores. Por ello, el poeta, con vuelos líricos que no solía permitirse, afirma que “También en la espesura / late la oscuridad de las cavernas, / y el Sol sobre las hojas evapora / las gotas de rocío—”. El verso “late la oscuridad de las cavernas” resume el trinomio vida-muerte-*eros*: la muerte, típicamente asociada a las tinieblas, tiene pulsación vital, la misma

²³⁷ Esta es la tesis de Gracia, para quien “de esa hiperestesia lingüística o atrofia emocional [de poemarios anteriores] salva Carnero ‘Ostende’, donde palabra indagatoria y emoción vuelven a concitarse, reflexión y sentimiento son simultáneos, no inanes 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 verbal” (1999: 32).

que los cuerpos amantes cuyo sudor había sido metaforizado como “humedad” y que ahora confirma su cualidad natural, “gotas de rocío”.

Aparecen a continuación los cuerpos regidos por el *eros* (vv. 10-14). Sin embargo, un elemento extraño a la naturaleza se interpone al acto erótico: no se trata del “calor” de “los cuerpos agotados”, sino de su “aura”, acaso su fantasmagorización, una revelación decepcionante. La envolvente “iluminación” de estos cuerpos, dormidos tras el amor —que podría recordar la iluminación de un escenario—, deviene en la de “un espejismo fácil y sin riesgo”, verso que parece hacer alusión a un tópico presente desde “Jardín inglés”: la facilidad de escribir poemas estereotípica y prototípicamente eróticos. Se desvanece la corporización erótica del paisaje boscoso. La metapoésía, sin necesidad de nombrar al poema, comienza a operar a partir de este momento. Una vez más, la experiencia de lo real se cifra en términos de engaño epistemológico, de “espejismo” grotesco (“ves las formas bailar y retorcerse”). El enunciante elidido tiene como receptor a un *tú* (“si acercas la mejilla”); da la impresión de que, para nombrar el acto erótico, el *yo* ha debido desdoblarse: sólo adquiere cuerpo y rostro (“mejilla”) si disgrega su identidad —incluyendo quizás la del propio lector—, si se entrega al proceso de fantasmagorización donde *yo* autobiográfico —el actor potencial de esta anécdota— y *yo* poético —el supuesto registro escrito de esa acción— no pueden corresponderse en una misma persona.

Carnero comenta 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 [...] [alude] a las estampas de los Libros de Horas medievales (2010: 311).

Pero la “ensoñación” tiene un cariz metapoético: es el sueño de la ficción, un embeleso en segundo grado, pasado por el filtro de la escritura, lo cual explica que las “formas” del “espejismo”, que “bailan” y se “retuercen”, sean, precisamente, los personajes de un “Libro de Horas”, ilustraciones de un manuscrito que, por sus cualidades imaginarias, se adentra en lo literario²³⁸.

²³⁸ El “Libro de Horas” ya había aparecido en “Jardín inglés” (“Y despliega el recuerdo su gran artillería / con los cinco colores de su figuración / relumbrando a compás: bello Libro de Horas / hojeado al desgaire, siempre la misma página”), donde López anotaba que “se trata del libro litúrgico que contiene las horas canónicas y los rezos rituales para las distintas horas del día. Se conservan algunos con espléndidas ilustraciones [...]. También

Los siguientes versos enlistan las cualidades de estas imágenes ficticias (vv. 15-20). Más allá de las virtudes que cada una de estas alegorías podrían representar en el arte litúrgico, en los versos comparten una seguridad ontológica (“parten seguros al amanecer”) que parece librarlos de un destino fatídico —la muerte, quizás, de esas “hojas muertas, esponjadas y húmedas”—. Los “dos bueyes que remontan la colina” connotan paz y mansedumbre; el resto de personajes (“el mago”, “el calafate”, “el leproso”, “el halconero”) pertenecen a un universo cerrado (“Libro de Horas”) donde no se pone en cuestión su existencia, aunque sean ficticios. Adviene otra vuelta de tuerca en la cosmovisión destructora del sujeto: son más reales los personajes de la ficción —atrapados en ella— que la figura desdoblada del escritor, imposibilitado de plasmarse de manera autobiográfica: “no como yo, por los senderos / cubiertos de hojas muertas”. La primera persona del singular sólo puede nombrarse desde la impotencia ontológica, debatida entre dos mundos, y a ninguno de los cuales pertenece por entero: ni al autobiográfico, que se degrada en la ensoñación de la escritura, ni al literario, que intenta representar una experiencia erótica irrecuperable. En palabras de Pittarello,

[“Ostende” es] la enunciación a cargo de un sujeto que no sabe cómo actuar, en oposición al “mago”, al “calafate”, al “leproso” o al “halconero”, hombres del pasado que conocen su papel en el mundo. El hablante se confronta metafóricamente con ellos a través de los símbolos del camino (el devenir, la biografía *in fieri*, el destino) y el bosque (la ignorancia, la naturaleza indómita, la sexualidad) (2009: 254).

Por ello, el tema de “Ostende” no es la historia de amor, sino el interregno ontológico que deviene en “muerte”, donde ni vida ni literatura pueden salvar al sujeto. En contraparte, se magnifican los dones de la ficción literaria y la inútil aspiración a su pureza, aquella que, paradójicamente, posee un mayor grado existencial, dado que sus “formas” no tienen otro horizonte que el de su mundo autónomo y cerrado.

Carnero continúa con la vivencia recordada y escrita del hablante, aunque, tras la revelación anterior, con un cariz decadente:

[...], *Libro de horas* es el título de una *plaque* publicada por Carnero en 1967 en Málaga, en la Librería Anticuaria El Guadalhorce. La *plaque* constaba de cuatro poemas, dos de los cuales —‘Amanecer en Burgos’ y ‘Atardecer en la pinacoteca’— pasaron más tarde a formar parte de *Dibujo de la muerte*” (2010: 206). Que el poeta haya intitulado *Libro de horas* una de sus *plquettes* demuestra la resignificación dada a esta clase de documentos: metáfora del trabajo preciosista de un universo libresco.

A veces entre los árboles clarean
los lugares amenos que conozco:
el pintado vaporcillo con su blanca cabeza
de ganso, acribillada de remaches y cintas;
las olas estrellándose bajo el suelo de tablas
del gran salón de baile abandonado,
las lágrimas de hielo que lloran los tritones
emergiendo en la nieve de las fuentes heladas;
el cuartito en reposo con la cama deshecha
junto a un enorme anuncio de neón
que lanza sobre el cuerpo reflejos verdes, rojos,
como en las pesadillas de los viejos opiómanos
del siglo diecinueve
(vv. 21-33).

A modo de posible consuelo, el protagonista enuncia “los lugares amenos que conozco”, que aparecen, como claros del bosque, “a veces entre los árboles”. Pero los “lugares amenos”, que el lector sospecharía del ámbito bucólico, frustran la expectativa y se conforman en disímiles escenarios mentales que nada tienen que ver con el paisaje boscoso, como si frente a la disolución del *yo* el espacio compositivo también se viese afectado, una prolongación de la sensibilidad individual, el sentimiento de incertidumbre generalizada que traspasa el cuerpo y agrieta “los lugares amenos”.

El primero de ellos, aunque difuso, se revela parte de una pintura (vv. 23-24), un “lugar ameno” del Carnero más estetizante, guiño quizás a un primer aliento *novísimo* que refugia al protagonista; sin embargo, a diferencia de otros lienzos insertos en su poesía, el lector no logra percibir de cuál se trata: el hablante se lo reserva, como si temiese perder más elementos de su fuero interno; así, que la “blanca cabeza / de ganso” esté “acribillada” connota violencia contra los refugios idílicos del *yo*.

El segundo “lugar ameno” resulta más revelador (vv. 25-28). Hubo que esperar hasta el verso 25 (“las olas estrellándose bajo el suelo de tablas”) para que cobrase sentido el título, el puerto y balneario de Ostende donde hay un “gran salón de baile” sobre el litoral rompiente. La posposición del escenario principal se corresponde con el ocultamiento del protagonista lírico, confirma que tanto hablante como espacio se encuentran íntimamente unidos —ligados, de hecho, por la trágica disolución de uno y otro—. Por su parte, los versos 25 y 26 se engarzan con la crítica antiburguesa del epígrafe: “el suelo de tablas”, arremetido por el mar, recuerda el final de “El movimiento continuo” (“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”). En el poema de *Dibujo* se hacía referencia a los bailes de “Las personas *comme il faut*”; en “Ostende” se vuelve sobre lo mismo, con el aciago añadido de que los celebrantes han desaparecido (“gran salón de baile abandonado”). Da la impresión de que la muerte estetizante de *Dibujo* se le ha revertido al poeta; lo que ha muerto es la aristocracia refinada que frecuentaba el balneario, cuyos únicos sobrevivientes son estatuas congeladas: “las lágrimas de hielo que lloran los tritones / emergiendo en la nieve de las fuentes heladas”. Pero la imagen de los “tritones” lagrimosos, aunque inerte y desolada, es metamórficamente bella: las “lágrimas” se vuelven “hielo”, y éste, “nieve”, con el color de la pureza. La utopía de *Dibujo* no se ha perdido del todo: han muerto los productores y consumidores del arte lujoso, pero éste los sobrevive para consolar al hablante, que ve en estas regiones devastadas un “lugar ameno”, último atisbo de perfección en las ruinas de la civilización moderna²³⁹.

El tercero de los “lugares amenos” es el balneario de Ostende, el hotel que hospeda al protagonista (vv. 29-33). La “cama deshecha” testifica que ha habido un encuentro erótico, pero cuya escenificación sólo ha podido representarse mediante la laboriosa alegoría del bosque inicial, vestigio de que la experiencia recordada únicamente puede transcribirse de manera fragmentada. “El cuartito en reposo” certifica que los amantes, tras el amor, han caído rendidos en el sueño; esto, que parece una estampa estereotípica, aumenta la sensación de irrealidad y fantasmagorización de la pareja, que sólo puede ser retratada mientras duerme, cuando su mente divaga en ese “espejismo” y “aura de calor”.

La irrealidad alcanza su cumbre con un nuevo paisaje estereotipado (“junto al enorme anuncio de neón”), que no guarda relación con el bosque, mar ni balneario, sino, como apunta el autor, con “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 negro” (Carnero, 2010: 311). El “enorme anuncio de neón” irrumpe para confirmar algo que se podía sospechar versos atrás: el poema funciona como escenario cambiante de una sala de filmación; los amantes, antes que personas, son actores —lo cual degrada su entidad existencial—; la inestabilidad de

²³⁹En su poemario de 2017, *Regiones devastadas*, Carnero escoge como tema principal las ruinas de civilizaciones en las cuales se atisba algo de su aniquilado esplendor. El poema “Yacimiento”, que sirve de prólogo al libro, declara que “No profanes la tierra; déjala / compacta y ciega sobre su secreto. / Sólo descubrirás signos de muerte, / testimonios y pruebas del fracaso / de tejer, construir, darle a la piel / juventud en el brillo de una joya, / inscribir en el oro y sobre el lino. / Deja intacto ese césped en que ondula / un silencio más limpio que la vida” (2017: 13).

sujeto y espacio equivale a la transición trepidante de las escenas del “cine negro”, donde, como en “Discurso de la servidumbre voluntaria”, suele haber un crimen oculto —de nuevo, como se comprobará, el sacrificio simbólico de la amada—. Por lo pronto, la irrupción del ritmo fílmico sobre el poético precipita las acciones y arroja al lector sobre un nuevo escenario, pesadillesco y alucinatorio, símbolo de la disolución del hablante y la incertidumbre de los significados. Los “reflejos verdes, rojos” que “lanza” el “enorme anuncio de neón” “sobre el cuerpo” de los amantes convierte su carnalidad en carnaval violento, remedo del amor imposible de plasmar con palabras: lo único que queda es la distorsión del *eros*, su fracaso en el poema. Esta estampa recuerda a unas “pesadillas” significativas, “de los viejos opiómanos / del siglo diecinueve”; a la luz del fracaso del Simbolismo francés en “Discurso de la servidumbre voluntaria”, estos versos hacen pensar en la versión malditista de esa escuela²⁴⁰, como si la práctica de un Simbolismo trasnochado produjese una abominación. Además, el calificativo de los “opiómanos”, “viejos”, denota tanto su cariz pretérito (“siglo diecinueve”) como la vejez de sus exponentes, la manifestación más decrepita de Baudelaire y su estela. En suma, el poema cancela una de las posibles vías del *eros*: el Simbolismo, asociado ahora con la desaparición de la alta burguesía que antaño acudía a los “salones de baile”. La caída en desgracia burguesa conlleva la decrepitud de un arte altamente estimado y que aquí mortifica al poeta.

Bruscamente, el escenario vuelve a cambiar:

Un cervatillo salta
imposible: lo sigo.
En un claro del bosque
está sentada al borde de la fuente,
con blanquísima túnica que no ofrece materia
que desgarrar a la rama del espino.
Corro tras ella sin saber su rostro,
pero no escapa sino que conduce
hasta lo más espeso de la fronda
(vv. 33-40).

²⁴⁰ Que el malditismo francés interesaba a los poetas de la generación del 68 queda patente con uno de los nueve *novísimos*, Leopoldo María Panero, pues “al igual que en Rimbaud, en Panero [...] resulta notable la presencia de lo irremediable, lo inevitable y lo tortuoso. Las vivencias traumáticas que atraviesa el poeta —considerando [...] el difícil vínculo con sus padres, las continuas estadias en hospitales psiquiátricos, en cárceles por orientaciones políticas, la aparición de adicciones como el alcohol y la heroína— emergen inevitablemente en sus escritos” (Fiore, 2018: 109).

Hemos vuelto al escenario del “bosque”, aunque ahora posee cualidades distintas, más fantasiosas y menos naturales, donde la irrupción del “cervatillo” que “salta / impasible”, metamorfoseado en la amada (Scarano, 1991: 333-334), recuerda, siguiendo al autor, un tópico de la literatura caballerescas y cortesana medieval, “el del caballero que, mientras persigue una pieza de caza, encuentra 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” (Carnero, 2010: 311-312)²⁴¹. Un nuevo motivo ficcional se añade a la cadena de inestabilidad espacial y ontológica, al grado de que la aparición más visible de la amada (“está sentada al borde de la fuente”) únicamente puede acontecer en el ámbito de cierta tradición literaria y no en el cuarto de hotel que, aunque por igual ficticio, ofrece un grado de realismo más cercano a una presunta anécdota biográfica situada en el mundo contemporáneo. Pero el escritor se obceca en la fantasmagorización de su experiencia, pulverización del conocimiento del *eros* en una literatura condenada; a esto responde quizás que la amada esté “con blanquísima túnica que no ofrece materia / que desgarrar a la rama del espino”, y no tanto a que provenga de una tradición que la codifica como “sobrenatural” —donde la “blanquísima túnica” es símbolo tanto de evanescencia como de virginidad—. Si bien es cierto que el tópico caballeresco justifica la personificación etérea de la amada (“que no ofrece materia”), los derroteros metapoéticos de “Ostende” exigen una significación más profunda, la desaparición de la persona real —biográfica— en el testimonio engañoso y deforme del poema.

Como en “Discurso de la servidumbre voluntaria”, la mujer deviene espectro; aquí, sin embargo, la fantasmagorización supera barreras semánticas y afecta los límites sintácticos, sugiriendo la amenaza de desaparición del poema mismo; como se aprecia en “está sentada al borde de la fuente”, el poeta prescinde del pronombre personal de la tercera persona y sólo sabemos que se trata de una mujer por la concordancia del participio *sentada* con el sujeto femenino elidido. Al igual que había sucedido con la posposición del *yo*, Carnero recela de la existencia sintáctica de los amantes, cuestión que traslada su disolución a un nivel lingüístico, último bastión del testimonio ontológico. Esta desaparición sintáctica se constata de manera semántica con “Corro tras ella sin saber su rostro”, donde la sugerente

²⁴¹ Para Bousoño consiste en el “motivo de la dama misteriosa hallada por el cazador que persigue una pieza” (1979: 57); para Pittarello, “una variante del mito de Melusina” (2009: 255), un hada que yace con un mortal.

expresión, que prefiere el infinitivo *saber* en lugar de *ver* o *conocer*, apunta a que la volatilización de la amada radica en su ininteligibilidad, su carencia de significado y la difuminación de su significante, cuya imagen se representa con el no-saber “su rostro”, como tampoco sabemos su nombre. La mujer se convierte, antes que en el personaje que recuerda vagamente a una persona inaprensible —y antes incluso que en tópico caballeresco—, en un signo lingüístico inestable, prosopopeya metapoética de los versos.

De inmediato acontece el encuentro erótico:

donde juntos rodamos entre las hojas muertas.
Cuando la estrecho su rostro se ha borrado,
la carne hierve y se diluye; el hueso
se convierte en un reguero de ceniza,
y en medio de la forma que levemente humea
brilla nítida y pura una piedra preciosa.
La recojo y me arreglo la corbata;
de vuelta, silencioso en el vagón del tren,
temo que me delate su fulgor,
que resplandece y quema aún bajo el abrigo.
Tengo una colección considerable,
y en el silencio de mi biblioteca
las acaricio, las pulo, las ordeno
y a veces las imprimo.
En el dolor se engendra la conciencia
(vv. 41-55).

El encuentro carnal sucede “entre las hojas muertas”, lo cual, por un lado, refuerza el binomio *eros-tánatos* del inicio, pero que, por otro, advierte del fruto de la cópula: no la vida, como se había presupuesto en el comienzo, sino la muerte simbólica de *Dibujo* (Martín-Estudillo, 2007: 110), el arte inerte como única salvación del sujeto, cuestión que se constatará en este pasaje. El juicio metapoético contra el poema pervierte las aspiraciones de vitalidad con que inició.

Si la amada poseía un “rostro” que no se dejaba “saber”, durante el amor la fantasmagoría se trasmuta en visión horripilante (vv. 42-44). Sobre esta metamorfosis, Bousoño anota que

como el recuerdo [de la amada] es frágil y *se borra*, ella aparece también *borrada*, extinta, *muerta* [...]. Nótese, pues, que esa “muerte” no se corresponde con nada de un posible referente objetivo: expresa algo —borrarse— que sólo es cosa de la remembranza (y también —sospecho— ha querido con ello el poeta referirse al imposible intento de captar y conocer la identidad ajena mediante el encuentro y el contacto sexual) (1979: 57-58).

Estas palabras pueden complementarse con las del autor, quien explica que, en estos versos, “ese caballero [el protagonista] 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” (Carnero, 2010: 312), imagen ésta, la del vampiro, que puede proceder por igual del cine²⁴². Sin embargo, tanto Bousoño como Carnero omiten la borradura del “rostro” de la amada al momento del abrazo erótico (“Cuando la estrecho su rostro se ha borrado”). Si bien el crítico atina al designar el carácter simbólico de la “muerte” como denuncia del fracaso de la memoria, la borradura del “rostro” alude más bien a una imagen metapoética: la ininteligibilidad de la amada —y, con ella, del *eros*—, quien se degrada más allá de su signo lingüístico, la página en blanco, desaparición absoluta del utópico poema de amor porque “se ha borrado”. Aquí radica la revelación más despiadada del fragmento: aunque el poema sobrevive al fracaso de la memoria y al engaño de los sentidos, la página escrita no se corresponde con el deseo del poeta; no se trata del poema que hubiera querido escribir, sino del que su precaria capacidad le permite, los versos teóricos que disertan, en la misma hoja de papel donde se borró el poema originario, sobre esa composición inalcanzable. De manera análoga, la amada no es el recuerdo inexacto de quien el poeta intentó plasmar —encasillándola en un tópico literario—, sino la suplantación de ese personaje malogrado por otro que es puro significante, “rostro” “borrado”, “hueso” y “ceniza” con que se representa un signo volcado a su autodestrucción, al tiempo que el blanco de la página se anuncia de manera cada vez más amenazadora.

Lleva razón Bousoño al señalar que se refiere el “imposible intento de captar y conocer la identidad ajena mediante el encuentro y el contacto sexual”, ya que la degradación de la amada es un proceso de ignición (“la carne hierve y se diluye; el hueso / se convierte en un reguero de ceniza”) que puede fungir como alegoría de una cópula extremosa que roza lo tanático. En este sentido, la desaparición de la amada se debe a dos factores que se compenetran: la inestabilidad del signo, por una parte, y la peligrosidad del amor, por otra.

²⁴² Recuérdese, por ejemplo, las dos películas de Terence Fisher dedicadas a Drácula (“Drácula”, de 1958, y “Drácula, príncipe de las tinieblas”, de 1966) o “Nosferatu, vampiro de la noche”, de Werner Herzog (1979). La imagen de la muerte de Drácula volverá a estar presente en otro poeta generacional, Jenaro Talens, quien en *Viaje al fin del invierno* (1997) incluye el poema “El testamento de Drácula”, esta vez a partir de la versión de Francis Ford Coppola de 1992.

Si el *eros* se concibe como gestación de vida a través del encuentro sexual, el poema se cifra en tanto gestación de muerte mediante la imposibilidad de escribir ese encuentro sexual. Paradoja que une *eros* y *logos* en un mismo signo, el triunfo de *tánatos*: la escritura es el testimonio del fruto del amor irrecuperable, la muerte. La escritura se configura como estetización verbal de la muerte, a usanza de *Dibujo*, pero con un planteamiento mucho más alegórico y narrativo.

Es la muerte estetizante, el poema, lo que queda entre los despojos de la inmolación de la amada, como en un proceso alquímico: “y en medio de la forma que levemente humea / brilla nítida y pura una piedra preciosa”. Estas palabras son reveladoras: la “forma” habla, primero, no ya de los escombros de la mujer, sino del signo en blanco que la reemplaza, “rostro” “borrado” que agrava su fantasmagorización y pasa a ser “forma”, abstracción constructiva del arte. “Ostende” retoma el *leitmotiv* del rito sacrificial: para alcanzar la “forma” del poema debe morir toda fuerza vital, representada en la ignición de la amada. A su vez, la expresión “que levemente humea” recuerda los “muros de humo” de “Le Grand Jeu”, límites del lenguaje poético: el poema que aspira a romper o experimentar con esos “muros” es la “forma” de la “ceniza” y la carne inmolada, el *eros* sacrificado en el altar de *tánatos*, todo auspiciado por *logos*; también se evoca aquí la alusión cinematográfica de la muerte de Drácula: al clavar la estaca al vampiro, el *eros* se desmaterializa en *tánatos*.

En “brilla nítida y pura una piedra preciosa” se lee el resultado de la transubstanciación: la “piedra preciosa” es metonimia del poema, entendido como arte inerte y muerte estetizante; por su parte, la “nitidez” y el “brillo” de la “piedra preciosa”, que podrían evocar una estética modernista (v. Olivio Jiménez, 1998: 211-212), se concitan en el calificativo “pura”, que retoma los postulados de “Domus Aurea”: la pureza como un mundo autónomo del nuestro, corrupto por la carne y el fracaso de su amor. En su comentario, el autor argumenta que no queda “más prueba material de su existencia [de la amada] y de la realidad del encuentro amoroso que la experiencia emocional del caballero: la piedra preciosa” (Carnero, 2010: 312). A esto puede añadirse que la “experiencia emocional del caballero” —el recuerdo distorsionado—, aunque resulta en una “piedra preciosa”, se manifiesta como testimonio inerte, pétreo, del amor que pudo haber sido. Las imágenes inspiradas en la anécdota irrecuperable son hermosas, pero parecería que, entre líneas, el poeta desliza una verdad dolorosa: son versos tan artificiosos —plagados de recursos

retóricos y alusiones culturalistas— que es imposible saber si proceden de un acontecimiento real. De nuevo, la duda por la realidad brota de la incertidumbre creativa de la ficción.

El ideal de pureza se mantiene como la más grande quimera de Carnero; la “piedra preciosa” entraña, al igual que en “Domus Áurea”, un “odio” o dolor, producto de su imperfección:

tanto el *hueso* (tema, asunto o, si queremos, experiencia vital contingente y efímera que desaparece de inmediato) como la orfebrería y el arte de la *piedra* se muestran insuficientes: hay, dolorosa, una conciencia del vacío. Curiosamente, el poema (esa *piedra brillante*) no brota ni de la experiencia ni del asunto, sino de la ósmosis entre las dos: *y en medio de la forma que levemente humea* (Pérez Parejo, 2007: 128).

Es la imposibilidad de la pureza lírica —el poema no es más que una “piedra”— lo que desencadena el siguiente cambio de escenario, con brusquedad dramática no menos anticlimática (vv. 47-50). El protagonista, que por unos versos se había disfrazado de caballero medieval, retorna a su papel de hombre contemporáneo (“me arreglo la corbata”), lo cual no debe confundir al lector: el *yo* es tan artificioso en su faceta moderna como en su máscara medieval; la diferencia radica en los niveles de realismo y fantasía asociados a una y a otra; si el antifaz caballeresco permite la transubstanciación del *eros* en *logos*, el disfraz del viajero, visitante del hotel de Ostende, representa el desdoblamiento del escritor en personaje de su propia ficción. Lo que importa es la libertad granjeada por la inestabilidad del signo: en la dimensión del significante un personaje puede tener tantas caras como se requiera, una elasticidad formal que debe revalorizarse, dado que los significados se vuelcan en el pesimismo.

Acontece aquí la primera mención del silencio, elemento que se relaciona con la amenaza de la página en blanco y la inefabilidad de los límites lingüísticos: “de vuelta, silencioso en el vagón del tren”. El silencio es el del protagonista, que ha visto intercambiada a su amada por una “piedra preciosa” sin mostrar mayor sorpresa que el mutismo, lo cual anticipa dos cuestiones que se revelarán de inmediato: la acechanza ominosa del silencio, por un lado, y, por otro, la escritura entendida como ejercicio rutinario, donde el proceso alquímico y sacrificial se vuelve una fórmula que olvida su crimen y milagro a fuerza de monotonía.

Resulta contradictorio, empero, que la “piedra preciosa”, reducción de la amada a materia inerte, siga irradiando “su fulgor”, al grado de que “temo que me delate”, puesto que

“resplandece y quema aún bajo el abrigo”. Si el poema pétreo “resplandece y quema” es porque no ha perdido del todo el recuerdo erótico del que procede. Puede pensarse que Carnero alberga esperanza sobre la viabilidad de una representación fidedigna: a menor paso del tiempo tras el suceso biográfico que la suscita, mayor posibilidad de plasmar versos evocadores y apasionados. Pero es una esperanza vana, ya que el protagonista se asume culpable del sacrificio del que formó parte (“temo que me delate su fulgor”), y se hunde en el silencio, apuntando a una estética de la frialdad, moderación y eliminación de los impulsos pasionales, un estilo que requiere de distancia temporal y reflexión anestesiada para poner por escrito lo experimentado, a usanza de las ideas de Wordsworth: “la poesía nace de una emoción, pero no es una emoción bruta [...], sino su quintaesencia extraída y potenciada en la memoria” (Gullón, en línea). El tiempo de toma de conciencia estética, que se abre entre acción real y transcripción ficticia —y que podría equivaler al tiempo del viaje en “tren”— es lo suficientemente dilatado para enfriar aquellos elementos que el poeta no quería perder, últimos latidos del amor, tal y como resume el autor: “el dolor producido por la fugacidad de esa experiencia [erótica], una vez conscientemente asumido y escrito, es el poema” (Carnero, 2010: 312).

El silencio reflexivo y la rutina escrituraria eliminan el calor de la experiencia vital; la ficción surge del ordenamiento engañoso de lo recordado, transcripción monótona y automática (vv. 51-55). Con la llegada a la “biblioteca”, donde se “imprimen” las “piedras preciosas” que son los poemas, desaparece todo “resplandor” del *eros*: sólo queda el *logos*, pasado por el taller artificioso del poeta (“pulido” y “ordenado”), en una “biblioteca” silenciosa que recuerda a un sepulcro donde van a inhumarse las experiencias vitales. El binomio *eros-tánatos* del inicio fracasa en su deriva silente y libresca (“Tengo una colección considerable”), propia de una sentimentalidad epigonal²⁴³, con el triunfo del *logos-tánatos*, donde la escritura reemplaza a la vida y no logra hacer contrapeso a la potestad dominante, la muerte. Así, lo que caracteriza a la “biblioteca” no es la escritura, el conocimiento o los

²⁴³ De acuerdo con Lanz, “esa escritura palimpsestosa, que sin duda hundía sus raíces en los modelos *modernistas* (Eliot, Pound, pero también el 27, la vanguardia y la literatura finisecular), era un resultado más de la masificación de los medios culturales y de la progresiva implantación en España de una emergente industria cultural. [...] Esa ‘escritura palimpsestosa’ que caracterizaba buena parte de la producción literaria española tras la muerte del dictador y durante la Transición política, tenía mucho que ver con la noción de *pastiche*, entendido como ‘parodia vacía’, como ‘estatua ciega’, que, según apuntaría Fredric Jameson, era uno de los rasgos definitorios de la posmodernidad” (2011: 306).

libros, sino el “silencio”, una “biblioteca” de textos leídos por nadie —o en voz siempre apagada—, erigida para la adoración narcisista de su poseedor (“las acaricio, las pulo, las ordeno”).

A la par de una poética que asume el “desdén del raptus emocional en favor de la composición, de la creación” (López, 1980: 10), una estética de la fría y distante toma de conciencia de lo recordado (“En el dolor se engendra la conciencia”), Carnero denuncia uno de los males que achacan a cierta poesía contemporánea: su falta de lectores²⁴⁴, que desemboca en “silencio”. El “silencio” es, en este fragmento, además de una dimensión metafísica, una pragmática, la indiferencia de un público cada vez menos competente para este tipo de poemas —puesto que, como se dijo, la alta aristocracia a la que están idealmente dirigidos ha sido consumida—. La indolencia lectora comienza, paradójicamente, por el propio poeta, ya que se trata de “mi biblioteca”, la de un creador epigonal, más preocupado por la autosatisfacción (“las acaricio”), la autocrítica excesiva y el monólogo narcisista. Subyace así un recelo implícito a la práctica metapoética, que conduce, en sus versiones más celosas, a la solución nula de la página en blanco, el silencio, no cual espacio de expresión subversiva, como ensayaron algunos poetas (v. Pérez Parejo, 2007: 325), sino en tanto sepultura de la poesía, arte elitista que sucumbe junto con la clase burguesa que la alzó. En este sentido, Carnero sintetiza que “En el dolor se engendra la conciencia”: el poeta ha debido soportar la muerte en vida de la poesía moderna que ha practicado y defendido para tomar conciencia, justo al final de *Ensayo*, del significado de su tarea, que no es otra, parece, que atestiguar y detallar las causas intrínsecas y extrínsecas de la caída del modelo practicado, para descubrir lo que yace detrás, el misterio que lo “engendra”, “vacío” o “conciencia del vacío” al que conduce el final de la composición.

A continuación, da inicio el segundo y último periodo:

Recorrer los senderos alfombrados

²⁴⁴ Para Martín-Estudillo, poesía como la de Carnero y alguno de sus contemporáneos “presenta obvios desafíos para el lector y nace en un contexto específico de agotamiento estético de los tópicos textuales líricos más tradicionales. [...] Al leerla no vemos al poeta detrás del poema, no lo sentimos palpitar, sino que el lenguaje es en ella medio y fin a la vez. [...] El fracaso o la insatisfacción de las expectativas comunes que supone el no hallar un referente extralingüístico (y, en la mayoría de las ocasiones, sentimental) al decodificar el mensaje rodea a la poesía de este cariz de un justificado halo de dificultad. Estos poetas son conscientes de ello y saben que su público es —porque así lo quieren— ‘un fino lector de poesía’ (Carnero, ‘La corte’, 57) e indudablemente culto, frente al ideal de los poetas sociales, que escribían pensado en un público hipotéticamente masivo” (2007: 181-182).

de húmedas y esponjadas hojas muertas,
inseguro paisaje de demonios
que adoptan apariencia de formas deseables
para perder al viajero.

Mas no perecerá
quien sabe que no hay más que la palabra
al final del viaje.

Por ella los lugares,
las camas, los crepúsculos y los amaneceres
en cálidos hoteles sitiados
forman una perfecta arquitectura
vacía y descarnada como duelas y ejes
de los modelos astronómicos.
Vacío perseguido cuya extensión no acaba,
como es inagotable la conciencia,
la anchura de su río
y su profundidad
(vv. 56-71).

Los versos 56 y 57 repiten el inicio de la pieza, recordatorio del imperio de *tánatos* sobre todas las aristas de la experiencia, sean vividas (*eros*) o escritas (*logos*). A su vez, devuelven al protagonista al punto de partida, el *locus amoenus* caballeresco, demostrando, de nuevo, la elasticidad de una ficción desencadenada. A sabiendas de que nos encontramos ante una alegoría de raigambre medieval, el poeta no tiene empacho en exhibir los mecanismos de su ardid, propios de cierta literatura misógina de esa época, contraparte negativa de la *donna angelicata* de “blanquísima túnica”²⁴⁵: “inseguro paisaje de demonios / que adoptan apariencia de formas deseables / para perder al viajero”. La identificación cristiana de la mujer pecaminosa con los “demonios”, al proceder de una construcción literaria, ficcionaliza el “inseguro paisaje”. Ha dejado de ser un bosque recordado; la anécdota biográfica sucumbe ante su erudición libresca, aglomeración de tópicos que constituyen un mundo plenamente alegórico y una mentalidad poética que prescinde de su realidad experiencial. En este tenor, el verso “que adoptan apariencia de formas deseables”

²⁴⁵ En el ámbito hispánico, el *Corbacho*, de Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera (1398-1468), constituye una obra paradigmática en el uso de estos estereotipos femeninos, donde se presenta “una oposición entre dos polos, uno positivo y loable, es decir, una forma de ser mujer que sería socialmente aceptable; mientras que otra, la más presente en el texto, sería perjudicial tanto para las mujeres a las que se atribuyen comportamientos cuestionables, como para los hombres que tienen relaciones con ellas [...]. En este sentido, todas las críticas hacia las mujeres pecadoras o viciosas suponen el reconocimiento de una feminidad moralmente correcta, algo que también se transluce en las ocasionales referencias a la Virgen María, como intercesora por las almas” (Sampedro López, 2021: 574). La amada de “Ostende” resume ambos modelos: es tanto la mujer virginal como el demonio de la tentación.

es polisémico; se refiere, por supuesto, a las advocaciones de la mujer como “demonio”; alude, también, a las “formas deseables” de la composición poética, las cuales, dada su calidad de “apariencia”, tienen como misión “perder al viajero” —al poeta y al lector—, alegoría de las palabras entendidas como engaño. Nuevamente, *eros* y *logos*, mujer demoniaca y palabra ilusoria, se funden en una misma preocupación: perdición y desintegración del sujeto (“viajero”), tanto del personaje literario como del nebuloso escritor al que representa.

No obstante, Carnero alberga cierta esperanza al sopesar los peligros de este engaño: “Mas no perecerá / quien sabe que no hay más que la palabra / al final del viaje”. En la línea del verso que cerraba el primer periodo, “En el dolor se engendra la conciencia”, el poeta reivindica que la toma de conciencia de la propia escritura deviene en la única noción posible de un sujeto estable, ente capaz de conocer *algo*, aunque sea la insuficiencia de su lenguaje, tal y como Bousoño concluyó: “la pieza afirma que [...] la experiencia de la realidad (representada aquí sinecdóquicamente por la experiencia de la realidad amorosa) no será posible; sólo será posible la *representación literaria de la frustración de la experiencia real*” (1979: 60-61), consuelo del conocimiento fallido de lo real: el poema se configuraría como saber en segundo grado, la sombra de lo irrepresentable.

Sin embargo, lecturas como la de Gracia —“asumir la creación como único acto de autoafirmación” (1999: 32)— abren la interpretación. Así, debe considerarse que el fragmento es una oración adversativa al “inseguro paisaje” que sirve “para perder al viajero”, perdición que culminaría en su muerte, de acuerdo con el imaginario de la mujer demoniaca; por tanto, la expresión “Mas no perecerá” acontece, como explicita el siguiente verso (“quien sabe que no hay más que la palabra”), en la conciencia metapoética que resuelve que todo es ficción, anulando el orbe biográfico y referencial. Cuestión paradójica, ya que la ausencia de realidad —y, por tanto, de vida— apunta a una muerte total, la desintegración del sujeto. Por el contrario, el sentido de la oración es el opuesto: *el poeta consciente de la calidad ficcional de lo que escribe está a salvo de los peligros de sus palabras, que son fingidos, al fin y al cabo*. ¿Se puede hablar de una salvación trascendental del sujeto? La respuesta de Carnero es ambigua: el sujeto puede prevalecer si acota su existencia a los límites de la ficción literaria, donde la “palabra” es el “final del viaje”, la barrera de toda concepción metafísica, el significante como significado, en la línea de *Variaciones y figuras*. Pero la persona real —

el escritor detrás del sujeto poemático— permanece en sombras. Se trata de otro rito sacrificial: el poeta biográfico sucumbe ante el poeta ficcionalizado, cuyo horizonte de significación se amplía por gracia de la toma de conciencia metapoética, en la que se asume la muerte de su experiencia vital al trasvasarla en escritura.

Empero, no debe descartarse que el sujeto ficcional, con el garante de existencia eterna, ha superado, en vitalidad, experiencia y conciencia, al poeta real, ya olvidado; justo hacia el final de *Ensayo* —en el “final del viaje” que es el propio poemario inconcluso—, Carnero parece asumir una fe casi inédita en la palabra poética: el poder de transformación de la poesía, no desde la realidad referencial hacia el poema, sino viceversa, con la escritura que suplanta a la vida, donde la primera resulta superior, tanto en posibilidades existenciales como en hermosura. Cobra así relevancia el cierre de “Le Grand Jeu”: “invertir / el proceso creador; no de la emoción al poema, / sino al contrario”, y que tiene su correspondencia en “Ostende”: “no perecerá / quien sabe que no hay más que la palabra / al final del viaje”, un “viaje” que va del poema a la proyección ficticia de la realidad, donde los límites del lenguaje se han ampliado gracias a la crítica metapoética, que permite una presencia humana que supera a la persona real, ya irrecuperable.

Carnero logra moldear su propio sistema estético-epistemológico de pureza y autonomía textual sin basarse en el fracasado Simbolismo sino en una conciencia autocrítica y paradójica que, a pesar del “está todo ya dicho”, erige una voz firme, cree en una cosmovisión particular de la poesía. Lo logra en el cierre de su primera etapa, porque tal utopía, sabemos, no podría mantenerse por mucho tiempo.

Ahora bien, este sistema se funda sobre un trauma: la pérdida irreparable de la realidad empírica que, aunque mejorada en términos estéticos, provoca, con su ausencia, una sensación de vacío, como constatan los siguientes versos, consecuencias de esa “palabra” absoluta e ineluctable (vv. 62-67). La “perfecta arquitectura” ha estado presente en los tres poemas de *Ensayo*: en “Discurso de la servidumbre voluntaria”, con la “gran arquitectura” de “los hoteles lumínicos arrasados de música”; en “Le Grand Jeu”, con la alegoría escatológica y metapoética del “TEMPLUM SUPER CLOACAM”; en “Ostende” se retoman los “cálidos hoteles sitiados” de “camas”, “crepúsculos” y “amaneceres”, signos propicios a los amantes. Parecería que la “perfecta arquitectura” es una conjunción idílica de lo erótico con lo poético, metonimia simbólica de la construcción espacial de un poema de amor. Sin

embargo, “Ostende” ha dejado en claro que *tánatos* no puede quedarse al margen de *eros-logos*: la edificación erótico-poética esconde, con su perfección formal, el verdadero material que la sostiene, el vacío y la descomposición letal (“vacía y descarnada”), atributos encabalgados para encubrirse y generar un contraste perturbador.

Carnero redefine la noción de perfección poética (“perfecta arquitectura”): existe como significante vacío, un “cálido hotel” —en la línea de la “piedra preciosa”— que engeuece la visión, impidiendo el descubrimiento empírico del vacío y la artificiosidad que encierra (“duelas y ejes / de los modelos astronómicos”), lo que confirma el fracaso de la *teoría de la visión*: el cometido del poeta es denunciar que la belleza y perfección de su arte surgen de una edificación tan laboriosa como espuria; existen la perfección y la pureza, pero no en términos absolutos, sino como fachadas artificiosas de un “modelo” oculto y más complejo. El “modelo” se alegoriza aquí mediante una imagen ya aludida con el cuadro de Chirico en “Le Grand Jeu”: la realidad concebida como proyección de una maquinaria perfecta y ubicua que es el propio poema. Por tanto, el mundo de los “cálidos hoteles”, donde acontecen las correrías de los amantes, es un “modelo”, una teoría articulada con “duelas y ejes” que recuerda al aparato retórico. Ciencia y arte se engarzan en la generación de mundos artificiales; aunque con objetivos disímiles, ambos realizan un atroz procedimiento metonímico, reemplazo de la realidad diversa por su “modelo” a escala, reduccionista y falsario. A su vez, los “modelos astronómicos” tienen su antecedente en las líneas finales de “Discurso de la servidumbre voluntaria”, las “constelaciones” que “nombraba” el espectro femenino —una amada que podría ser la misma que la de “Ostende”—; la diferencia, no obstante, es radical: mientras que en la primera composición lo astral mantenía una relación de equilibrio con el ejercicio de la creación poética, en posible clave pitagórica, en “Ostende” las “constelaciones” están distorsionadas por su “modelo”; las palabras poéticas, antes que trazar un puente con su referente cosmogónico, ponen una barrera donde la teoría vence y suplanta a la realidad empírica. La aparición del vacío está íntimamente ligada con la toma de conciencia de la arbitrariedad del signo lingüístico: las estrellas no son las palabras que las nombran; de hecho, las palabras usurpan el trono de los astros.

Conciencia y vacío —conciencia del vacío generado por la arbitrariedad lingüística— se conjugan como el gran binomio que surge tras la síntesis tanática de *eros* y *logos*: “Vacío perseguido cuya extensión no acaba, / como es inagotable la conciencia, / la anchura de su

río / y su profundidad”. El participio *perseguido* revela las intenciones del poeta: ‘perseguir el vacío’, ‘buscarlo deliberada y desengañadamente’; tal es —en la versión más “descarnada” del quehacer lírico— el fin último del creador, lo cual establece una dialéctica paradójica: la construcción de edificios magníficos, los poemas, engendra un vacío existencial y epistemológico del mismo tamaño (“cuya extensión no acaba”). En consonancia, el “vacío”, de “extensión” inconmensurable —porque el poeta seguirá produciendo “perfectas arquitecturas”—, posee las mismas dimensiones infinitas que la toma de conciencia de su existencia. A su vez, la “conciencia” se metaforiza como un anchuroso y profundo “río” —el río de la conciencia²⁴⁶—, cuestión interesante si se oponen sus calificativos a los del “vacío”: para éste, “perseguido”, “extensión [que] no acaba”, atributos abstractos y negativos; para la “conciencia”, el agua, elemento móvil, fuente de vida, que ofrece una visión más concreta y afirmadora de la vitalidad perdida. La imbricación del uno en la otra es inextricable; sin embargo, queda al amparo de la “conciencia” el último vestigio de naturaleza y humanidad, la singladura de un “río” que se desliza en las orillas tenebrosas del vacío, la movilidad de una mente que surca las trampas poemáticas; una estética, en fin, que racionaliza el peligro de lo arbitrario volviéndolo disfrutable:

el poema se convierte en un epitafio, que se engendra en el espacio referencial de la conciencia: no tanto en el vacío, como en la conciencia del vacío. El poeta que ha comido del árbol del conocimiento ya no estará dispuesto al *sacrificium intellectus*; perdida la inocencia de los orígenes, sólo le queda el placer de la inteligencia (Neila, 2008: 32).

Vacío y conciencia se asocian en una dialéctica indivisible que no puede ser calificada ni de pesimista ni de optimista: la toma de conciencia de ese vacío genera una sensación

²⁴⁶ La idea del río como dimensión metafísica proviene de Heráclito y tiene numerosas reformulaciones en la tradición hispánica, desde Jorge Manrique hasta la actualidad; sin embargo, el sintagma *río de la conciencia* recuerda también a la técnica narrativa del *stream of consciousness* (‘flujo de conciencia’), utilizada, entre otros, por James Joyce en el *Ulysses*, “una clase de novela [...] que presenta el contenido y proceso psíquico de un personaje; un contenido que se halla tanto en el nivel superior de la conciencia como en los niveles más bajos del subconsciente, lo que presupone que no hay censura, ni control racional de los pensamientos [...]. Para llevar a cabo este tipo de novela, el autor tiene a su alcance básicamente cuatro clases de técnicas narrativas que puede utilizar [...]: el monólogo interior directo, el monólogo interior indirecto, la descripción omnisciente y el soliloquio” (Lázaro y Morales, 1994: 105). Carnero no aplica, por supuesto, estas técnicas a su poesía, pero puede hacerse una analogía entre el *stream of consciousness* y el *río de la conciencia* metapoético: ambos urden monólogos dramáticos para exhibir los entresijos de la conciencia, sea en la narración de una historia o en la escritura de un poema. La metapoética no está tan alejada de estos postulados, puesto que actúa como protagonista cerebral del poema: sus reflexiones y tomas de conciencia se revelan al lector de forma semejante en que se descubre la intimidad psíquica de Leopold Bloom, con un exhaustivo examen de conciencia y dramatización del autoanálisis.

aciaga, la sapiencia fatal de que el poema —proyector de la realidad ficticia que reemplaza a la referencial— es una edificación luminosa que esconde grietas terribles, que puede derrumbarse en cualquier momento y aplastar al sujeto lírico, último vestigio de existencia humana. Al tiempo, la capacidad crítica, consciente de esa amenaza, ensalza la labor metapoética y arroja esperanza sobre la creación: se podrán seguir edificando poemas sólidos, que no se precipiten al vacío, siempre y cuando el poeta evidencie el conocimiento estético de tales peligros. Síntesis óptima, por tanto, del “final de trayecto”, la fórmula de la “conciencia del vacío” como guía en la gestación de poemas que buscan salvarse y sobreponerse del declive de la Modernidad.

El binomio conciencia-vacío precipita el icónico final de “Ostende” mediante la desembocadura del “río” de la “conciencia” en las “olas” de un mar que se revela el de la página escrita:

Desde el balcón
veo romper las olas una a una,
con mansedumbre, sin pavor.
Sin violencia ni gloria se acercan a morir
las líneas sucesivas que forman el poema.
Brillante arquitectura que es fácil levantar
igual que las volutas, los pináculos,
las columnatas y las logias
en las que se sepulta una clase acabada,
ostentando sus nobles materiales
tras un viaje en el vacío.

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
(vv. 72-85).

Vuelve el protagonista al cuarto de hotel donde, “Desde el balcón”, lugar privilegiado para la aprehensión sensible del mundo, “quien dice ‘veo’ contempla la exterioridad a distancia, captando lo ininteligible en visible” (Pittarello, 2009: 255), lo que restaura, sólo al final de *Ensayo*, la *teoría de la visión*: el conocimiento visivo es posible, pero no ya de la realidad referencial, sino del orbe ficticio del poema, porque el mar observado por el *yo* posee una extraña cualidad: sus “olas” se mueven “con mansedumbre, sin pavor”, cuando, por lo general, son atributos del océano el cambio y la revolución. La prosopopeya implícita en

pavor anticipa que el poeta no se refiere al mar empírico, sino a una alegoría metapoética: “Sin violencia ni gloria se acercan a morir / las líneas sucesivas que forman el poema”. El autor explica que

el movimiento regular y previsible [de las olas], 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 esas mismas normas. [...] Tanto como fracasa la burguesía queriendo confinar al 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 [...]. 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 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 (Carnero, 2010: 312).

Llama la atención que la equiparación de mar y escritura sea evidente por lo “regular y previsible” de ambos. Como se ha dicho, las mareas no son “previsibles”, no al menos para el espectador del “balcón”, que no puede predecir el fenómeno meteorológico en su totalidad. Si el océano “se acerca a morir” “sin violencia ni gloria”, esto es, “con mansedumbre, sin pavor”, se debe a que su trasmutación en mar simbólico y metapoético es absoluta; resulta ya imposible una observación empírica —y no digamos un conocimiento estable— de la realidad referencial que ha sido traumáticamente anulada porque “no hay más que la palabra / al final del viaje”. En este sentido, las “olas” contempladas desde el “balcón” son única y exclusivamente “las líneas sucesivas que forman el poema”, los versos que leemos, *olas métricas* que poseen los atributos negativos que Carnero ha criticado desde “Jardín inglés”: previsibilidad, facilidad y monotonía de ciertos poemas de tema erótico (“que es fácil levantar”, dirá inmediatamente después).

Ese arte rutinario, cuya carencia de pasión y espontaneidad se había atisbado en la represión del aciago recuerdo de la amada (“La recojo y me arreglo la corbata”), se revela como práctica para la muerte (“se acercan a morir”), posible guiño a las coplas de Jorge Manrique (Martín-Estudillo, 2007: 109): “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / qu’es el morir” (III, vv. 25-27; 2012: 149). Si para Manrique la “mar” es recipiente funeral de la vida, para Carnero el “mar” simbólico es recipiente funeral de la poesía. Ambos poetas hablan de océanos alegóricos, pero en sustancia diferentes: para el primero, se trata

de una figura retórica que explica la realidad empírica; para el segundo, la figura retórica se ha convertido en su horizonte experiencial. De hecho, es el punto de vista horizontal —del protagonista en el “balcón”, que observa la topografía marítima— lo que propicia la conversión definitiva de las “olas” en “líneas”. Desde las alturas, las “sucesivas” “olas” horizontales recuerdan los sucesivos versos que de manera visual designan lo que prototípica y estereotípicamente se entiende por *poema*: sucesión de “líneas” cortadas en horizontal y apiladas en vertical, con lo cual el género se reduce irónicamente a su manifestación más burda y material, su visión menos sublime —contrario a lo que podría hacernos pensar la mención del “mar”, que suele asociarse a altos vuelos líricos²⁴⁷—. Así, el observador del “balcón”, por su posición en las alturas, se configura como escritor y lector del poema: desde allí sabe que lo visto no es un océano, sino una página escrita, y que toda representación realista del mundo es un artificio retórico. La *teoría de la visión* es obra, pues, de los poetas, trasvase traumático de la visión concreta y real en escritura teórica e irreal. Antes que una ciudad costera, el nombre de *Ostende* designa, metonímicamente, el de *poema*: el género literario de las “líneas” escritas para estetizar la muerte, único vestigio de lo real que impera con la misma fuerza en la ficción.

Resulta también significativo que las *olas métricas*, decantadas a la muerte y olvido de un género caduco (“se acercan a morir”), lo hagan “sin violencia ni gloria”. La falta de “gloria” se entiende por la desacralización metapoética: no hay enaltecimiento en un arte que renuncia a una trascendencia metafísica; empero, la carencia de “violencia” es más enigmática: si bien puede referirse a la domesticación y anestesia de un género que ha desdeñado pasión y originalidad, debe recordarse que, a diferencia de este pasaje, el rito sacrificial suele dejar huellas de violencia textual. Algo ha cambiado: el proceso de transubstanciación —de experiencia real en transcripción ficticia— se ha completado de manera absoluta; no hay rastro ya de violencia, toda realidad referencial ha sido limpiada. La violencia, en todo caso, es el recuerdo un tanto ambiguo y amenazante del “vacío”, sensación de una ausencia abstracta y constante, pero de la cual resulta difícil saber su procedencia. Si

²⁴⁷ Resulta paradójico que el comentario del autor se haga eco de esta visión trascendentalista del mar: “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 terrestre” (Carnero, 2010: 311). La contradicción es mayor si se coteja con las “olas” del poema, que “rompen” “con mansedumbre, sin pavor”, lo opuesto a esa supuesta “aventura”. Una vez más, autor y poeta parecen tomar caminos diferentes.

“En el dolor se engendra la conciencia”, se deduce que la “conciencia”, altamente moldeable, es, a su vez, capaz de anesthesiarse a sí misma. Estamos ante un mar de la muerte de la espontaneidad, riesgo y originalidad de la poesía, pero, sobre todo, ante un océano de olvido: el olvido insensible, higiénico, de lo que alguna vez conocimos como real.

Los siguientes versos asumen la crítica explícita de la clase burguesa (vv. 77-82). En su comentario, el autor no reflexiona sobre el sentido último de este fragmento, con excepción de que “el poeta [...] [es] consciente de pertenecer a esa misma clase y no estar exento de sus contradicciones”; por lo demás, la glosa gira en torno a la hipocresía del matrimonio burgués, cuestión difícil de rastrear en versos donde la materia amorosa ha pasado a un segundo plano. Respecto a los versos en cuestión, Pittarello afirma que

en el lexema “arquitectura”, doble signo del lenguaje y la ciudad, el sujeto concentra el derrumbe de la civilización: la del *logos* que ha posibilitado el arte poético y la de la burguesía que ha edificado su opulencia monumental. Donde no queda bosque, el uno y la otra han llegado al final del trayecto, nada más que “un viaje en el vacío”, premisa del cierre apocalíptico (2009: 255).

Carnero insiste en el símbolo de *arquitectura = poema*, aparecido previamente (“una perfecta arquitectura, / vacía y descarnada”) bajo el mismo signo nihilista: “un viaje en el vacío”; ahora bien, este segundo pasaje revela la causa de la relación entre vacío y perfección poética: la clase social que la auspicia (“en las que se sepulta una clase acabada, / ostentando sus nobles materiales”); resulta aguda autocrítica —y nada complaciente— que la “sepultura” de la “clase acabada” —la burguesía que patrocinaba el lujo estético, haciendo de la creación un capricho monetario— sea sus “nobles materiales” artísticos (“volutas”, “pináculos”, “columnatas”, “logias”), metáforas metapoéticas de los recursos ornamentales del poema, posible parodia de una cosmovisión modernista. Carnero aduce, entre líneas, que a la par que testimonio de la caída de la Modernidad burguesa, su arte es sepulcro de esa “clase acabada”; su creación surge gracias al sacrificio de un estrato de la sociedad, la élite de los poetas aristocráticos²⁴⁸, enterrados en el cementerio epigonal que los compila y cita a conveniencia, una lujosa y decadente escatología.

²⁴⁸ Para Pittarello esta concepción de fracaso de los grandes poetas modernos tiene que ver con que “el aprendizaje de Guillermo Carnero ha sido más bien atormentado, cuando no desolador, por el hiato entre su amor a las expresiones más elevadas de la cultura y cierta propensión actual hacia la desmemoria y la trivialidad” (2020: 13).

En este sentido, el “vacío” adquiere un significado explícito que se había entrevisto desde *Dibujo* y que sólo con “Ostende” cristaliza: no es un vacío nulo, sino uno que irradia “nobles materiales”, semejante al que podemos intuir en un mausoleo; aunque las “piedras preciosas” del sepulcro resguarden miseria, el ostentoso recubrimiento hace que el vacío se vuelva constructivo.

Se llega así a una de las conclusiones de *Ensayo*: el vacío es deseable, es el origen verdadero de este tipo de creación, que nace tras el derrumbe de las poéticas modernas y que se constituye en el ordenamiento de sus ruinas para generar una nueva hermosura, belleza del vacío, o, con mayor exactitud, la toma de conciencia estética de ese vacío, todo lo cual vertebra el concepto de metapoésía. Al tiempo, el vacío es necesario: el tipo de creador que Carnero plantea es análogo al marabú de *El sueño*, construye su obra con los “nobles materiales” que los vates de la Modernidad legaron al morir. Un poeta que construye su vida ficcionalizada con la muerte de otros, beneficiario irónico de la catástrofe.

De hecho, el receptáculo del fracaso burgués no es un “vacío” inmóvil, sino un “viaje en el vacío”, cuestión que se liga con el “río” de la “conciencia”, imaginación lingüística en una operación dialéctica e imparable. Además, la palabra *viaje*, situada en el cierre del último poema, puede fungir como alusión al recorrido histórico de Carnero por su vida literaria (“no hay más que la palabra / al final del viaje”). El sintagma “viaje en el vacío” sugiere que la compilación de los poemarios en *Ensayo* es un círculo vicioso, falacia en movimiento, transposición de significantes sin significado. No obstante, el lector que ha experimentado con esta poesía sabe que no es así: el “vacío” carneriano es, precisamente, detonador de sus reflexiones más profundas y nutricias, *leitmotiv* que erige poemas de verdadera complejidad y belleza. Por ello, no se comparte que estos versos ni los siguientes sean un “cierre apocalíptico”: hay un “final de trayecto” equiparable a un “viaje en el vacío”, es cierto, pero no se trata del *final de la poesía*; como se ha adelantado, hay algo que perdura, esa dualidad esencial, la “conciencia del vacío” que se sobrepone al “vacío” devastador.

Esta resignificación del “vacío” a través de la “conciencia” deriva en el primero de los dos axiomas que dan cierre a “Ostende”, donde queda atrás todo elemento anecdótico y se recurre a las enseñanzas de *El sueño*, *Variaciones y figuras* y *El Azar*, frialdad y precisión para nombrar un fenómeno complejo: “Producir un discurso / ya no es signo de vida, es la prueba mejor / de su terminación”. Carnero ha dejado de hablar de “poema” (como en “las

líneas sucesivas que forman el poema”) y lo ha reemplazado con un término más amplio y abstracto, “discurso”, que rebasa incluso la textualidad. Nos hallamos ante un aumento cuantitativo de la autorreferencialidad: se ha pasado de la metapoesía a la metadiscursividad. Esto responde, por un lado, al clímax rotundo, de carácter generalizador y conclusivo, que se plasma en estos versos; por otro, a que el poeta descubre que muchos de sus conocimientos metapoéticos, adquiridos en el autoanálisis textual, son extrapolables a la generalidad del lenguaje humano, escrito o hablado, estético o no. La extrapolación es plausible por una cuestión histórica, el momento contextual del hablante: “Producir un discurso / *ya no es* signo de vida”. Antes de revisar el sintagma “signo de vida”, nótese la expresión adversativa “*ya no es*”, que parece manifestar la división categórica entre dos épocas históricas: el momento en que los “discursos” sí eran un “signo de vida”, y el momento —éste, segunda mitad de la década de los setenta— en que *ya no*. De manera subrepticia, la sintaxis carneriana evidencia su conocimiento teórico de lo expuesto, la caída de lo moderno, entendida aquí como fracaso de la vitalidad utópica de sus discursos, como podrían haberlo sido los manifiestos de vanguardia²⁴⁹. Carnero descubre que, para que exista una “conciencia del vacío”, esto es, la práctica de metapoesía llevada a sus últimas consecuencias, primero debe haber una situación histórica que lo permita.

El “signo de vida” es elocuente en la polisemia del sustantivo *signo*, ya que denota tanto ‘evidencia fisiológica de vitalidad’, como connota, a su vez, ‘signo lingüístico’, el que ha precipitado la desacralización de la poesía. Este segundo sentido es más interesante, pues recupera la idea de que la realidad es un texto. Ahora bien, se trata de un “signo de vida” que ha dejado de existir en el tiempo del poeta, con lo que el lector debe preguntarse si el momento histórico del hablante erige, en su lugar, un *signo de muerte*. Se considera, por tanto, que “la prueba mejor / de su terminación”, la caducidad de los “discursos” entendidos como “signos de vida”, implica, en el fondo, la erección de un *signo de muerte* encima del primero, obsoleto y en ruinas. Si lenguaje, escritura y ficción anteceden a vida y realidad, es de recibo que *muerte* y “vida” sean indistintamente intercambiables a causa de la inestabilidad del “signo”. Es el “signo” lo que permanece; al “signo” le resulta indiferente si

²⁴⁹ En sus estudios sobre la llamada “primera Vanguardia”, Carnero resalta que, “en lo que se refiere a su ideal del lenguaje literario, el vanguardismo viene a ser la última vuelta de tuerca de un proceso que, incubado a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, culmina en Mallarmé, y que se propone desautomatizar la vinculación del texto poético a cualquier referente real o psicológico” (1989: 74).

se “produce discurso” desde la vitalidad experiencial o desde el vacío metapoético que se simboliza como *muerte*. En consecuencia, la “terminación” de “discursos” vitales no es tan apocalíptica: implica, más bien, un cambio de paradigma en la concepción del poema y del fenómeno de enunciación. Es el lenguaje el que da ilusión de vida a los referentes reales, que sin él permanecerían muertos y vacíos. Y ese lenguaje, paradójicamente, está también vacío, porque carece de sentido de la vida al no poder nombrarla fidedignamente, una vida, por tanto, que sólo puede definirse en términos ficticios. Esta vuelta de tuerca no aniquila el “discurso” ni el “poema”, sino que los convierte en productos de un emisor distinto al usual, el “signo de vida”, reemplazado por el *signo de muerte*, innominado con maestría. Los “discursos” y “poemas” que surgen del anverso del “signo de vida” son, en conclusión, los nuevos aparatos lingüísticos y estéticos llamados a poblar un mundo derruido por el fracaso burgués, y de los que estos versos dan una “prueba” anticipatoria.

El segundo y último axioma da una definición descarnadamente precisa del sentido de lo metapoético: “En el vacío / no se engendra discurso, / pero sí en la conciencia del vacío”. Al margen de la interpretación hasta aquí sostenida, hay que detenerse en algunas exégesis sobre este final, pues es innegable que la noción de “vacío”, aunque mitigada por la posibilidad de que siga habiendo “discursos” y “poemas” alternativos, cierra con una rotundidad desazonadora. En primera instancia, debe atenderse la evolución del nihilismo carneriano, que comenzó con los mausoleos esteticistas de *Dibujo* para culminar en una escueta y escalofriante “conciencia del vacío”. Lanz diserta que

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 y la voluntad de poblar de alguna manera el vacío que se abre en la existencia humana. [...] Esta conciencia barroca del vacío halla su conclusión provisional en los versos con los que finaliza *Ensayo* [...]. Sustituyamos “vacío” por “muerte” y se comprobará que nos hallamos ante la misma temática que se desarrolla en *Dibujo* [...], ahora tratada con una mayor amplitud de miras (2016: 33-34, 38).

Hay en esa “mayor amplitud de miras” una angustia existencial en aumento a causa de la poética que de 1967 a 1979 se propone alcanzar la experiencia lingüística de la nada. Aunque la noción de *vacío* puede traducirse como ‘signo de muerte’ —versión abstracta del *dibujo de la muerte*—, la ausencia léxica y conceptual de la muerte en el cierre de “Ostende” genera un desamparo que no existía en *Dibujo*, colmado de catedrales y mausoleos verbales. Paradójicamente, la presencia esteticista de la muerte hacía recordar, antes que nada, la

diversidad natural de la vida; con su ausencia, el sujeto lírico descubre la verdad más aciaga sobre estos nuevos poemas: hay algo peor que la muerte, la deshumanización de *tánatos*, su conversión absoluta en *logos*; un *logos* tanático, de aspiraciones autónomas y automáticas, donde la preponderancia del “signo” aleja categóricamente toda posibilidad de vida, incluso su recuerdo elegíaco. Esto puede resumirse, retomando a Martín-Estudillo, en que

[“Ostende”] incluye una reflexión metapoética que [...] gira en torno a la contingencia de todo discurso: su fragilidad extrema y su cercanía al no-ser. [...] Los tres últimos versos son una variante del principio *ex nihilo nihil fit* (“de la nada, nada adviene”) y, sirviendo de colofón a la primera compilación de su obra poética [...], lanzan al lector al final del volumen, al vacío (2007: 109).

Empero, el *ex nihilo nihil fit* se resignifica: aquí, ‘de la nada adviene todo’, porque la realidad es un discurso lingüístico, y éste, dado su carácter arbitrario, evidencia el vacío del que provienen sus significados, la fría losa de sus significantes. Esta revalorización de la nada no implica, sin embargo, la superación de la angustia existencial, sino, por el contrario, su acendramiento, ya que

la metapoésía suele ser percibida como una respuesta a la fragilidad del “ser” que los horrores del último siglo han puesto de manifiesto en todas las esferas. Ha sido —es— la nuestra una era en la que el *horror vacui* está plenamente justificado [...]. El nuestro es un vivir para la muerte [...]. En semejante contexto, el arte en general y su particularización verbal, el poema, apuntan más que nunca con su ser a la cercanía del no ser: por su propia contingencia, por su completa gratuidad y, quizás, por su innecesaridad. Observado desde esta perspectiva, el metapoema se revela como poesía hecha consciente de esta condición y una respuesta a la misma (Martín-Estudillo, 2007: 164).

Además de “respuesta” a la “fragilidad del ‘ser’” de la última Modernidad, la metapoésía se encuentra entre las principales causas del *horror vacui*: si el ejercicio metapoético se define como “conciencia del vacío” —epifanía racional de que el poema es un engaño epistémico y ontológico que encubre su propia vacuidad—, el “vacío” pasa al primer plano estético. Paradoja insalvable y condena terrible para el poeta, pues lucha contra aquello que termina por reivindicar. Sin embargo, Carnero aporta, en los versos 83-85, una última esperanza, ya que “el vacío que queda una vez consumada la experiencia sólo puede ser desafiado por la palabra, a través de la cual se genera conciencia” (Martín-Estudillo, 2007: 108). En este sentido se debe leer el final de “Ostende” y de *Ensayo*: si “En el vacío / no se engendra discurso, / pero sí en la conciencia del vacío”, lo que se neutraliza, moldea y

racionaliza es el aciago “vacío”, puesto que el poema o “discurso” verdaderamente crítico no será engendrado por éste, sino por su toma de conciencia, puesta en escena metapoética donde la palabra lírica, antes que a “vacío”, equivale a “conciencia”. Carnero entrega una gran responsabilidad a poetas y lectores de la contemporaneidad: suya es la cruzada no ya contra los “discursos”, sino contra el “vacío” que estos camuflan; suya es la labor de realizar un ejercicio de conciencia y denunciar esta situación que cimbra los pilares del arte y pensamiento occidentales. Y este compromiso lo asume, por supuesto, la potestad del lenguaje, único triunfador en el final: sólo quien maquina un lenguaje lo suficientemente bello y crítico puede descender a la sima de su falsedad y volver a la superficie con la lección aprendida: que su “gloria” no es tal, que su “brillante arquitectura” amenaza con despenarse.

De esta manera, el poeta pone punto y final a su primera etapa de escritura poética. Conforme “Ostende” se precipita a su rotundo cierre, la desaparición de elementos anecdóticos y ornamentales es manifiesta, al grado de que los versos 80-85 adquieren un aspecto minimalista y apocado. Esta reducción de la expresividad, aunada al hecho de que Carnero no volverá a publicar un libro de poesía hasta 1990, hace sospechar que “el lenguaje reducido a metalenguaje sólo puede conducir inevitablemente al silencio” (Ferrari, 1996: 155), un “silencio” que ya se había presentado en la trama (“silencioso en el vagón del tren” y “en el silencio de mi biblioteca”). Queda por discernir la cualidad de este mutismo: si subversión contra los límites del lenguaje o sumisión al “vacío” tras una cruzada metapoética que deja afónico al creador. No obstante, a la luz de la conclusión medianamente positiva de “Ostende” —el hallazgo de la “conciencia del vacío” como esperanza crítica al nihilismo metapoético—, el poeta parece decantarse por un punto intermedio, comparable con la siguiente reflexión de Prieto de Paula:

por esta vía [de la poesía del silencio] se recupera una fe en lo poético a resultas de su pérdida. Se trata de un camino en el que se escoge la renuncia y las ascesis: un camino, en suma, inverso al enjoyamiento. La exuberancia expresiva [...] es contestada por la tendencia a la expresión enjuta, que atraviesa la cáscara de la sensorialidad para situarse en un círculo concéntrico e interior que contiene otro más pequeño, el de la mudez. En el abismamiento íntimo que supone este tipo de creación, todo propende hacia el *omphalos* absoluto, hacia el centro esencial (1996: 233-234).

Si bien el filólogo se refiere a la llamada *poesía del silencio*, sus palabras se antojan adecuadas para enmarcar la “expresión enjuta” que suponen los versos 80-85: un

“abismamiento” análogo a la experiencia carneriana del “vacío”, donde se puede deducir que, para nuestro poeta, el “centro esencial” es el “vacío”, pero que éste, a diferencia de la “mudez” de los llamados “poetas del silencio”, consigue elaborar su anverso crítico: la “conciencia del vacío”, un *vacío consciente*, pensante, imaginante, que emite el todo lingüístico que urde el poema. La metapoesía se termina de consolidar como una frontera distinta a ese silencio experimental: un arte de la nada donde la nada se atreve a crear algo. En una cosmovisión donde el signo adolece de estabilidad, y, por tanto, de “centro”, Carnero contrarresta con una operación inversa: hay un centro, pero es un centro “vacío”, del que no brotará una Modernidad condenada, sino su necesaria y severa autocrítica, sobre la cual, como se ha demostrado, pueden seguir enhebrándose creaciones poéticas de otro talante, irónicas, paródicas, angustiantes, escépticas.

Es tal el atrevimiento engendrador que, pese al asedio de vacuidad y mudez, Carnero permanece fiel a la métrica tradicional. Como se aprecia, los versos 80-85 respetan la estructura del resto de la pieza: 1 heptasílabo (“Producir un discurso”), 1 alejandrino (“ya no es signo de vida, es la prueba mejor”), 1 heptasílabo + 1 pie métrico de 5 sílabas, con los cuales se forma otro endecasílabo (“de su terminación. / En el vacío”), 1 heptasílabo más (“no se engendra discurso”) y 1 endecasílabo (“pero sí en la conciencia del vacío”). Se demuestra formalmente la “perfecta” y “brillante arquitectura” con la que se había ironizado, trasladando la parodia a la motivación del signo; si el contenido semántico de “Ostende” se dedica a denunciar el “vacío” de los desgastados “discursos” líricos, su plasmación formal, empecinada en una versificación acaso obsoleta, lo corrobora de manera categórica. En la introducción se mencionó la aparente paradoja de una poética que cuestiona los límites del género pero que respeta sus formas tradicionales; el cierre de “Ostende” demuestra que no hay contradicción: el cuestionamiento surge también desde la forma prestigiada, siempre y cuando se practique con una postura irónica que devenga en “conciencia” de su vacuidad, de la endeblez de su “arquitectura”.

A esto debe sumarse la solidez que una métrica pauta brinda a un poeta escéptico y desacralizador. Hay ironía, claro, porque la “perfecta arquitectura” de una versificación milenaria encubre su propio “vacío”, pero constituye, al tiempo, un refugio no del todo desmitificado en el cual recogerse y desde el cual escribir. Esta segunda postura ante la métrica será, de hecho, la que haga retornar la voz poética de Carnero en *Divisibilidad*

Indefinida, el más clásico de sus poemarios en un sentido formal²⁵⁰. Pero para llegar a ese libro de 1990 fue necesaria, entre 1975 y 1977, la redacción inconclusa de *Ensayo* —y su publicación incompleta en 1979—, tres poemas donde la experimentación nihilista roza a tal grado el silencio y la página en blanco que sumen al poeta en un mutismo cavilante, a la espera de que la “conciencia del vacío” amaine su severidad, devenga en maquinación enunciativa y permita elucubrar nuevos rumbos para una escritura que brota desde un lugar distinto al que paradigmáticamente presupuso cierta lírica moderna.

²⁵⁰ Ese sentido se advierte desde la estructura del poemario, conformada por series de dos sonetos seguidos de un poema largo —compuesto, a su vez, por cuartetos endecasílabos en la mayoría de las veces—, al cual suceden otros dos sonetos.

Conclusiones

La metapoesía de la primera etapa creativa de Guillermo Carnero —poesía que se tematiza y cuestiona a sí misma *mientras se escribe*—, comprendida entre 1967 y 1979, funciona como una incursión crítica, reiterada y sistemática en la elucidación de la vaciedad de su propio lenguaje lírico.

La concepción del signo lingüístico en tanto arbitrario por parte de las escuelas formalistas del siglo XX —rusas y francesas, sobre todo— produce en el poeta, desde las primeras composiciones de *Dibujo* y hasta las últimas de *Ensayo*, una genuina angustia existencial ante un oficio y una obra que se le revelan espurios, y, que, por tanto, deben ser desacralizados, no sólo en lo concerniente a su producción personal, sino también hacia todos los trascendentalismos estéticos, históricos, epistémicos y ontológicos que se sustentan en la ilusión de un signo lingüístico motivado, especialmente en aquellos fundantes de la Modernidad.

La de Carnero es una literatura que se configura tanto estética como ética: está abocada a exhibir la verdad, por autodestructiva que resulte para sí misma. Así deben entenderse las tesis pioneras de Carlos Bousoño acerca de la metapoesía del autor: ante la crisis contemporánea de los modelos modernos —la llamada “crisis de la razón racionalista”—, Carnero traduce las enseñanzas de las teorías formalistas en símbolos poéticos que denuncian estéticamente el derrumbe de la metafísica del sujeto y de la realidad, basados, sobre todo, en presupuestos ilustrados y románticos. Esta desarticulación generalizada apunta también al contexto social del valenciano, quien enuncia casi toda su primera etapa desde los últimos años del franquismo, un régimen sostenido, precisamente, en un lenguaje totalitario; en este sentido, la metapoesía funge a su vez como un complejo y soterrado mecanismo retórico que, a semejanza de ciertas herramientas deconstructivistas, llega a poner en cuestión el discurso del poder mostrando su componente monosémico y destructivo —como en los poemas castellanos de *Dibujo*—, al tiempo que lo desautomatiza al escindir categóricamente el significado y el significante, esto es, al evidenciar la artificiosidad constitutiva —e interesada— de todo código lingüístico que se tenga por inatacable, sea político, histórico, artístico, científico o filosófico. La desautomatización metapoética deviene en polisemia: se descubren más y nuevos significados allí donde antes

sólo cabía un relato unívoco, dejando así el significado final siempre relativo y pospuesto, siempre en manos del lector.

Es el lector, de hecho, el otro gran protagonista —junto con el poeta— de la metapoésía carneriana. Si la poesía contemporánea comúnmente demanda un lector iniciado, la de Carnero exige uno tan informado como activo, al tiempo que rechaza implícitamente a quien no comparte su credo estético; esto, que en un principio podría parecer elitista —y que en muchos momentos lo es—, guarda un preciado tesoro para quien acepta el desafío: es el lector, al completar el sentido de estos poemas cuya apariencia es la de nunca estar del todo acabados —meros esbozos de algo indecible—, al elegir el tipo de significado más preciso para sus especulaciones decodificadoras, quien descubre, al mismo tiempo que la voz poética, la vaciedad constitutiva de aquello que más ama, la poesía. El “vacío” que el poeta entrega al lector debe ser llenado; invita, como todo abismo, a ser ocupado por *algo*, que termina por ser, en esta lógica bimembre, la lectura del receptor, la proyección generadora de quien lee. Porque Carnero no rellenará ese “vacío” sino hasta años después, con la nueva dicción poética de *Divisibilidad Indefinida* y de su segunda etapa, y lo hará, claro está, con su alambicada y desafiante elocución, desatando otras dudas y abriendo otros huecos. El lector puede quedar satisfecho tras su demandante tarea: ha aprendido a dudar de todo discurso, incluso de uno que produce íntima belleza; posee ahora las herramientas retóricas para desmontar toda ideología que se le quiera imponer. Esta poesía llega a incomodar —en algunos casos hasta la frustración— porque, aunque generalmente autotélica, tiene una difícil salida al exterior desde el texto mismo, mas no así en el ingenio del lector, esa presencia llamada a poblar y sortear las ausencias y murallas del poema.

La evolución de la poesía carneriana en tanto “espacio de ausencias” que da cuenta de las aporías de su estructura, objetivo y tradición avanza desde el primer atisbo de una muerte simbólica encubierta por toda suerte de ornamentaciones artísticas, pasa por la “esterilidad” y la frustración creativa y culmina en el “vacío” y la toma de conciencia del mismo. El primer hallazgo metapoético de gran relevancia, la muerte como metáfora o alegoría de un signo lingüístico que no puede nombrar fidedignamente la realidad empírica, la vitalidad experiencial, pertenece a *Dibujo*, un poemario que no sistematiza todavía los elementos metapoéticos, pero que no por ello es ajeno a la engañosa convencionalidad que cimenta la alta y prestigiosa cultura a la que alude, esa misma cultura que más de diez años

después tendrá su acta de defunción en *Ensayo*, con la constatación del declive de la alta burguesía que la erigió en basamento de la Modernidad.

Después, en *El sueño* y en *Variaciones y figuras*, los elementos metapoéticos pasan al primer plano y conforman un método autocrítico, una nueva razón alternativa a la racionalista, basada en el escepticismo y la ironía desenfundados, articulada tanto en fondo como en forma: a la par de las imágenes nihilistas, el estilo se vuelve teorizante o “frío”, con lo cual el significado metapoético se desplaza también a sus significantes, a usanza de los ideales estructuralistas, una primacía de la forma que alcanza su expresión más radical en las disparatadas y monstruosas sentencias de *El Azar*, que advierten implícitamente del peligro que conlleva una práctica metapoética que cimbra los límites del género: el colapso lingüístico, el silencio, la página en blanco.

Si en *Dibujo* la metapoésía había adjudicado cierta visión esperanzadora a las palabras líricas —esa resurrección simbólica del artista que se immortaliza en su obra, aunque falaz al momento de percatarse que ésta es también precedera—, *El sueño* y *Variaciones y figuras* se obnubilan con otra utopía: la consecución de la poesía pura, de la autonomía absoluta del significante con respecto del significado, tal y como sucedía en la estética simbolista, la tradición más anhelada y retomada en la poesía de Carnero, pero que en los versos del poeta se derrumba estrepitosamente por sustentarse en aquello de lo cual intenta huir: el signo lingüístico mismo.

Es aquí donde se revela el mecanismo metapoético que articula de manera paradójica toda la primera etapa: un violento rito sacrificial, el de la experiencia empírica al ser trasvasada burda y forzadamente en lenguaje poético, en lesiva ficción, la obtención de belleza lírica a cambio de la textualización —del vaciamiento— del sujeto, de la realidad, de la vida, todo ello con sinnúmero de manifestaciones, desde el proceso alquímico que convierte la “cochambre” de la experiencia en hermosas palabras hasta los crímenes simbólicos del creador contra su musa con el fin de fijarla en papel, una dialéctica sacrificial que culmina por igual contradictoriamente: de la realidad sólo queda la violencia que el poema le infligió para sublimarla, la huella estilística de la ficción, el testimonio elocuente de su ausencia. Así, el modelo lingüístico carneriano llega a postularse como una gravitación de palabras —significantes— en torno a un centro vacío —significado—, esto es, un caos ilusoriamente ordenado de re-presentaciones, ficciones en segundo grado que nunca podrán

significar una presencia originaria y plena, que hacen del panorama de posibles y relativas significaciones una reconsideración estética de la incertidumbre.

Gracias a este severo desengaño —tan pulido y eficiente que llega a ser mecánico— se descubren los atributos más valiosos del dispositivo metapoético: la liberación absoluta de la ficción, el imperio ilimitado de lo imaginario, de lo abstracto, de lo teórico, con lo cual se arriba a una novedosa conclusión: no es el poeta, al fin y al cabo, el que da nombre a las cosas —puesto que ese vínculo es arbitrario y falaz—, sino que son los nombres de las cosas, las palabras del poema, las que lo nombran a él y proyectan o alucinan eso que entendemos por realidad; en este nuevo modelo poético no importa si existe o no la realidad empírica: dentro del poema, la *realidad* no es más que una palabra entre muchas, y la ficción posee una cualidad ontológica superior, más diversa y hermosa que ésta.

Tras los hallazgos caóticos de *El Azar* —la ininteligibilidad de un significante que prescinde de un significado racional y que encuentra así el absurdo en lugar de la pureza—, Carnero decide moderar su metapoesía, sintetizar lo figurativo y lo abstracto, lo metafórico y lo teorizante, para definir en “Ostende”, a modo de conclusión conceptual de su primera etapa, lo que llevaba buscando por más de una década: la “conciencia del vacío”, ese lugar intermedio entre el nihilismo expresivo y el trascendentalismo lírico, la capacidad de elucidar de manera crítica la arbitrariedad e ilusión de los signos que utiliza sin por ello autodestruirse, al contrario, reconociendo que también desde la devastación cultural se engendra, que también el vacío es, porque allí nace la auténtica conciencia que su tiempo le reclama, la raíz del desengaño de lo que más teme y cultiva, la palabra, *su* palabra.

La cruzada metapoética ha servido para exorcizar los propios demonios —que no son sino los de toda una época desilusionada—, al tiempo que para depurar genuinamente la búsqueda creativa: es en torno a sus 30 años que el poeta culmina su primera y compleja identidad, que se conoce más y mejor, y el lector ha sido testigo y partícipe de este proceso formativo como pocas veces se ha visto, cómplice de una suerte de *bildungsroman* lírica que ha acontecido desde dentro de la estructura poética misma.

El poeta que publica *Divisibilidad Indefinida* en 1990, más de diez años después que *Ensayo*, resulta ser *otro*, un otro de sí mismo; Carnero se ha transfigurado desde dentro del código lingüístico; las consecuencias del silencio cavilante provocado por la “conciencia del vacío” se advierten en el inicio de “Lección del páramo”, el soneto que abre ese libro:

Veo cruzar el pájaro pausado
por el aire, que apenas dividido
se suelda sin estela de sonido
en su cristal ardiente y deslumbrado (2010: 319).

Todo ha cambiado. La primera persona del singular preside el poema, ostenta la certeza ontológica que sólo la percepción sensible —la vista, como habría querido Berkeley— puede granjear. A su vez, los elementos figurativos y naturales pueblan unos versos afincados en una estética acaso realista. Esta construcción mucho menos escéptica, más segura del vínculo entre lo experimentado y lo escrito —al grado de trenzarlos en la rima—, será la que halle, al final del poemario, esa otredad amada tanto tiempo pospuesta y desarticulada en piezas como “Jardín inglés” u “Ostende”: en “La hacedora de lluvia”, última composición de *Divisibilidad*, Carnero plasma por fin el retrato fiel de la mujer anhelada, advocación de la naturaleza misma: “Ondulante el cabello como curso de agua / que perezoso se bifurca y pierde / por el redondo cauce que muere en la cadera” (2010: 342), como sucederá también en muchos de los poemas de *Verano inglés*, el volumen publicado en 1999 con el cual Carnero inaugura definitivamente su segunda etapa; en “Leicester Square”, pórtico del libro, los primeros versos descubren una dimensión sensible, feliz y realista —incluso juguetona—, fervorosa de la palabra poética fundada en el amor que décadas atrás era imposible:

En la tensión del nudo de tu blusa
duplican su latido tus tacones
sin alterar la esfera del helado
que te zampas feliz, guiñando un ojo.

Me has traído a este parque donde el amor se cierne
cimbreado la risa de los jóvenes
y aureola las ramas de los fresnos
con una red brillante de alegría (2020: 279).

Por supuesto, el desengaño constitutivo del autor —la lección para siempre aprendida tras el hallazgo del “vacío”— se vuelve a hacer presente en muchos pasajes de *Divisibilidad* y en otros tantos de los libros de su segunda etapa, como en el terceto final del soneto “Catedral de Ávila”, del volumen del año 90, donde se rescata el símbolo metapoético que inauguró *Dibujo*, y, con ello, el inicio de toda la carrera lírica: “y en el silencio la palabra

muerta / gozará del olvido y el reposo, / en figura y volumen confundida” (2010: 334), o en “Café Rouge”, de *Verano inglés*, que recuerda el dilema epistémico del signo arbitrario: “Palabras, no es verdad que conozcáis el mundo, / que las cosas existan en sus nombres” (2020: 313). Pero en esa segunda etapa la constante presencia del amor, de la naturaleza, y, en suma, del mundo experiencial y concreto, equilibra notoriamente la balanza frente a las dudas metapoéticas, que ya nunca abandonarán al valenciano —aunque dejarán de corroerlo—, porque tal es la enseñanza de la “conciencia del vacío”: se teme y se recela del lenguaje con conocimiento de causa, *pero el poeta, si lo es, debe nombrar el mundo*. Y Carnero lo es: a partir de *Divisibilidad*, y con más firmeza en *Verano inglés*, nombrará el mundo, el nuestro, pero no lo hará de manera ingenua, no olvidará las complejas discusiones filosóficas y artísticas de su tiempo, porque eso ha sido su primera etapa, la formación tortuosa y cerebral a la que nos ha invitado participar desde 1967 hasta 1979: una preocupación tan intensa y extensa por el sentido de la poesía como sólo podría tenerla alguien que se atreve a practicarla en la convulsa era contemporánea.

Como se ha visto a lo largo de estas páginas, son varios los estudiosos que han dedicado parte de su análisis al aspecto metapoético de Guillermo Carnero; sin embargo, este es, hasta donde se sabe, el único estudio monográfico extenso —dedicado a toda una etapa creativa— que existe sobre el tema, desarrollado en un aspecto no abordado por la crítica: la descripción e interpretación de la evolución episódica de esa trama sacrificial que enfrenta realidad y ficción, sujeto y poeta, en sus disímiles y por momentos contradictorias manifestaciones. En este sentido, este trabajo abona sobre los estudios de la poesía de Carnero en particular, así como sobre los de la literatura contemporánea española en general, todo ello en torno a un eje rector: la lectura detenida del texto mismo.

Referencias

- Alegre Gorri, Antonio, "Platón, el creador de las Ideas", en Platón, *Diálogos I*. Madrid: Gredos, 2010, IX-CXXX.
- Aleixandre, Vicente, *Espadas como labios. La destrucción o el amor* (ed. José Luis Cano). Madrid: Castalia, 2015.
- Alvear Téllez, Julio, "La libertad de conciencia y de religión en la Ilustración francesa: El modelo de Voltaire y de la 'Encyclopédie'", *Revista de estudios histórico-jurídicos*, 33, 2011, 227-272.
- Aranguren, José L., *Moral y sociedad*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1974.
- Argullol, Rafael, *El Héroe y el Único*. Barcelona: Acantilado, 2008.
- Arlandis, Sergio, "Introducción", en Jaime Siles, *Cenotafio. Antología poética (1969-2009)* (ed. Sergio Arlandis). Madrid: Cátedra, 2011, 15-131.
- Arranz Nicolás, Clara, "Neopositivismo y culturalismo en la obra de Guillermo Carnero", *Los Cuadernos del Norte*, 16, noviembre-diciembre 1982, 58-65.
- Artaud, Antonin, *El pesa-nervios* (trad. Marcos R. Barnatán). Madrid: Visor, 2002.
- Barella, Julia, "El poema como hipótesis: un comentario sobre la obra de Guillermo Carnero", *Parole. Revista de creación literaria y de filología*, 1, otoño-invierno 1988, 185-190.
- , "Introducción", en Pere Gimferrer, *Poemas (1962-1969). Poesía castellana completa* (ed. Julia Barella). Madrid: Visor, 2010, 7-83.
- Barón Palma, Emilio, "André Breton y Vicente Huidobro: Las poéticas surrealista y creacionista", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. IX, nº 10, 1981, 67-83.
- Barthes, Roland, "Drama, poema, novela" (trad. Narcís Comadira), en *Redacción de Tel Quel. Teoría de conjunto*. Barcelona: Seix Barral, 1971, 29-47.
- , *El grado cero de la escritura* (trad. Nicolás Rosa). México: Siglo Veintiuno Editores, 1985.
- Barreras Gómez, Asunción, "El estudio de la ironía en el texto literario", *Cuadernos de Investigación Filológica*, 27-28, 2001-2002, 243-265.
- Barral, Carlos, "Poesía no es comunicación", *Laye*, 23, 1953, 23-26 [recopilado en Jordi Gracia y Domingo Ródenas, *Historia de la literatura española, 7. Derrota y restitución*

- de la modernidad 1939-2010* (dir. José-Carlos Mainer). Madrid: Crítica, 2011, 1009-1010].
- Beck White, Lewis, “La teoría kantiana de la Definición”, *Filosofía de la Universidad del Norte*, 18, enero-junio 2013, 178-197.
- Bécquer, Gustavo Adolfo, *Rimas* (ed. José Carlos de Torres). Madrid: Castalia, 1993.
- Berlin, Isaiah, *Las raíces del romanticismo* (trad. Silvina Marí). Madrid: Taurus, 2000.
- Biedma, Jaime Gil de, *Las personas del verbo*. Barcelona: Lumen, 2015.
- Bobes, Carmen, *et al*, *Historia de la Teoría Literaria. I, La Antigüedad Grecolatina*. Madrid: Gredos, 1995.
- , *Historia de la Teoría Literaria. II, Transmisores. Edad Media. Poéticas clasicistas*. Madrid: Gredos, 1998.
- Bordón, Nellibe Judith, “San Agustín y el neoplatonismo cristiano”, *Studium. Filosofía y Teología*, 32, 2013, 211-217.
- Bourne, Louis M., “Inutilidad de la poesía frente al azar”, *El País*, 18/07/1976, 27.
- Bousoño, Carlos, “La poesía de Guillermo Carnero”, en Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*. Madrid: Hiperión, 1979, 11-68.
- Calero Sevillano, Francisco, “El revisionismo historiográfico, sobre el pasado reciente en España”, *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 6, 2007, 183-190.
- Camandone, Mirta, “Asedio a la poesía de Guillermo Carnero”, *Hispanic Journal*, 7.2, 1985, 123-129.
- Cano Ballesta, Juan, “Novísimos, postnovísimos y la búsqueda de paraísos estéticos”, en *Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica política bajo el franquismo*. Madrid: Siglo XXI, 1994, 148-170.
- Carnero, Guillermo, *Carta florentina*. Sevilla: Vandalia, 2018.
- , “Cuestionario”, en Antonio Méndez Rubio, *Poesía '68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004, 111-126.
- , *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)* (ed. Ignacio Javier López). Madrid: Cátedra, 2010.
- , *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*. Madrid: Visor, 2009.
- , *El sueño de Escipión*. Madrid: Visor, 1971.

- , *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)* (pról. Carlos Bousoño). Madrid: Hiperión, 1979.
- , *Guillermo Carnero Web Oficial*, 2021 [<https://www.guillermocarnero.com/>, consultada el 23/09/21].
- , *Jardín concluso (Obra poética 1999-2009)* (ed. Elide Pittarello). Madrid: 2020.
- , *La cara oscura del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra/Fundación Juan March, 1983.
- , *La ruptura modernista*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.
- , *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- , “Lo que no es exactamente una poética”, en *Nueve novísimos poetas españoles* (ed. J. M. Castellet). Barcelona: Barral Editores, 1970, 203-204.
- , *Poéticas y entrevistas. 1970-2007*. Málaga: Universidad de Alicante/Centro Cultural Generación del 27, 2008.
- , *Regiones devastadas*. Sevilla: Vandalia, 2017.
- Casado, Miguel, “Líneas de los novísimos”, *Revista de Occidente*, 86-87, julio-agosto 1988, 204-224.
- Castellet, José María, “Prólogo”, en *Nueve novísimos poetas españoles* (ed. J.M. Castellet). Barcelona: Barral Editores, 1970, 17-47.
- Celaya, Gabriel, *El hilo rojo. La poesía es un arma cargada de futuro*. Madrid: Visor, 2018.
- Cernuda, Luis, *La realidad y el deseo (1924-1962)*. Madrid: Vitrubio, 2018.
- Colinas, Antonio, *Obra poética completa*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Cristóbal, Vicente, “Introducción”, en Virgilio, *Bucólicas* (ed. Vicente Cristóbal). Madrid: Cátedra, 2007, 9-51.
- Cuenca, Luis Alberto de, “En España no hubo novela de terror”, *El País*, 23/02/1978, en línea [consultado el 29/03/21].
- , *Poesía 1979-1996* (ed. Juan José Lanz). Madrid: Cátedra, 2016.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina, I* (trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre). México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Dällenbach, Lucien, *El relato especular* (trad. Ramón Buenaventura). Madrid: Visor, 1991.
- Darío, Rubén, *Prosas profanas y otros poemas*. Madrid: Espasa, 1998.

- Dadson, Trevor J., *Breve esplendor de mal distinta lumbre. Estudios sobre poesía española contemporánea*. Sevilla: Renacimiento, 2005.
- Debicki, Andrew, *Historia de la poesía española del siglo XX: desde la Modernidad hasta el presente*. Madrid: Gredos, 1997.
- , “Poesía española de la postmodernidad”, *Anales de Literatura Española*, 6, 1988, 165-180.
- Derrida, Jacques, “La *différance*” (trad. Narcís Comadira), en *Redacción de Tel Quel. Teoría de conjunto*. Barcelona: Seix Barral, 1971, 49-79.
- Díez de Revenga, Francisco Javier, “Guillermo Carnero en busca del lenguaje poético”, *Tránsito*, 3, 1979, 34-40.
- Domínguez Caparrós, José, *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza Editorial, 2016.
- Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria* (trad. José Esteban Calderón). México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Eichenbaum, Boris, “La teoría del método formal”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (coomp. Tzvetan Todorov; trad. Ana María Nethol). México: Siglo XXI, 2017, 31-76.
- Eliade, Mircea, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1980.
- Encinas Martínez, Mercedes, “Una poética báquica en Horacio”, *VELEIA*, 21, 2004, 159-173.
- Enrique, Antonio, “Fundamentos histórico-literarios para un concepto de la literatura de la Diferencia”, en *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)* (coord. Remedios Sánchez). Madrid: Akal, 2016, 109-123.
- Ewald, François, “El surrealismo: una ética del azar” (trad. Víctor Florián), *Magazine Littéraire*, 312, 1993, 273-277.
- Fartos Martínez, Maximiliano, “La ilustración francesa y su difusión por España (el caso concreto del *Système* del Barón D’Holbach)”, *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, 13, 1993, 155-172.

- Feria Vázquez, Miguel Ángel, “Parnasianismo y simbolismo en la encrucijada de la modernidad: hacia una revisión general de sus vínculos”, *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, vol. 30, Nº 2, 2015, 203-221.
- Fernández González, Ángel-Raimundo, “Introducción”, en Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal* (ed. Ángel-Raimundo Fernández González). Madrid: Cátedra, 2012, 11-50.
- Fernández Mallo, Agustín, *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Fernández Serrato, Juan Carlos, “Introducción”, en Jenaro Talens, *Cantos rodados (Antología poética, 1960-2001)* (ed. Juan Carlos Fernández Serrato). Madrid: Cátedra, 2002, 15-111.
- Ferrán, Jaime María, *La ruptura posmoderna. Esteticismo y culturalismo en los poetas novísimos españoles*. Sevilla: Renacimiento, 2017.
- Ferrari, Marta, “El sujeto y sus máscaras: la mediación culturalista en los poetas del 70: Pedro Gimferrer y Guillermo Carnero”, en Laura Scarano *et al*, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos, 1994, 154-159.
- , “Un espejo fragmentado: la práctica metapoética de Guillermo Carnero” en Laura Scarano *et al*, *Marcar la piel del agua. La autorreferencialidad en la poesía española contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996, 141-158.
- Fiore, Keila del, “Tras los pasos de Rimbaud: el malditismo en Leopoldo María Panero”, en *Insularidades y puentes. Estudios Argentinos de Literatura Francesa y Francófona* (coord. Susana G. Artal Maillie *et al*). Mar del Plata: Plataforma, 2018, 107-114.
- Flórez Miguel, Cirilo, “René Descartes, la constitución de la Modernidad”, en Descartes, *Obras I*. Madrid: Gredos, 2011, IX-CVII.
- Foucault, Michel, “Distancia, aspecto, origen” (trad. Narcís Comadira), en *Redacción de Tel Quel. Teoría de conjunto*. Barcelona: Seix Barral, 1971, 13-28.
- Fuentes-Martín, José Miguel, “La sensación perceptiva de George Berkeley”, *Revista Bellas Artes*, 13, abril 2016, 101-109.
- Fuertes, Gloria, *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra, 2017.
- Frazer, James George, *La rama dorada. Magia y religión* (trad. Elizabeth y Tadeo I. Campuzano). México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

- Gallego, Antonio, “Preludio para Guillermo Carnero”, en Guillermo Carnero, *Poética y poesía*. Madrid: Fundación Juan March, 2004, 7-11.
- García Berrio, Antonio, *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra, 1989.
- García de la Concha, Víctor, “La renovación estética de los años sesenta”, *Los Cuadernos del Norte*, monografías no. 3, 1986, 10-23.
- García Lorca, Federico, *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Navona, 2016.
- Gimferrer, Pere, *Poemas (1962-1969)*. *Poesía castellana completa* (ed. Julia Barella). Madrid: Visor, 2010.
- , *Espejo, espacio y apariciones*. Madrid: Visor, 1988.
- Giordano, Jaime, “Reflexiones sobre *Ávila* de Guillermo Carnero. Clausura del simbolismo”, *España Contemporánea*, 3. 2, otoño 1990, 69-78.
- Girondo, Oliverio, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías y otros poemas* (ed. Trinidad Barrera). Madrid: Visor, 2008.
- Gómez Yebra, Antonio A., “Introducción biográfica y crítica”, en Jorge Guillén, *Los grandes poemas de Aire Nuestro* (ed. Antonio A. Gómez Yebra). Madrid: Castalia, 1996, 9-71.
- Góngora, Luis de, *Antología poética* (ed. Antonio Carreira). Barcelona: Austral, 2015.
- González Zymla, Herbert, “La danza macabra”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, no. 11, 2014, 23-51.
- Gracia, Antonio, “Guillermo Carnero: más allá del poema”, *Ínsula*, 451, junio 1984, 22.
- , “Guillermo Carnero: para llegar a Ostende”, *Ínsula*, 625-626, 1999, 10 y 31-32.
- Gracia, Jordi y Domingo Ródenas, *Historia de la literatura española, 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010* (dir. José-Carlos Mainer). Madrid: Crítica, 2011.
- Guillén, Jorge, *Los grandes poemas de Aire Nuestro* (ed. Antonio A. Gómez Yebra). Madrid: Castalia, 1996.
- Gullón, Ricardo, “Esteticismo y modernismo”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 1967, 373-387.
- , “Wordsworth”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, en línea [consultado el 26/08/2022].
- Hamon, Philippe, *Puisque réalisme il y a*. Ginebra: Editions de La Baconnière, 2015.
- Hernández, Alexander, “La evolución del cisne en la poesía de Rubén Darío”, *Revista Realidad*, 145-146, 2015, 73-87.

- Horacio, *Odas* (trad. Alejandro Bekes). Buenos Aires: Losada, 2005.
- Icardo, Juan Antonio, “Guillermo Carnero, del *trobar ric* al *trobar clus*”, *Ínsula*, 341, abril 1975, 3.
- Iravedra, Araceli, “Antonio Machado y la ‘generación poética de 1970’”, *Salina*, 14, 2000, 169-182.
- , “De qué hablamos cuando hablamos de compromiso: de nuevo sobre los poetas *novísimos*”, *Signa*, 27, 2018, 585-615.
- , “Prólogo”, en *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*. Madrid: Visor/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2016, 9-170. [tomo 10 de *Poesía española. Antología crítica*, dir. Francisco Rico].
- Jakobson, Roman, “Lingüística y poética” (trad. Josep M. Puyol y Jem Cabanes), en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel, 1984, 347-395.
- Jiménez, Diego Jesús, *Bajorrelieve. Itinerario para naufragos* (ed. Juan José Lanz). Madrid: Cátedra, 2001.
- Jiménez, José Olivio, “‘Estética del lujo y de la muerte’: sobre *Dibujo de la muerte* (1967) de Guillermo Carnero”, en *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*. Madrid: Rialp, 1998, 210-219.
- Jiménez, Juan Ramón, *Leyenda (1896-1956)* (ed. Antonio Sánchez Romeralo y María Estela Arreche). Madrid: Visor, 2006.
- Jiménez Millán, Antonio, “Stéphane Mallarmé: del objeto esencial al espacio impresionista”, *Revista Internacional de Filosofía*, vol. XXI, no. 3, 2016, 39-55.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de, *Poesías*, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en línea [consultado: 20/01/23].
- Kristeva, Julia, “La semiología: ciencia crítica y/o crítica de la ciencia” (trad. Narcís Comadira), en *Redacción de Tel Quel. Teoría de conjunto*. Barcelona: Seix Barral, 1971, 97-112.
- Lanz, Juan José, “El vuelo de las palabras de Guillermo Carnero”, en Guillermo Carnero, *Palabras en su vuelo (De Jorge Guillén a Pablo García Baena)* (ed. Juan José Lanz). Valladolid: Universidad, 2020, 11-23.
- , “Introducción”, en Diego Jesús Jiménez, *Bajorrelieve. Itinerario para naufragos* (ed. Juan José Lanz). Madrid: Cátedra, 2001, 11-136.

- , *La musa metafísica. Ensayos sobre la poesía de Guillermo Carnero*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2016.
- , *Juan Ramón Jiménez y el legado de la Modernidad*. Barcelona: Anthropos, 2017.
- , *Nuevos y novísimos poetas. En la estela del 68*. Sevilla: Renacimiento, 2011.
- , *Poesía, ideología e historia (siglos XX y XXI)*. Madrid: Visor, 2019.
- Lázaro, Luis Alberto y Marisol Morales Ladrón, “Técnicas narrativas en James Joyce y Luis Martín-Santos: estudio comparativo de *Ulysses* y *Tiempo de silencio*”, en *Joyce en España. IV Encuentros de la Asociación Española James Joyce* (ed. Francisco García Tortosa et al). A Coruña: Universidade, 1994, vol. I, 101-112.
- Lledó, Emilio, *El concepto poiesis en la filosofía griega. Heráclito-Sofistas-Platón*. México: Academia Mexicana de la Lengua, 2015.
- Lope Toledo, José María, “El poeta logroñés Francisco López de Zárate”, *Berceo*, 23, 1952, 199-240.
- López Alcaraz, Josefa, “La teatralidad de los *fabliaux*”, *Anales de Filología Francesa*, 21, 2013, 155-175.
- López, Ignacio Javier, “El olvido del habla: una reflexión sobre la escritura de la metapoesía”, *Ínsula*, 505, enero 1989, 17-18.
- , “Introducción”, en Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)* (ed. Ignacio Javier López). Madrid: Cátedra, 2010, 13-80.
- , “Ironía, distancia y evolución en Guillermo Carnero”, *Ínsula*, 408, 1980, 1 y 10.
- , “Metapoesía en Guillermo Carnero”, *Zarza Rosa*, 5, octubre-noviembre 1985, 37-52.
- , “Metonimia y negación: *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* de Guillermo Carnero”, *Hispanic Review*, 54.3, 1986, 257-277.
- López de Abiada, José Manuel, “Guillermo Carnero. Ostende”, en *Poemas memorables. Antología consultada y comentada (1939-1999)*. Madrid: Castalia, 1999, 229-246.
- López de Zárate, Francisco, *Obras varias* (ed. José Simón Díaz). Madrid: CSIC, 1947, vol. II.
- López Noriega, Mauricio, “Anacreonte: una poética política”, *Acta poética*, vol. 29, no. 1, marzo-mayo 2008, en línea.
- Luna, Alascok-Ish de, *Monstrorum Artifex*. Madrid: Editora Nacional, 1977.

- Machado, Antonio, *Poesías completas* (ed. Manuel Alvar). Barcelona: Austral, 2014.
- Mallarmé, Stéphane, *Poesías* (trad. Francisco Castaño). Madrid: Hiperión, 2014.
- Manrique, Jorge, *Poesía* (ed. Jesús-Manuel Alda Tesán). Madrid: Cátedra, 2012.
- Mardones, José María, “El neo-conservadurismo de los posmodernos”, en G. Vattimo *et al*, *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2003, 21-40.
- Martín-Estudillo, Luis, *La mirada elíptica: El trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Madrid: Visor, 2007.
- Martín Municio, Ángel, *Biología del habla y del lenguaje*. Madrid: Real Academia Española, 1984.
- Martínez Sarrión, Antonio, *El centro inaccesible (Poesía 1967-1980)*. Madrid: Hiperión, 1981.
- Martínez Zepeda, Jean P., “El conocimiento como sistema en el *Tratado de la Naturaleza* de David Hume”, *Revista de Filosofía*, 76, 2019, 93-110.
- Mayhew, Jonathan, *The Poetics of Self-Consciousness. 20th Century Spanish Poetry*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1994.
- Méndez Rubio, Antonio, “Para una historia imposible. Escritura y sociedad en el periodo 1968-1978”, en *Poesía '68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004, 13-67.
- Mercadé, Isabel, “Watteau como metáfora en *Dibujo de la muerte* de Guillermo Carnero”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2007, en línea.
- Merquior, José Guilherme, “Naturaleza de la lírica”, en *Teorías sobre la lírica* (coord. Fernando Cabo Aseguinolaza). Madrid: Arco Libros, 1999, 85-101.
- Molina-Foix, Vicente, “Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 214, octubre 1967, 233-239.
- Neila, Manuel, “Guillermo Carnero: el hedonismo de la inteligencia”, *Turia*, 85-86, 2008, 26-40.
- Núñez, Aníbal, *La luz en las palabras. Antología poética* (ed. Vicente Vives Pérez). Madrid: Cátedra, 2009.

- Olmos Gil, Miguel A., *Poesía y poética en Carlos Bousoño. Relaciones entre pensamiento literario y escritura poética en la obra de un escritor español contemporáneo* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense, 1993.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- , *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Pedrosa, José Manuel, “*Collige, virgo, rosas... y otras flores cortadas*”, *Creneida*, 1, 2013, 179-213.
- Pérez Parejo, Ramón, *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética (Generación de los 50 – Novísimos)*. Madrid: Visor, 2007.
- , “Modelos de mundo y tópicos literarios: la construcción ficcional al servicio de la ideología del poder”, *Revista de Literatura*, LXVI, 131, 2004, 49-76.
- Piera, José, “Los lúcidos fantasmas de Guillermo Carnero”, *Camp de l’Arpa*, noviembre 1974, 18-20.
- Pinheiro Machado, Roberto, “La ruptura alienante: tradición, vanguardias y posmodernismo”, *América Latina Hoy*, 30, 2002, 19-41.
- Pittarello, Elide, “Aproximaciones a la poesía de Guillermo Carnero”, en *(En)claves de la Transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo* (eds. Enric Bou y Elide Pittarello). Madrid: Vervuert, 2009, 241-263.
- , “Introducción”, en Guillermo Carnero, *Jardín concluso (Obra poética 1999-2009)* (ed. Elide Pittarello). Madrid: Cátedra, 2020, 11-207.
- Platón, “Crátilo” (trad. José Luis Calvo), en *Diálogos I*. Madrid: Gredos, 2010.
- Polt, John H. R., “Introducción crítica”, en *Poesía del siglo XVIII* (ed. John H. R. Polt). Madrid: Castalia, 1984, 13-37.
- Ponce Cárdenas, Jesús, *Écfrasis: visión y escritura*. Madrid: Fragua, 2014.
- , *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*. París: Éditions Hispaniques / Université Paris-Sorbonne, 2016.
- , “Sobre el paisaje anticuario: Góngora y Filóstrato”, en *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora* (coord. Capllonch et al). Pisa: Edizioni ETS, 2013, 375-395.
- Pozuelo Yvancos, José María, “Parodiar, rev(b)elar”, *Exemplaria: Revista de literatura comparada*, 4, 2000, 1-18.

- Prieto de Paula, Ángel L., “Introducción”, en Tomás de Iriarte, *Fábulas literarias* (ed. Ángel L. Prieto de Paula). Madrid: Cátedra, 2018, 13-100.
- , *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión, 1996.
- Prósperi, Germán Osvaldo, “El texto como palimpsesto. Reflexiones en torno a la lectura literaria”, *Revista chilena de literatura*, 93, 2016, en línea [consultado el 08/03/21].
- Rey, José Luis, “Para olvidar a Isotta (Guillermo Carnero)”, en *Los eruditos tienen miedo (Espíritu y lenguaje en poesía)*. Sevilla: La Isla de Siltolá, 2015.
- Rico, Francisco, *Mil años de poesía europea*. Barcelona: Blacklist, 2009.
- Ruiz Casanova, José Francisco, “Introducción”, en Jenaro Talens, *El azar nunca deja cabos sueltos* (ed. José Francisco Ruiz Casanova). Madrid: Cátedra, 2021, 19-80.
- Rull, Enrique, “Introducción”, en Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*. Madrid: Penguin, 2017, 6-35.
- Samaniego, Félix María de, *Poemas varios*, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en línea [consultado 20/01/23].
- Sampedro López, Roque, “La construcción de género en el *Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo”, *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 21 (1), 2021, 561-581.
- Sanahuja, María Encarna y Alberto Prieto Arciniega, “El papel de las mujeres en las bacanales romanas”, *Memorias de historia antigua*, 5, 1981, 143-152.
- Sánchez Robayna, Andrés, “Góngora y el texto del mundo”, en *Silva gongorina*. Madrid: Cátedra, 1993, 43-56.
- Sánchez Torre, Leopoldo, *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Universidad, 1993.
- Sanz Pastor, Marta, “Introducción. Desde los metalingüísticos y sentimentales hacia la poesía del siglo XXI”, en *Metalingüísticos y sentimentales. Antología de la poesía española (1966-2000) 50 poetas hacia el nuevo siglo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, 11-87.
- Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza, 1995.
- Scarano, Laura, “La poesía de Guillermo Carnero: una estética de la negatividad”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 16. 3, 1991, 321-335.
- Schaeffer, Jean-Marie, “Romanticismo y lenguaje poético”, en *Teorías sobre la Lírica* (coord. Fernando Cabo Aseguinolaza). Madrid: Arco Libros, 1999, 57-83.

- Shakespeare, William, *Julio César* (trad. Guillermo Macpherson). Madrid: Librería de Perlado, Páez y C^a, 1909.
- Shklovski, Viktor, “El arte como artificio”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (coomp. Tzvetan Todorov; trad. Ana María Nethol). México: Siglo XXI, 2017, 77-98.
- Siles, Jaime, *Cenotafio. Antología poética (1969-2009)* (ed. Sergio Arlandis). Madrid: Cátedra, 2011.
- , “Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición”, *Ínsula*, 505, enero 1989, 910.
- Silver, Philip W., *La casa de Anteo. Estudios de poética hispánica*. Madrid: Taurus, 1985.
- Simón, César, “Fracaso y triunfo del lenguaje en Guillermo Carnero”, *Papeles de Son Armadans*, 249, diciembre 1976, 249-263.
- Smith, Barbara Herrnstein, *On the Margins of Discourse. The Relation of Literature to Language*. Chicago: University, 1978.
- Snyder, Jon R., *La estética del Barroco*. Madrid: La balsa de Medusa, 2014.
- Spitzer, Leo, “The *Ode on a Grecian urn* or Content vs. Metagrammar”, *Comparative Literature*, VII, 1955, 203-225.
- Stycos, María N., “Spanish Poetry of the Post-War Period: the Changing Poetics of the 70’s Generation”, en R. Fernández Rubio (ed.), *Selected Proceedings of the Third-Fifth Annual Mountain Interstate Foreign Language Conference*. Greenville: Furman University, 1985, 341-349.
- Talens, Jenaro, *Cantos rodados (Antología poética, 1960-2001)* (ed. Juan Carlos Fernández Serrato). Madrid: Cátedra, 2002.
- , “(Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión”, en Antonio Martínez Sarrión, *El centro inaccesible (Poesía 1967-1980)* (ed. Jenaro Talens). Madrid: Hiperión, 1981, 7-37.
- Todorov, Tzvetan, *El espíritu de la Ilustración* (trad. Noemí Sobregués). México: Galaxia Gutenberg, 2014.
- , “Presentación”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (coomp. Tzvetan Todorov; trad. Ana María Nethol). México: Siglo XXI, 2017, 15-27.
- Tovar, Antonio, “Trobar clus”, *Gaceta Ilustrada*, 929, 28/07/1974, 11.

- Vázquez Montalbán, Manuel, *Poesía completa. Memoria y deseo (1963-2003)*. Madrid: Visor, 2018.
- Vega, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa* (ed. Bienvenido Morros). Barcelona: Crítica, 2007.
- Vega, Lope de, *Poesía selecta* (ed. Antonio Carreño). Madrid: Cátedra, 2013.
- Verlaine, Paul, *Obra poética* (trad. Ramón Hervás Marcó). Barcelona: Libros Río Nuevo, 2003, vols. I y II.
- Villamediana, Conde de, *Poesía impresa completa* (ed. José Francisco Ruiz Casanova). Madrid: Cátedra, 1990.
- Villena, Luis Antonio de, *Alejandrías. Antología 1970-2013* (ed. Juan Antonio González Iglesias). Sevilla: Renacimiento, 2015.
- Vincent, Mary, “La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 28, 2006, 135-151.
- Virgilio, *Geórgicas* (ed. Jaime Velázquez). Madrid: Cátedra, 2012.
- Vives Pérez, Vicente, “Claves temáticas de la poesía posmoderna española”, *Revista de Literatura*, vol. LXXV, núm. 150, julio-diciembre 2013, 593-622.
- , “Introducción”, en Aníbal Núñez, *La luz en las palabras. Antología poética* (ed. Vicente Vives Pérez). Madrid: Cátedra, 2009, 21-105.
- Yagüe López, Pilar, *La poesía en los setenta. Los Novísimos, referencia de una época*. Coruña: Universidade, 1997.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus* (trad. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera). Madrid: Gredos, 2018.
- Ynduráin, Domingo, “Introducción”, en San Juan de la Cruz, *Poesía* (ed. Domingo Ynduráin). Madrid: Castalia, 2010, 13-227.
- Zambrano, Raúl, *La música en Occidente*. México: El Colegio de México, 2011.
- Zavala Díaz, Ana Laura, “De la decadencia y el estilo decadente”, en *De asfódelos y otras flores del mal mexicanas. Reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente (1983-1903)*. México: UNAM, 2012, 14-28.
- Zimmermann, Marie-Claire, “Guillermo Carnero: ‘Castilla’”, en *Cien años de poesía. 72 poemas españoles del siglo XX: estructuras poéticas y pautas críticas* (eds. Peter Fröhlicher et al). Peter Lang: Bern, 2001, 677-690.