



GUILLERMO CARNERO

ENSAYO DE UNA TEORIA DE LA VISION

Poesía 1966-1977

Estudio preliminar de
Carlos Bousoño



Hiperión

de la técnica, el erotismo, etc.), así como en el posible uso del irracionalismo y el experimentalismo (de los que Carnero no participa tal como los puso en práctica el 27), manifiestan igualmente una diversa disposición y son, por consiguiente, otra cosa. Por lo pronto, los jóvenes han ido mucho más lejos que los superrealistas en sus reivindicaciones de lo puramente individual (no en vano se ofrecen como más individualistas); es decir, han ido mucho más lejos en sus reivindicaciones de lo que no se pone al servicio directo de un supuesto «bien común». Todo esto es cuantitativo, cierto. Mas ya sabemos que la cantidad, al llegar a cierto grado, afecta a la cualidad. Pero es que, además, hay separaciones claramente cualitativas entre ambas actitudes: a los poetas del 27, el repudio en un cierto grado de la razón racionalista les conducía a la exaltación de la vida en cuanto pura elementalidad y, como consecuencia, a la negación del esteticismo:

Sí, poeta, arroja este libro que pretende encerrar en sus páginas un destello del sol,
y mira la luz cara a cara, apoyada la cabeza en la roca²⁰.

Cosa que no ocurre entre los jóvenes de hoy, cuyo repudio de lo mismo, pero en un grado cualitativamente mayor, o su falta de fe en los poderes cognoscitivos de eso que repudian, arrastra muy diversas consecuencias. Por un lado, los hace llevar el erotismo libre a un extremo que no se daba antes; por otro, se interesan en el culturalismo y son estetas (o pueden serlo) con frenesí no menor. La generación del 68 ni repite el esteticismo del siglo XIX ni tampoco las actitudes del 27, aunque tenga con ambos movimientos deudas y proximidades o coincidencias muy significativas.

DESCRIPCION DEL ESTETICISMO DE DIBUJO DE LA MUERTE

Pero veamos en qué consiste este esteticismo de *Dibujo de la Muerte*, cuya causa hemos ya investigado. En primer lugar, fijémonos en los materiales manejados por el poeta. Incesantemente los objetos nombrados son «bellos»: telas suntuosas (brocados, terciopelos, sedas, tu-

²⁰ Vicente Aleixandre: «El poeta», de *Sombra del Paraíso*.

les); épocas refinadas (Renacimiento, siglo XVIII); preciosidades (oro, plata, gemas, rubíes, diamantes, ágatas, ónice, jade, marfiles, mármoles, sándalo, caoba); elementos decorativos (columnas, terrazas, jardines, candelabros, pebeteros, cálices, cortinajes, arquitrabes); colores ricos o evocadores (púrpura, carmín, nieve, lila, oro, azul, incluso en su forma más cultista: «azur»), o términos prestigiosos, bien por pertenecer al mundo del arte (espineta, pianos, arpas, oboes), por su uso tradicional en la literatura (nenúfares, rosas, adelfas, sauces, magnolios, laureles, fresnos) o por recordar mundos de ensueño (Arcadias, Cytareas) o aludir a la Mitología (centauros, ninfas). Pero sobre todo esto, el poeta se inspira, de modo explícito o connotativamente, en el arte (literatura, escultura, pintura, arquitectura, música), y no directamente en la vida, pero *no por desprecio de ésta*, como ocurría entre los estetas del siglo XIX, sino por considerar, tal como antes dije, incognoscible la realidad e inexpressable su experiencia por el sujeto dentro de unos esquemas sociales de carácter represivo cuya función primordial es controlar, manejar y ocultar la realidad (la realidad exterior, mundo y naturaleza, y la realidad interior, pensamientos e instintos). Las descripciones (muy frecuentes) se sacan de cuadros o los sugieren (Watteau, Giorgione, Iacopo Guarana). En ocasiones, como en las *Sonatas* y en otros libros del primer Valle Inclán, el objeto mirado se enlaza de modo explícito a una obra estética:

En Avila 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...²¹.

O se recrean personajes ya tratados, por ejemplo, en alguna novela famosa. Uno de los más hermosos poemas de *Dibujo de la Muerte* tiene como protagonista (lo dijimos ya) a Detlev Spinell, carácter central de *Tristán*, de Thomas Mann. O lo que el poeta hace es describir el efecto que le produce una determinada pieza musical («Concertato-Scarlatti»). En ocasiones se evocan otros contextos (en *Dibujo de la Muerte*, contextos ambientales; en los libros siguientes, literarios) por medio de citas, aunque muy escasas (abundarán sólo a partir de *El Sueño de Escipión*), por lo común en lenguas extranjeras. Las citas en otros idiomas

²¹ «Avila», de *Dibujo de la Muerte*.

son usadas por los jóvenes al modo de Ezra Pound o T. S. Eliot más que al modo de los Modernistas (Rubén Darío, etc.):

Oh, rien de plus beau que les printemps anglais²²

... exalta al cielo y hunde

— Vede là Farinata — las estrellas que rigen el mar abierto²³.

O se describen ciudades «artísticas» (Avila, Pisa, Venecia) o edificios estéticamente venerables (Las Huelgas). A veces el personaje o incluso el narrador poemático es un escritor («Oscar Wilde en París»), un pintor («Watteau en Nogent-sur-Marne») o un dandy («Brummel»). El poeta busca intuitivamente personajes cuyo pensamiento y sentimentalidad ostenten amplias similitudes con los suyos propios, para que le sirvan de «correlatos objetivos» a través de los cuales pueda expresarse con la debida distanciamiento. No hay más que observar la frecuencia con que recurre, precisamente, a notorios estetas para esta faena de enmascaramiento. Pero notemos, en coincidencia con todo lo dicho, que esos personajes-estetas no aparecen positivamente mencionados y utilizados (lo que equivaldría al «asentimiento» admirativo ante su esteticismo); aparecen, al contrario, presentados en la soledad (Watteau), en la decadencia, la persecución y el exilio (Wilde) o en la frustración (Brummel). Esas son, para Carnero, las consecuencias de un esteticismo de personajes históricos reales que adoptaron tal actitud por fidelidad a la norma de su época (Watteau, encarnación del arte «oficial» patrocinado por la nobleza en la sociedad del Antiguo Régimen; Brummel, encarnación y paradigma de las «buenas maneras» cortesanas) o por una necesidad de afirmarse frente a la norma de su época desde la marginación (Wilde, perseguido, encarcelado, desterrado y destruido como persona por la sociedad victoriana). No hay, pues, triunfalismo alguno en el esteticismo de Carnero; sí, por el contrario, añoranza de la espontaneidad, de la naturalidad de los instintos, de la libertad de la mente y del cuerpo.

No cabe duda de que hay, en cuanto he dicho, concomitancias evidentes con lo que, en nuestra descripción, habían manifestado los parnasianos y modernistas del XIX: alusiones a la Belleza y lo bello, inspiración en otras obras de arte, citas. Pero, aparte la distancia radical, ya examinada por nosotros, que tales características muestran en ambos

²² «Oscar Wilde en París», *ibídem*.

²³ «Pisa», *ibídem*.

períodos por lo que toca a su sentido, ocurre que ahora el lenguaje es otro por completo. A la diferencia de fondo (el significado distinto) se añade una diferencia de forma (la dispareja escritura), con lo que habrá de engendrarse, y se engendra, en nosotros una fuerte sensación de novedad. *Dibujo de la Muerte* no recuerda, en ningún momento, a los viejos textos esteticistas. Nos sentimos en muy diversa onda, modulada, además, de otro modo. Intentemos exaninar —aparte lo ya dicho— algunos de los ingredientes decisivos de tal impresión nuestra.

LA TRADICION INMEDIATA Y DIBUJO DE LA MUERTE

Y es que *Dibujo de la Muerte*, siendo en su esteticismo, antitético del realismo de la generación inmediatamente precedente (la del 50; 1924-38, la zona de fechas de nacimiento) aprende no poco de él, y esto aleja aún más a esta obra de la tradición análoga que dije. Dado que la «verdadera realidad» para los escritores de esa generación estribaba en la noción «yo soy yo haciendo algo en mi circunstancia», la expresión del yo requería, como ya dije, la descripción de la circunstancia y la narración, con frecuencia, de tal actividad. Tal es uno de los puntos de que Guillermo Carnero va a partir en *Dibujo de la Muerte*. Precisemos sólo que su estilo se inclina mucho más hacia lo descriptivo que hacia lo narrativo. Por otra parte, se da en nuestro autor, con la misma intensidad que en los poetas del 50, una peculiaridad derivada de la que acabo de mencionar. Pues si la dicción se hace narrativa o descriptiva habrá de admitirse el correspondiente relajamiento de nuestras expectativas de aquella tensión continua que había sido propia de la poesía de todos los tiempos, y que la generación del 50, sobre todo, vino a desechar: relajamiento que no va en merma de la calidad, pues ahora, situados en una nueva cosmovisión, no la «disentimos» (siguiendo en esto a lo que ha ocurrido desde siempre para el caso extremo de la novela o del cuento). Dicho de otro modo: el poema no se construye ya partiendo de la idea anterior de que un soporte verbal de esa naturaleza haya de ser un conjunto de incesantes descargas expresivas, muy próximas las unas a las otras, sino, al revés, un flujo seguido, sin altos ni bajos, lleno de naturalidad y que no precisa de la sorpresa incesante. Aunque se busca que el lenguaje tenga en todo momento gran distinción, lo poético aparece en forma de impalpable pero eficaz atmósfera, que se origina imperceptiblemente (con frecuencia a través de connotaciones o de símbolos heterogéneos encadenados: volveré sobre ello). Si

Pero también por Guillermo Carnero, sobre todo desde *El Sueño de Escipión*:

el jardincillo de los conciertos sacros⁴²
aimons-y la naissance des désirs liquides⁴³
los párpados entornan más de lo habitual⁴⁴
se respira despacio con suspiros graves⁴⁵
y no una, previsible, con sus habituales⁴⁶
el calor de un instante es haber vivido⁴⁷
que desgarrar a la rama del espino⁴⁸

Pero ello se encuentra ya en *Dibujo de la Muerte*:

... policromos fanales en el agua insomne⁴⁹

Los prosaísmos voluntarios, esto es, las alusiones a pormenores de la vida cotidiana, tan peculiares de la generación precedente, son en cambio, infrecuentes en *Dibujo de la Muerte*, pero no faltan:

Hay algún bar abierto en donde suena un disco⁵⁰,

como tampoco falta, aunque su presencia sea más bien rara, otro rasgo muy típico de la generación del 50: la de convertir en elemento decisivo de una pieza la sugerencia de un matiz psicológico complejo. En *Dibujo de la Muerte*, Guillermo Carnero coloca esos efectos, cuando los usa, en los finales poemáticos, lo que produce felices resultados expresivos, que sirven para cerrar brillantemente las composiciones:

Y no guardo rencor
sino un deseo inhábil que no colman
las acrobacias de la voluntad,
y cierta ingratitud no muy profunda⁵¹.

⁴² Guillermo Carnero: «Investigación de una doble metonimia», en *El Sueño de Escipión*.

⁴³ «Rodéanos de rápidos desnudos», *ibídem*.

⁴⁴ «Oda a Teodoro, barón Neuhoof, rey de Córcega», *ibídem*.

⁴⁵ *Ibídem*, *id.*

⁴⁶ «El Sueño de Escipión», *ibídem*.

⁴⁷ «Variación IV: Dad limosna a Belisario», en *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*.

⁴⁸ «Ostende», en *Ensayo de una teoría de la visión*.

⁴⁹ «El Serenísimo Príncipe Ludovico Manin...».

⁵⁰ «Avila», de *Dibujo de la Muerte*.

⁵¹ «El embarco para Cytarea», *ibídem*.

Aún hay otro ingrediente, con origen en Luis Cernuda, y antes en la tradición anglosajona, que Carnero toma de la tradición inmediata de que hablo: el uso de figuras históricas como protagonistas e incluso como narradores del verso, a modo de correlatos objetivos, cosa que comprobábamos más arriba. Pero según también sabemos, Guillermo Carnero, en vez de personajes como Felipe II, Lázaro o Los Reyes Magos, elige frecuentemente para tales objetivaciones, en perfecta concordancia con su cosmovisión, a ciertos estetas, o al menos, a ciertos artistas (Watteau, Paul Scarron...).

Esta solidaridad con el pasado inmediato se explica en lo genérico (aparte de posibles razones específicas, como la antes dada para la elegancia de *Dibujo de la Muerte*) por el hecho de que en cada período cultural hay elementos cosmovisionarios cualitativamente comunes con los de las épocas anteriores (aunque quepa la diferencia cuantitativa): elementos que, por formar entonces en una cosmovisión más amplia, se originan a su vez en el individualismo también común, que, por tanto, resulta ser aquél que se halla entre dos puntos críticos bastante separados entre sí por lo que toca a su grado, ya que consiste en el correspondiente a todo ese tiempo cosmovisionariamente más comprensivo en que tales épocas parcialmente coincidentes se van sucediendo. Son ingredientes que no derivan, pues, de la «verdadera realidad» del momento de que se trate, sino del foco individualista como tal, en cuanto que éste se encuentra incurso aún en la zona comprendida entre los mencionados puntos críticos. En nuestro caso, el motivo de las peculiaridades descritas hay que buscarlo en el interés que; a partir de la generación del 50, se ha tenido por la situación concreta, gracias a un individualismo en una cierta alta graduación. Una cosa son, pues, las semejanzas sólo formales entre épocas muy distintas (así, los variados esteticismos que hemos ido analizando), y otra, los elementos de continuidad, como los recién enumerados, que pasan de un lapso de tiempo a otro sin modificar en lo esencial su significación profunda.

HONDURA DE *DIBUJO DE LA MUERTE*: VISION TRAGICA DE LA FUGACIDAD HUMANA

El esteticismo de *Dibujo de la Muerte* pudiera hacernos pensar que se trata de un libro externo, sólo «bello», acaso superficial. Debo decir cuanto antes que ocurre exactamente lo contrario, y ya he aludido a ello en un anterior parágrafo. Nos hallamos frente a una obra de perceptible profun-

didad. La belleza que Carnero contempla es, además, como ha notado José Olivio Jiménez, la alucinada máscara tras la que se esconde la visión del vacío, de la evanescencia y fugacidad de cuanto existe⁵². El contraste entre refinamiento y desolación es lo que da, no sólo hondura, sino al mismo tiempo complejidad y riqueza al volumen. Pero ¿cómo se inserta este ingrediente trágico en el sistema formado por la poesía que consideramos? He aquí otro de esos elementos de continuidad que, al entrar en todos los períodos precedentes, en este caso desde el Romanticismo para acá, se relacionan siguiendo la tesis que acabamos de establecer, no con lo que para la generación del 68 hemos llamado la «realidad verdadera» (la grave crisis del racionalismo), sino con un elemento perdurable en todos esos períodos (la importancia de lo individual), el cual, a su vez, se halla en conexión con el individualismo; pero no sólo con el individualismo actual, sino con el que existe crecientemente en la sociedad europea desde una cierta fecha, que para el dato que ahora nos ocupa, sería el existente hasta hoy a partir de la época romántica. Es, pues, un elemento de la cosmovisión de «era» y no sólo de la cosmovisión «generacional» o «de época». Importa tomar plena conciencia de este hecho, pues, como vamos viendo, responde a una ley general, de gran importancia para nuestra metodología.

En efecto: los románticos, al ser ya suficientemente individualistas, se interesan por lo individualizado: el individuo, el yo, la realidad concreta. Ahora bien: la dignificación de tales entes conduce, indefectiblemente, a la historicidad. La Ilustración, al considerar en el hombre únicamente su naturaleza racional, la misma en todas las épocas y países, situaba y proyectaba a aquél, en cierto modo, fuera del tiempo y del espacio. El Romanticismo, por el contrario, al ser más individualista e interesarse, por consiguiente, en el individuo concreto en cuanto distinto de cualquier otro, forzosamente había de instalar a éste en la Historia, pues toda realidad concreta implica un aquí y un ahora y, por tanto, implica la situación del individuo en un determinado pueblo (nacionalismo romántico) que se halla a su vez en un cierto momento irreplicable y único del desarrollo temporal. Cada momento de la historia, al ostentar igualmente concreción, tiene también un valor propio incomparable, que se hace, por eso mismo, seductor. El progresismo del siglo XVIII iba derecho a su meta futura, sin pararse en las estaciones

⁵² José Olivio Jiménez: «Estética del lujo y de la muerte: sobre *Dibujo de la Muerte* (1967), de Guillermo Carnero», en *Papeles de Son Armadans*, mayo, 1972, y en *Diez años de poesía española*, Madrid, Ed. Insula, 1972, págs. 375-385, especialmente págs. 380-382.

de la sucesión más que en su calidad de medios. Ahora los medios se muestran tan atractivos como los fines: se manifiestan como propietarios por sí mismos de una entidad valiosa. Pero si se pasa de unos momentos históricos a otros que les son irreductibles, el progresismo de Turgot y Condorcet, de ser puramente cuantitativo se hará cualitativo y surgirá en Hegel la necesidad de aclarar el hecho con la noción de «salto» de esta última especie. La cantidad se sobresaltarán haciéndose cualidad, al alcanzar ciertos puntos críticos, idea muy conocida y que nosotros mismos hemos usado más atrás a propósito de nuestra propia doctrina. Véase, pues, cómo el individualismo, en su graduación romántica, explica el historicismo del instante en cuestión, esto es, explica el relieve con que en él asoma, hasta en la Ciencia y en la Filosofía, el concepto de temporalidad, así como el de evolución hacia algo totalmente otro, a cuyo examen dedicará Hegel su dialéctica⁵³.

La nueva receptividad para el cambio y el tiempo representado por los románticos se irá acentuando posteriormente. En el momento contemporáneo, la «verdadera realidad», dijimos, va a ser la impresión. Pero ocurre que la impresión es siempre *instantánea*. Las cosas, en lo que importa de ellas (en cuanto a la impresión que nos causan) surgirán

⁵³ Aunque en el siglo XVIII se hallen antecedentes insignes (Vico, Voltaire, Hume, Gibbon, Lessing y Herder), podemos decir que fueron los románticos quienes descubrieron la Historia en el sentido moderno de la expresión: Humboldt, Savigny, Bopp, los hermanos Grimm, Ranke, Miebuh, Lachmann... De otra parte, la idea romántica de evolución será tal vez la más fecunda para la Ciencia (no sólo se halla, pues, entre los artistas y los filósofos: Schelling o Hegel, aparte de Goethe y los «Naturphilosophen»), cuyos conceptos (los de esa Ciencia) serán en adelante crecientemente dinámicos, en contra del estatismo que los presidía en todo el período que llega hasta el momento de la Revolución Industrial. La atención a lo evolutivo explica que Karl Ernst von Baer (1792-1876) haga surgir una nueva disciplina, la Embriología, mientras Charles Lyell (1792-1875) construye la Geología sobre la idea de la transformación continua de la corteza terrestre. Empieza a constituirse la Genética en forma de Biometría o Estadística (Adolphe Quetelet, 1796-1824) y como estudio de los cruzamientos entre las variedades de una misma especie o entre especies distintas (pronto estarán ahí Méndel, etc.). Pero tal vez lo que más espectacularmente puede confirmar los nexos entre ciencia y cosmovisión sean, a la sazón, dos cosas: primera, la aparición, por estas fechas, de la teoría evolutiva de Jean B. Lamarck (1744-1829), antecedente importantísimo de Darwin, y segunda, la configuración de la Química como ciencia, al descubrir Antoine-Laurent Lavoisier (en este sentido, como Lamarck, un prerromántico: nace en 1743 y muere en 1794) el hecho de las combinaciones: dos cuerpos distintos que, al unirse de un determinado modo, hacen surgir un tercero que difiere de ambos. La idea de evolución hacia algo irreductible a lo primero ha hecho, pues, nacer la Química científica de las combinaciones frente a la Química científica de los «principios» (la Química del gólgístico) que la precedió.

como puramente *actuales*, y por tanto, como inconsistentes, como fugaces. Se comprende que entre los simbolistas (de cuya cosmovisión el impresionismo es sólo una rama), los temas de la muerte y del tiempo se conviertan en fundamentales⁵⁴. Lo mismo o casi lo mismo ocurre entre los surrealistas, que aún acentúan el intrasubjetivismo y la importancia de lo individual concreto. Naturalmente, en el período siguiente (realismo de la posguerra en sus dos primeras generaciones), donde el acento se lo lleva la idea situacional, habrá de llegar a un punto más alto la historicidad, ya que nada menos que nuestra persona, lo que cada uno de nosotros es, dependerá de la cambiante circunstancia: la situación me configura y soy, en consecuencia, tiempo. Por último, en la época de Carnero, en que cada criatura siente máximamente su individualidad y concreción, hechas siempre de un aquí y un ahora, habrá de experimentarse la temporalidad de una manera especialmente intensa. En suma: el creciente individualismo ha traído, a partir de la época romántica, una sensibilidad también creciente para la individualidad y, por consiguiente, para la historicidad y para el paso de las horas.

El tiempo se nos ha mostrado progresivamente como creador desde esa fecha (y sólo desde esa fecha), pero asimismo, en no menor medida, como destructor. El «estímulo» de todas esas nociones será, no es preciso decirlo, el cambio cada vez más veloz que experimenta el mundo, gracias a la técnica crecientemente perfecta a partir de la Revolución Industrial. Hemos visto cambiar a ojos vistas hasta lo más petrificado y aparentemente inamovible. La industria nos proporciona objetos que sabemos serán superados muy pronto por un nuevo modelo de mayor excelencia, o que, incluso, serán destinados a un uso sólo instantáneo y que luego se tiran (mantales y pañuelos de papel, etc.). ¿Cómo dudar de que todo esto habrá de «estimular» fuertemente el historicismo que progresivamente es propio de nuestra visión, individualista y por tanto *individualizante*, del mundo?

LOS DOS PLANOS DEL LIBRO: EVOCACION DEL SIGLO XVIII Y DE LOS ESTETAS DEL SIGLO XIX; HUMOR

Comprendemos ahora, acaso del todo, que sea muy característico de este primer libro de Carnero una estructura poemática que podría-

⁵⁴ En España, recuérdese, por ejemplo, la poesía de Machado, o la del primer Juan Ramón.

mos formular esquemáticamente como constituida por dos elementos, belleza y muerte, que se suceden, en este mismo orden, dentro de la composición: el poeta nos pinta primero un mundo de refinamiento o de arte y belleza que, de un modo u otro, muestra por algún sitio, al cabo de los versos, su revés de finitud o de carroña. En esta técnica se construyen, pero con gran variedad de formas, nada menos que nueve composiciones de las veinticuatro del libro: «Avila», «Amanecer en Burgos», «Brummel», «Les charmes de la vie», «Concertato», «Watteau en Nogent-sur-Marne», «Oscar Wilde en París», «El altísimo Juan Sforza...», «Bacanales en Rímini...». Y aún se ve lo mismo en otras piezas al ser todas ellas comparadas entre sí por el lector. Pues el contraste belleza-muerte (o lo que es lo mismo: belleza-privación de vida; recuérdese el primer verso de «Capricho en Aranjuez»: «Raso amarillo a cambio de mi vida») que se da en el interior de cada una de las citadas obras se observará, igualmente, al realizar el cotejo ahora de otro modo: observamos entonces que, por ejemplo, uno de los poemas se encarga, digamos, de desarrollar exclusivamente la noción de Belleza (así «Atardecer en la pinacoteca»), mientras otro (pongamos «Muerte en Venecia») desplegará con exclusividad la contrapuesta noción, explicada en el título que he enunciado en el paréntesis.

Se nos pone en claro con esto 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 (adoptada por el poeta, pero con sentido crítico y censorio) 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, por vía asociativa, como inminente y necesario (véase al respecto el poema «Queluz» del libro *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*). Para lograr estos efectos, el poeta intensifica la sensación de inmovilidad, no sólo con frecuentes palabras que connotan o simbolizan⁵⁵ esta noción de modo encadenado («signos de sugestión»):

⁵⁵ En libro reciente he intentado diferenciar la connotación del simbolismo. Las discrepancias son varias, pero todas derivan de éstas: las connotaciones son asociaciones *conscientes*, aunque marginales; símbolo es asociación no consciente. Las connotaciones establecen una relación calificativa; los símbolos, una relación confundente, verdaderamente identificativa (precisamente por realizarse en forma no lúcida).

visionarias. Lo mismo que las dos primeras generaciones de posguerra tenían detrás y se relacionaban (sin ser influidas propiamente por ella) con la filosofía de la Vida y concretamente con la filosofía existencialista y paraexistencialista de Heidegger, Sartre y Ortega, el estilo de Carnero y el de cuantos profesan un temple poemático similar se halla en relación, del mismo modo no buscado y sólo coincidente, con el llamado «análisis» filosófico que tan en boga ha estado, y no por casualidad, en estos últimos años, aunque algunos de sus representantes hayan nacido mucho antes (Wittgenstein en 1889; Moore en 1873; Ryle en 1900; Carnap en 1891, etc.). Lo que importa es el prestigio, excluyente de algún modo, que ahora alcanzan tales pensadores, o, en otro sentido, Nietzsche, y cómo, en cambio, se arrinconan o desdennan los filósofos «especulativos» (no creo coincidencia a este respecto que el libro de Carnero publicado en 1975, *El Azar Objetivo*, se abra con sendas citas de Nietzsche y Wittgenstein). El auge de Nietzsche se comprende en seguida, 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. 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. Me parece difícil hallar una semejanza más evidente entre dos esferas tan distintas de la actividad humana.

ESPECIAL ORIGINALIDAD DE LA VOZ DE CARNERO A PARTIR DE *EL SUEÑO DE ESCIPION*

Atendamos tras esto a la voz misma con que el poeta se dirige a nosotros a partir de *El Sueño de Escipión*. Habremos de inferir sin es-

tuerzo que si el poeta no se va a referir directamente a la realidad o a la vida como tales, habrá de desaparecer de su obra todo patetismo. Si en *Dibujo de la Muerte* se daba ya una suprema elegancia en el decir, tal cualidad se intensifica ahora mucho, por razones obvias. Pero además aparece en el poeta un acento que no dudamos en calificar de insólito: una extraña frialdad. En efecto: el poeta se produce en un peculiarísimo tono de gran calma, donde no asoma sentimentalismo alguno, aunque sí una sensibilidad muy delicada y una clara inteligencia. La voz, a propósito, suprime todo calor y se hace cartesiana, precisa. Va diciendo las cosas una por una, repasándolas con disciplina y escrupulo. Puede aplicarse perfectamente al arte de Carnero lo que él mismo dice de Linneo, sin más que cambiar la palabra «ciencia» del primer verso por la palabra «poema» («el poder del poema», diríamos entonces):

El poder de una ciencia
no es conocer el mundo: dar orden al espíritu.
Formular con tersura
el arte magna de su léxico
en orden de combate: el repertorio mágico
de la nomenclatura y las categorías,
su tribunal preciso, inapelable prosa
bella como una máquina de guerra.
Y recorrer con método
los desvaríos de su lógica: si de pájaros hablo,
prestar más atención a las aves zancudas⁷⁵.

Carnero piensa también (y lo dice en otro lugar) que el poema no pretende conocer el mundo, sino ofrecer un orden al espíritu, o presentar una «hipótesis» (sic) sobre la realidad. Tersura en la dicción, belleza a fuerza no de sentimentalidad, sino de rigor. Eso es el arte. El poema consiste, asimismo, en recorrer «los desvaríos de su lógica», de la lógica y del lenguaje, y denunciarlos; pero también en prestar atención a esos desvaríos de la lógica, es decir, en admitir las motivaciones irracionales de la creación junto a las conscientes (la antigua y casi siempre mal comprendida síntesis horaciana). No puede reducirse a menos palabras (exactitud) lo que nuestro autor pretende realizar con su verso.

⁷⁵ «Elogio de Linneo», en *El Sueño de Escipión*.

LA TÉCNICA DE CARNERO EN ESTOS LIBROS

Pero repasemos despacio este poema: puede servirnos de excelente muestra de lo que son los valores y la técnica de la poesía de nuestro autor en esta nueva y ya larga etapa. Comprobamos, en primer lugar, la eminencia de su originalidad, que empieza por lo acaso más difícil: la «extrañeza» del tema mismo seleccionado. Elogiar a un naturalista desde el verso es ya bastante inesperado; hacerlo con referencia a alguien que nos es tan remoto, y que se halla hoy tan evidentemente superado (pese al gran valor que en su tiempo representó), resulta sorprendente en grado sumo. Más: a todas luces se constituye en «rareza». Ahora bien: precisamente el hecho de que Linneo se ofrezca en la actualidad como pura arqueología *era indispensable* a la intuición que Carnero pretendía desarrollar. Pues el poema es ambiguo: tiene carácter serio, pero al mismo tiempo no carece de una punta de humor, de ahí su complejidad. El elogio va de veras, y sin embargo hay chanza, ya que Linneo sirve, evidentemente, para satirizar a la razón racionalista y su lógica frecuentemente delirante. Los desvaríos de tal discurso, viene a decir el poeta, se asemejan a los desvaríos de la propia Naturaleza que, a pesar de su supuesta racionalidad y sistematicidad, o, mejor dicho, a causa de ellas, se ha complacido en crear esas criaturas disparatadas (como ya denominó a las cigüeñas Machado) que son, desde varios puntos de vista, «las aves zancudas». Sacamos de todo ello una impresión: lo que parece racional (la ciencia, Linneo, la propia naturaleza) no lo es. Creemos entender ya: la sensación de rareza temática que hemos experimentado (Linneo, aves zancudas) se debe a la rareza misma del empeño de toda una zona de la poesía de Carnero: el ataque a la razón racionalista, ya que, al menos para el sentido común, no hay cosa más aparentemente inatacable que ésta. Ir contra ella es la primera gran «rareza» de las que las otras son mera derivación.

Y comprendemos asimismo otra cosa. Que lo poético de este poema aparentemente frío se debe a la gran condensación y carácter paradójico de su contenido. El lector recibe una carga de significación muchísimo mayor que la que ordinariamente reside en los significantes manejados, con lo que el poeta se aparta más poderosamente del estereotipo lingüístico: se cumple así la primera ley de la Poesía tal como la he venido expresando desde 1952. Pero, sobre eso, tal exceso semántico se halla abultado e intensificado al ser contradictor de nuestros hábitos mentales: nueva desviación del estereotipo o norma y, por consiguiente, mayor efecto estético.

Mostrémoslo en su detalle. Todo el poema está constituido por lo que mi *Teoría de la expresión poética* ha denominado «rupturas del sistema». Y así, en situación de espontaneidad (que es lo que para la poesía, en principio, cuenta) pensamos que la ciencia nos hace conocer el mundo: que no hay tarea más pacífica y mansa que la propia del estudioso e investigador; que lo lógico se opone a lo demencial. Pues bien: todos y cada uno de estos pensamientos, o lenguaje estereotipado de nuestra mente espontánea, encuentran su negación en otros tantos dichos del poeta. Afirma éste taxativamente que el poder de la ciencia no es conocer el mundo; y habla asimismo de «orden de combate», de «máquina de guerra», de «desvaríos de la lógica». Y como en cada caso hay claros motivos para nuestro «asentimiento» (sería fácil exponerlos en su pormenor), tales supuestos conceptos se convierten en poesía y dejan de ser puras especulaciones, las propias de un mero pensador.

El final del poema constituye otra «modificación lingüística»: las cosas no se dicen, se sugieren, y, además, de un modo característicamente remoto. La índole insensata de la racionalidad natural no se halla, en efecto, expresada en el poema. Es el lector el encargado de verbalizárselo.

Lo que acabamos de descubrir admite generalización. Esta poesía que parece fría en el sentido de puramente conceptual, resulta, como era esperable (ya que de lo contrario dejaría de ser arte), tan modificadora de la «lengua» y, por lo tanto, en ese sentido, tan emocionante y poco conceptual como pueda serlo la más sentimental y romántica. Ahora bien: su carácter poético aparece justamente en contradicción al sentimentalismo. El sentimentalismo queda prohibido por el tema tratado; la misma época de algún modo lo rechaza, y probablemente la psicología del poeta se opone también a tal género de facilidades. *En este otro sentido* sí hay frialdad. Y no sólo eso: Carnero hace de esa especie de frialdad el nervio mismo de su escritura en esta etapa de su obra.

En cuanto a la sugerencia que sirve de cierre a la breve composición, debo decir que no es tampoco caso aislado dentro de la obra de su autor. Al revés, toda ella utiliza de modo incesante el sistema alusivo, lo cual puede, en algún momento, acarrear pasajeras dificultades de interpretación a los lectores poco expertos, sobre todo cuando tales insinuaciones se refieren a datos culturales (frecuentes citas, etc.) no siempre de conocimiento general. A veces el obstáculo se halla en que se usan metáforas o expresiones cuyo recto sentido exige haber leído previamente otras piezas del poeta donde tales elementos verbales tuvieron un uso más directamente asequible. Pero todas estas asperezas son excepciones que

merece la pena superar. El resto de la obra de Carnero no ofrece problemas, por lo menos a los lectores normales que no desconozcan por completo la tradición poética contemporánea.

Debo añadir que también puede generalizarse lo que hemos dicho sobre la originalidad y rareza temática del poema acerca de Linneo: tales cualidades rebosan, en efecto, por todas partes, en la zona última de la poesía carneriana. ¿Motivos? Los mismos que ya hemos hallado. ¿Quién, por ejemplo, ha cantado, de modo central, al marabú? No conozco a nadie, salvo a nuestro poeta. Y de otro lado, ¿habrá animal más paradójico y contradictorio? Se alimenta de carroña y viste, pese a todo, la más bella pluma de la zoología; una vez muerta el ave, sirve aquélla de frívolo adorno a las damas. También aquí, de nuevo, el delirio sin tasa de la naturaleza racional y el otro delirio paralelo de la literatura (que eso quiere decirnos también «Erótica del marabú»: sobre la miseria de la experiencia real, convenientemente digerida por el poeta, se crea la maravilla estética de la obra de arte del lenguaje).

Burla de la razón. Y otra vez la sorpresa, la rareza, la originalidad, pues Carnero realiza su chanza con una expresión poemática rigurosísima, llevada en todo momento con precisión de relojero, de exacto y frío matemático. Es decir: Carnero se enfrenta y ríe de la razón, pero lo hace racionalmente (de ahí su rechazo práctico y teórico, ya mencionado en su lugar, de la herencia superrealista), o con una dicción que parece racional o incluso que lo es, hasta donde puede serlo un poema sin deponer su naturaleza de tal. Hemos llegado con esto, en nuestra análisis, a una nueva etapa de su obra.

LA BURLA DE LA RAZON EN EL AZAR OBJETIVO

Pues esta burla, cuya mera manifestación, al hallarse asentada en una dicción «racional» se trueca, significativamente, en nueva paradoja, alcanza también forma por completo disímil en el librito o breve colección de poemas que se titula *El Azar Objetivo* (y en algunas piezas anteriores del mismo cariz, por ejemplo la titulada «Discurso del Método», que abre *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*).

No me voy a detener en la consideración de aquella obra, pues lo ha hecho ya, y muy bien por cierto, César Simón⁷⁶. Sólo quiero agregar

⁷⁶ César Simón, «Fracaso y triunfo del lenguaje en Guillermo Carnero», *Papeles de Son Armadans*, diciembre 1976, págs. 249-263.

a lo que él afirma en su trabajo que la sátira de que hablamos halla aquí realización muy distinta y hasta opuesta a la que acabamos de ver en «Elogio de Linneo», «Erótica del marabú» y que podríamos asimismo ver en otras composiciones que van, dentro de la etapa hasta ahora final de Carnero, por derroteros parecidos: 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, como digo, contraria: con una sintaxis enrevesada, llena de pliegues y desviaciones, con abundantes anacolutos voluntarios, con frases que parecen no tener fin y con razonamientos confusos. La rareza sigue existiendo, pero es ahora la del lenguaje mismo utilizado, en relación con el lenguaje poético habitual. Se imita en forma esperpéntica o expresionista los modos verbales y de pensamiento que son propios de los lenguajes jurídicos, técnicos o filosóficos. Pero ello, llegando a las últimas consecuencias, sin la menor concesión a nada que suene, en ningún momento, a «poético». El buscado prosaísmo del contenido y del continente frisa aquí en lo absolutamente insobrepasable.

Pero, se preguntará acaso el lector, ¿en qué consiste lo estético de semejante especie poemática, cuya extravagancia no cede ante la que Carnero percibe en las «aves zancudas» que menciona, o en el maravilloso «marabú» cuyo significado era, por otra parte, idéntico? La intención del autor a este propósito es fácil de adivinar: los razonamientos torpes, las frases liosas, interminables y llenas de paréntesis; en suma, esas «aves zancudas» de la sintaxis lo que verdaderamente nos dicen es algo que se halla al otro lado de lo formulado expresamente. Se nos habla, en efecto, de lo que de ningún modo se nos habla: de la incapacidad poseída por la razón especulativa y racionalista para el verdadero conocimiento. Y como lo expresado no es lo que de hecho se denuncia, la lengua queda modificada y entonces su significación recóndita surge, en la intención del poeta, como puro valor estético. La poesía, incluso esta poesía que a primera vista no parece serlo, se produce siempre, cuando se produce, por unos medios que son, en lo esencial, siempre los mismos.

FINAL

Termina con esto la labor que me ha sido acordada: la de intentar hallar el sentido de la obra de Carnero, dentro del ámbito de su tiempo. He procurado hacerlo en la forma más directa posible y ahorrando pala-

