

José Olivio Jiménez

**«ESTÉTICA DEL LUJO Y DE LA MUERTE»:
SOBRE DIBUJO DE LA MUERTE (1967),
DE GUILLERMO CARNERO**



Madrid - Palma de Mallorca

MCMLXXII

De «PAPELES DE SON ARMADANS», n.º CXCIV. Mayo de 1972

*Tirada aparte de cincuenta
ejemplares numerados*

Ej. n.º **36**

«Estética del lujo y de la muerte»:
Sobre Dibujo de la muerte (1967), de Guillermo Carnero

A LA HORA DE DAR FORMA DEFINITIVA A ESTAS NOTAS, ANDARÁ ya muy próxima a su salida la segunda edición de *Dibujo de la muerte* (1.ª ed., Málaga: Publicaciones de la Librería Anticuaria El Gualdalhorce, 1967); y más o menos en igual estado el segundo libro importante de Guillermo Carnero: *El sueño de Escipión*, escrito entre abril de 1970 y mayo de 1971, y cuyo manuscrito hemos oportunamente podido conocer. Entre uno y otro, el poeta de preciso trazo y acendrada dicción que es Carnero se ha entretenido en cuadernos menores —*Libro de horas* (1967); *Modo y canciones del amor ficticio* (1969); y *Barcelona, mon amour* (1970)— que, en general, deben contemplarse más como ejercicios para no dar descanso al trabajo del verso que como creaciones realmente originales. Y es que esta básica condición del arte, la originalidad, andaba en esos títulos más o menos disimulada, al ser tal vez demasiado visible el modelo tan característico de Jaime Gil de Biedma, en muchos de los poemas en aquéllos contenidos. Un solo rasgo las emparenta y les da coherencia con la obra más genuina de su autor: su intención predominantemente satírica, de tan profunda manera entrañada a la elegía, que es el *modo* mayor de Carnero. Él mismo ha sabido ver esta vinculación, y, al frente de uno de esos títulos (*Barcelona, mon amour*) pudo escribir esta concisa definición que es todo un programa y una razón de ser de esa íntima trazabón entre una y otra actitud del espíritu, en trance ya de poesía: «El autor no cree necesario advertir que, en su concepto, toda sátira es una elegía a quien la escribe y una oda a lo satirizado». Y elegía y sátira estaban

ya presentes, tras una máscara trágica de belleza, en la primera y sorprendente entrega del poeta: *Dibujo de la muerte*, de 1967.

La poesía que motiva estos apuntes es precisamente aquella de *Dibujo de la muerte*, sin duda, en no exagerado juicio de Marcos Ricardo Barnatán que compartimos, «quizá el más hermoso libro de la nueva generación»¹. Desde que apareció, hasta la fecha, el libro ha sido leído, reseñado, comentado y aun tal vez haya servido para cómodas y precipitadas valoraciones estéticas. No hay necesidad, por ello, de detenerse en un análisis de todos sus elementos, por los cuales, junto a *Arde el mar*, de Pedro Gimferrer, que le precedió en un año, muy pronto se colocaría en el más alto sitio de representatividad en la línea de mayor preocupación esteticista dentro de la novísima poesía española. Y al definir como esteticista dicha línea quiere decirse, sencillamente y sin ánimos peyorativos, que en ambos poetas la loable voluntad de renovación y experimentación en el lenguaje poético, mediante la cual se trataba de redimir a éste de tanto rebajador prosaísmo padecido anteriormente, estaba presidida más por una atención respetuosa aunque libre y muy personal a las exigencias de la belleza expresiva que por un designio radical de homicida desintegración y pulverización de ese mismo lenguaje — como después ha venido a ocurrir en otros corifeos de la misma empresa que, no teniendo en sustancia qué decir, se han visto obligados a la inútil tarea de romper violenta e innecesariamente el conjunto de las estructuras verbales a través de las cuales la palabra se

¹ MARCOS RICARDO BARNATÁN, «Dos aproximaciones a la nueva poesía española», en *El Urogallo*, Madrid, núms. 5-6, octubre-noviembre-diciembre de 1970, pág. 138.

conforma y la comunicatividad poética se hace posible. Para su bien, ni Gimferrer ni Carnero se han encontrado urgidos a esto último: la novedad se ha dado en ellos unida a una muy seria conciencia de su trabajo creador, y por ello han logrado la unánime estimación que hoy se les concede.

Y es que sólo provisionalmente puede agotar el término *esteticismo* —siempre proclive a fáciles y peligrosas simplificaciones— la caracterización de *Dibujo de la muerte*. Claro es que allí lo primero y más llamativo que el lector descubre es un nada contenido despliegue de todos los materiales esteticizantes que el movimiento literario anterior de mayor preocupación por la belleza formal —el modernismo, al menos en su faz más brillante y decorativa— había consagrado casi como rasgos de escuela. Nos esperan, así, muchas, muchísimas cosas que Carnero aprende de ese modernismo. Materiales nobles: diamantes, porcelanas, plantas, mármoles, bronces, marfiles, ónices, tapices, terciopelos, sedas. Objetos por definición ornamentales: candelabros, fuentes, amorcillos. Interiores lujosos, refinados, elegantes. Rincones de naturaleza recortada, umbrosa, recoleta. Plantas y flores de reconocido prestigio poético: juncos, sauces, pinos, violetas, gardenias, nenúfares, adelfas. Colores de brillo suntuoso (escarlatas, púrpuras, armiño), o de recogida intimidad (azules, rosas). Instrumentos musicales para la creación de aquellas atmósferas diluidas que el simbolismo amaba (flautas, arpas, violas, oboes). Epocas, lugares también consagrados por la tradición artística: la Italia del Renacimiento, la Francia dieciochesca, la «belle époque»... No hay duda de que Carnero aprendió bien la lección exterior y decadente del modernismo y, desde luego, la más fácil (pero esto es sólo lo superficial, y por ello debe mencionarse pri-

mero). Si junto a todo este esteticismo deslumbrador unimos otros elementos significativos, completariamos la imagen más rápidamente aprehensible, pero por supuesto no total, de Carnero. Uno sería el rescate victorioso de la imaginación, en el trabajo poético, que opera tanto en la organización de los mínimos hilos argumentales de los poemas como, lo que es más importante, en la constitución de la textura imaginística y estructural del lenguaje: metáforas impregnadas de irracionalismo, acumulaciones caóticas, interferencias y superposiciones de planos, etc. El otro sería la tendencia al llamado *culturalismo*: mención directa u oblicua de personajes, situaciones, frases, que el poeta toma de la historia de la cultura y que por su cuenta recrea para —en la mayoría de los casos— hacerlos portavoz de sus propias intuiciones ².

Si unimos esos tres elementos —esteticismo, libertad imaginativa y culturalismo— tendremos la «máscara» de Carnero. Esa máscara, por no haber sido vista como tal, le ha traído, en los lectores apresurados, un cierto distanciamiento a su poesía. También de modo contrario, en los más lentos y penetrantes, la clave del misterio último que da hondura a sus poemas y autenticidad a su personalidad poética. Debe decirse, por justicia, que el reconocimiento de esa profundidad le ha sido hon-

² La técnica, es obvio decirlo, no parte de Carnero ni de su generación. Como muchos de los caracteres más válidos en la poesía de los últimos tiempos, en España, tiene un inmediato antecedente hispano: Luis Cernuda, aunque en éste manejado con un sentido de autenticidad y discreción que anda bastante ausente en los «culturalistas» de hoy. Para unas rápidas consideraciones sobre el culturalismo en poesía, véase el Epílogo de José Hierro al interesante y novedoso libro de Fernando Quiñones titulado *Las crónicas de mar y tierra* (Madrid, El Bardo, 1968).

radamente otorgado por muchos de los reseñadores que se han ocupado de *Dibujo de la muerte*: entre otros, por Rafael Morales, Francisco Lucio, Emilio Miró. Estos críticos han observado también cómo ese estético refugio de Carnero en un pasado de belleza puede mirarse igualmente como una forma más artística e incisiva de manifestar, en palabras de Francisco Lucio, «una clara y radical condena de la realidad presente, de la realidad entendida como la confusa urdimbre burguesa en que vivimos, como realidad social» ³. Es, en general, la misma comprensión general y más inteligente por la que empieza a verse hoy el modernismo más como un valiente ademán de rebeldía que como una pasiva actitud de evasión. Ya a esto llegaremos.

De tal reconocimiento explícito partimos para lo que, en adelante, se tratará aquí: revelar la secreta y noble afinidad de Carnero con el modernismo, pero en una dimensión más honda que el mero señalamiento de coincidencias temáticas y formales; las cuales, por lo demás, el poeta practica en virtud de un mecanismo voluntaria y a la larga dramáticamente iró-

³ FRANCISCO LUCIO, «Guillermo Carnero en su mundo bello de fantasmas», en *Tarrasa Información*, Tarragona, lunes 15 de enero de 1968. En sentido cercano, son válidas también las explicaciones —de orden moral y sociológico más amplio— que Carlos Bousoño ofrece sobre la resurrección, por Gimferrer y Carnero, de ciertos aspectos *cursis* del modernismo, que estos jóvenes poetas realizan, consciente e irónicamente, como resultado de su «añoranza de un pasado con suficiente fe axiológica y conocimiento del error que esa envidiable fe suponía». Véase CARLOS BOUSOÑO, «Una época en sus personajes», en *Papeles de Son Armadans*, Año XIV, Tomo LIII, número CLVIII, mayo de 1969, pág. 172.

nico, aunque nunca paródico. Si se hubiese reducido a una literal y mecánica mimesis, la poesía se le hubiese escapado; y la prueba más obvia es que, aun conociendo a la perfección los supuestos y las técnicas del modernismo, los poemas de Carnero atraen y emocionan por sí mismos y en alto grado, precisamente por su intrínseca carga poética.

También resultará necesario aclarar que no nos apoyamos en la semblanza usual y errónea del modernismo —todavía mantenida en general dentro de España— que lo presenta como una escuela de superfluas pirotecnias brillantes y de exclusivos asuntos banales cuando no ridículos. 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 sumarias pero atinadísimas 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*. Aparecen en la sección inicial de un excelente estudio dedicado a Rubén Darío; y constituyen una interpretación si no total (le faltó tener en cuenta el costado pleno y sustancial del modernismo —José Martí, José E. Rodó— que complementa la vertiente nihilista que Paz excluyentemente considera), sí muy certera y aguda de los fondos espirituales últimos que unánimemente se encuentran en los poetas modernistas. Así, hablando de los *objetos raros* buscados y gustados con afán por esos poetas, califica a aquéllos de «máscaras, sucesión de máscaras que ocultan un rostro tenso y ávido, en perfecta interrogación. Su amor desmedido por las formas redondas y plenas, por los ropajes suntuosos y los mundos abigarrados, delata una obsesión. No es el amor a la vida sino el horror al vacío el que profiere todas esas metá-

foras brillantes y sonoras»⁴. Y acierta en notar como la *modernidad* —y obsérvese que aquí ya no trata de caracterizar un específico período o movimiento literario— «no es sino un girar en el vacío, una máscara con que la conciencia desesperada simultáneamente se calma y se exaspera»⁵. Y vienen por modo inevitable a la mente dos pasajes de Carnero que des-cansan 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» —el texto tal vez más apegado a lo real en toda su precaria facticidad y presencia— que concluye con esta demanda imperiosa:

decidme si merecía la pena haber vivido para esto,
para seguir chirriando en el suave chirrido de las tablas
para seguir girando hasta la muerte. [alquitranadas,

El otro es un brevísimo inciso de «Oscar Wilde en París», donde testifica la análoga urgencia de los modernistas:

Las porcelanas en los pedestales
y tantísimas luces y brocados
para crear una ilusión de vida.

Cuando más, eso: una apariencia engañosa de vida. Y es que a ésta se la sabe incierta, fugaz, cual un gran abismo existencial alrededor del que nos movemos vertiginosamente para al cabo precipitarnos en lo que en su fondo nos espera: la

⁴ OCTAVIO PAZ, «El caracol y la sirena (Rubén Darío)», en *Cuadrivio* (México: Editorial Joaquín Mortiz, S. A., 1965), pág. 21.

⁵ *Ibid.*, pág. 23.

muerte. Octavio Paz resume su impresión del modernismo en esta lapidaria frase: «Estética del lujo y de la muerte, el modernismo es una estética nihilista». Y 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, y en el momento más sorpresivo (y de aquí la potencialidad contrastante e irónica de tales instantes) la verdad definitiva que se oculta tras el tinglado de tanta belleza: vacío, nada, muerte; verdades que advienen entonces al verso como despojadas de toda vestidura metafórica y en su más nítida explicitud verbal. Así, en «El Serenísimo Príncipe Ludovico Manin contempla el apogeo de la primavera», tras una larga tirada de versículos donde proliferan las púrpuras, los mármoles, el bronce, asoma de repente este implacable aviso:

Pero nadie
dude hoy que el antiguo esplendor y la felicidad consisten
en unirse con los ricos despojos de sueños y cadáveres.

Es, ciertamente, una estética del lujo y de la muerte, en fatal asociación. Se trata de colmar luminosamente el gran hueco del existir. Para ello el poeta necesita extremar hasta el máximo su capacidad imaginativa —en la creación de temas y ambientes— y su habilidad de orfebre —en la elaboración de la palabra expresiva— para ensayar el alzamiento de una belleza absoluta que pueda exorcizar la acechanza del tiempo y la muerte. Hay, incluso, momentos en que parece confiar en ese poder. Así, las esculturas —carnes de mármol— del poema «El Altísimo Juan Sforza compone unos loores a su dama

mientras César Borgia marcha sobre Pésaro» estarán allí, para siempre, en aquel interior sosegado y penumbroso, como signo de victoria sobre la destrucción:

Eternamente jóvenes,
eternamente vivos, eternamente vivos como en el primer día,
debajo de la máscara,
y ni fuego ni muerte ni curso de las horas
habitarán jamás este salón.

Irónico triunfo, en el que ni el poeta cree. Porque el resultado es siempre infructuoso; y con deslumbradora claridad —aunque por lo general de modo pudorosamente rápido— se consigna esa derrota. Hay entonces, en principio, un designio de esencialidad («poeta esencial, al margen del aquí y el ahora, rescatando... su retazo de eternidad», le ha llamado Emilio Miró⁶), por el que Carnero se une, de modo natural, a Gimferrer y a lo más sólido de la nueva situación poética española (más allá de cualquier limitado estrato generacional) y que explica la renovada atención puesta en una poesía *esencial*, más cercana, por ejemplo, a Juan Ramón Jiménez que al temporalismo anterior, orientado durante tantos años bajo el magisterio teórico de Antonio Machado. Pero no se da en Carnero la triunfante consecución y deslinde de un rotundo ser —ontológico, estético o místico—, sino que, muy al contrario, aquel designio queda vencido, dramáticamente, por la única y aplastante realidad existencial, la muerte, cuyas visibles trazas o señales ha perseguido el poeta en la belleza misma con de-

⁶ EMILIO MIRÓ, sobre *Dibujo de la muerte*, de Guillermo Carnero, en «Crónica de poesía», *Insula*, núms. 248-249, julio-agosto de 1967, página 9.

leite de *miniaturista* (y se toman aquí el calificativo y la idea del artículo citado de Francisco Lucio) en su libro.

La disposición de los poemas en el conjunto actúa como un notable *crescendo* de esa presencia imperiosa y fatal de la muerte. No quiere decir ello que esa presencia no está asumida desde los mismos comienzos. Precisamente, el texto inicial, «Avila» podría definirse como una serie de variaciones sobre el tema reiterativo de la muerte en la piedra (*un cuerpo demasiado hermoso para haber vivido, / muerto en la piedra mientras se escucha brotar hacia la tumba / toda una inmensa vegetación de alas*). Pero aquí todavía es Avila, y es Castilla, y es la piedra; y en este ámbito la muerte parece natural, y por eso se la testimonia y la recibimos casi como notarial constatación. Pero a medida que se avanza en el libro la belleza se irá refinando, complicando, sutilizándola hasta la sofisticación; creando para ella (temática y léxicamente) ambientes donde parecería 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, identificada ya al lujo y al halago sensorial como delicada expresión superior de la vida, y la Muerte que arteramente vibra escondida en cualquier manifestación de aquella misma forma suntuaria y aparentemente irreductible de la vida y la belleza. Se está, pues, también, ante una *estética del lujo y de la muerte*; y esta contraposición le da a la obra poética de Carnero su más intenso carácter dramático, su hondo aliento humano, a la vez que revela ese último y entrañable vínculo con la visión del mundo de los grandes poetas del modernismo. Como en ellos, la postura esteticista no es un mero escapismo, sino «el último baluarte, el único reducto invulnerable

del ser contra la aniquilación»; lo cual es, en juicio de Ricardo Gullón de quien son las anteriores y las siguientes frases, la manera cabal de interpretar «la paradoja del esteticismo, entendida por tantos como fuga de la vida cuando en verdad simboliza el ansia de afirmarla, de hacerla eterna, trasmutándola en palabras imperecederas»⁷.

Se dijo que el ordenamiento de los textos en el libro impulsaba hacia una plenitud de la muerte, que vale tanto como decir al reconocimiento del fracaso último de la aventura estética. No otra cosa ocurrió en el movimiento modernista; y esto lo ha señalado también Octavio Paz en el artículo de donde se tomaron aquellas ideas que nos sirvieron de punto de partida para estas aproximaciones entre Carnero y dicho movimiento. Vuelven a ser oportunas las palabras de Paz: «Apenas el modernismo se contempla, cesa de existir como tendencia ... Es el momento más alto de la pasión modernista: el instante de la lucidez que es asimismo el de la muerte»⁸. En extremo cuidado del pormenor, parece como si Carnero hubiese querido dar análoga sugestión en la sucesión y, especialmente, en el remate del libro: aumento de la lucidez y de la autocontemplación existencial, y asunción paralela de la realidad única y absoluta de la muerte. Bajo las irónicas tramoyas de sus títulos de poemas —máscaras verdaderas, en el auténtico sentido modernista, para Carnero— no es fortuito que éste haya escogido «Bacanales en Rímini para olvidar a Isotta» como el que debió cerrar el libro (y es de esperar que en la

⁷ RICARDO GULLÓN, «Juan Ramón Jiménez y el modernismo», prólogo al libro *El modernismo. Notas de un curso (1953)*, de Juan Ramón Jiménez (Madrid: Aguilar, 1962), pág. 24.

⁸ PAZ, *op. cit.*, págs. 23 y 24.

segunda salida se le mantenga en el mismo sitio, por su pleno sentido de símbolo y resumen de todo el espíritu que lo anima). Pues es en este texto donde —después del ya conocido y nunca gratuito cortejo de arpas, sedas, mármoles, piedras preciosas, mitologías— se inscribe con la más fina escrupulosidad la lección suprema:

quizás será la muerte
la única certeza que nos ha sido dado alzar sobre la tierra

Y 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:

mientras 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 movimiento, es la reflexión retrospectiva sobre su arte. Así, tras las entregas menores del poeta, a que brevemente nos referimos al principio, su nuevo libro de mayor consistencia y verdadero interés, *El sueño de Escipión* (que con toda seguridad habrá visto la luz al aparecer estas páginas) dará entrada, en grado mayoritario, a ese prurito reflexivo o especulativo en la poesía, y en su propia poesía. No se trata, en rigor, de una continuación de *Dibujo de la muerte* (sí lo es, y aun una superación en algún sentido, en conciencia artística, calidad poética, exploración del lengua-

jeo y experimentación positiva en la técnica del poema largo); ni se intenta por el autor explicar magistralmente desde su hoy aquella poesía del cercano ayer. Pero en relación estrecha con el tema central de estos apuntes —la unión entre la belleza, bajo especie de lujo, y la muerte— hay en este nuevo libro un poema que arroja una luz esclarecedora sobre esa estética que hemos visto dominar en *Dibujo de la muerte*. Podría, en efecto, servirle de poética *a posteriori*. Su título es «Erótica del marabú». Como es sabido, el marabú es un ave zancuda tenida en Africa como sagrada por la carroña de que se nutre. Y famoso es también por sus esplendorosas plumas, que suelen usarse como preciado y elegante objeto de adorno. Otra vez, aliados, la muerte y el lujo, la podredumbre y la belleza: magnífico hallazgo simbólico de Carnero para el arte (al menos, para una de las formas del arte que ha practicado con originalidad y vigor). Hay, sí, una irónica inversión: es ahora la muerte quien sirve de alimento a la belleza; pero de todos modos se mantiene ese sentido trágico de lo bello, por el que se acerca Carnero al espíritu hondo del modernismo. Y así, al describir al marabú implícitamente como tal símbolo, puede decir de ese pájaro sagrado que *busca marsupio / en la tragedia*; y, todavía de un modo más elocuente, que *su digerir es una ontología*. Ya está aquí la muerte, otra vez, dando ser o destino ontológico al arte más consumado: concepción estética de índole romántica, trascendente y altísima, en cuya línea es *Dibujo de la muerte* una acabada pieza ejemplar, y difícilmente superable, dentro de la novísima poesía española.

JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ