

Tramas, libros, nombres

Para entender la literatura española, 1944-2000

Quizá, en efecto, no es demasiado claro el significado de cada elemento de la secuencia propuesta: entre otros temas, si la cronología ahora en uso es ascendente. Corresponde, en efecto, a tres niveles de trabajo: las series poseen el accento en la preservación de textos o motivos a través de una vasta panorámica de obras y autores; en otros casos, se trata de decir algunas formas de coherencia intrínsecas a los textos o a sus relaciones cronológicas que reúnen nombres y títulos; y, finalmente, se repiten este tipo de libros, el crítico privilegia la consideración de la obra sobre sus contextos, y, en consecuencia, se trata de los libros que nos interesan más.

EDITORIAL ANAGRAMA
BARCELONA

ese desarrollo narrativo en el primero «la cena desabrida y fría / y los ojos ardiendo como faros»; lo confirma en el segundo que el material —la fugaz fascinación de un strip-tease infantil el día de la primera borrachera— es casi el mismo de un cuento de Jesús Fernández Santos o de Ana María Matute. El poema penúltimo, «Una voz sensata», pide humorísticamente acabar con la insensata memoria y dedicarse «a resolver tremendas ecuaciones / a casarse y fundar unos mellizos». Es obvio que Martínez Sarrión, para regocijo de sus lectores, no ha hecho caso a la voz sensata... En sus espejos «donde una vez estuvo la niñez / y es inútil buscar y solo el viento», ya vuelve a estar el niño secreto que todos hemos sido. Nunca ha dejado de mirarnos.

EL POETA Y LAS AVES ZANCUDAS

En «Capricho en Aranjuez» (*Dibujo de la muerte*, 1967), Guillermo Carnero lo dijo con esa claridad que están acechando siempre los críticos perezosos: «Raso amarillo a cambio de mi vida.» Es un precioso *attacco* que no mejorarían Arthur Rubinstein o Michelangelo Benedetti y lo digo, entre otras cosas, porque —como ellos, los dos pianistas— el poeta interpreta aquí música ajena: la copiosa anotación que acompaña la excelente edición de *Dibujo de la muerte* realizada por Ignacio Javier López confirma que el dodecasílabo famoso trabaja, en realidad, sobre una cita de *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, aunque a la verdad el original no fue tan certeramente drástico como es el eco. Cosa aparte es que a Guillermo Carnero debió impresionarle lo suyo ese Versalles campero y un mucho melancólico que es Aranjuez, porque, por ejemplo, su merendero La Rana Verde, a orillas del Tajo, vuelve a salir en «Discurso de la servidumbre voluntaria», al lado del barcelonés Bar Rosa y de los pabellones acristalados de otro restaurante cuyo nombre no se dice pero que mi memoria personal identifica al pie del Tibi-

dabo, en la última parada del tranvía azul. Siempre le han gustado a Carnero los tactos de las telas: «Amanecer en Burgos», del mismo libro, evoca los tejidos medievales del Museo de las Huelgas, en Burgos. Y no digamos el amarillo... El azul Mallarmé no es el único color simbolista; quizá lo sea tanto o más el amarillo Tristan Corbière. En «Wragby Hall» se recuerda las «volutas esgrafiadas en amarillo y blanco sobre la pared malva» de la mansión de Lord Chatterley, y son amarillos los landós que ve pasar Lord Brummel en los días de su decadencia («Brummel»).

La maravillosa pedantería de este libro de los veinte años (a esa edad quien no es pedante no es nada) estaba alumbrando ya la conciencia de un sentido. Los envidiosos apuntarán que Carnero escribió en «Música para fuegos de artificio» (en *Divisibilidad indefinida*, 1991), que «hace muy pocos años yo decía / palabras refulgentes como piedras preciosas». ¿Palinodia dicha en serio o intertextualidad con un lugar, bastante común, de Rubén Darío al inicio de *Cantos de vida y esperanza*? «Yo soy aquel que ayer no más decía / el verso azul y la canción profana»? No nos engañemos; el poeta no se arrepiente de nada. Las *invocaciones* de 1967 (de algún modo llamaremos al peculiar uso de la palabra por parte de Carnero: ni denominación funcional, ni ensalmo aproximativo, ni arbitrariedad imaginativa pura) son definidas como «plenas y grávidas victorias» por parte de un poeta para quien la creación de versos es un acto profundamente moral, entonces y ahora. Conviene no olvidarlo... La exigencia de este poeta no solamente concierne al mundo de la belleza. Muchas composiciones de Carnero adoptan en 1967 la forma del cuaderno de notas de un decorador ideal: los verbos en imperativo, las frases nominales, las implacables metonimias convierten el poema en la formulación de un vehemente deseo de organización. ¿No es eso un instinto moral? ¿No lo es la repugnancia del escritor hacia el mal gusto, hacia las trampas sentimentales, hacia el vulgo profano? «El movimiento continuo»

—poema de *Dibujo de la muerte* que nos estuvo dedicado, a Lola y a mí, en la primera edición de *Ensayo de una teoría de la visión*— es la expresión de una realidad contra la que Carnero edifica sus deslumbrantes escenarios de imaginación: pocas veces el *de contemptu mundi* del poeta alcanza mayor violencia que en la abominación de «prestidigitadores», «muñecas caucásicas para neuróticos» —véase la eficacia de los latigazos esdrújulos— y «atletas malolientes que vociferan el canto del cisne».

Pocas páginas más allá, «Concertato» ofrece otra recurrencia siempre activa en la poesía de Guillermo Carnero: la música es preferible a la voz, más noble, más libre y, sobre todo, más purgada de esa turbia piedad por nosotros mismos que siempre ponemos en las palabras (en este caso, la música es de Domenico Scarlatti: años después, el poeta pedirá excusas por gustar también de Donizetti). ¡Qué miserables las voces al lado de la voz de la inteligencia armónica! Saberlo es el privilegio del poeta que se alza así poseedor de la conciencia de la muerte, depositario de la llave de su biblioteca de raros (y de su gliptoteca de mármoles: la escultura es otra debilidad de Carnero) y, al cabo, poseedor del secreto de que el arte es eterno aunque frágil. Al final de «Pisa», los versos recogen la anécdota atribuida por Vasari a Pedro de Médicis, quien «hizo que los mejores trépanos y cinceles / conformasen un bloque de hielo cuando el Sol / reverberaba dolorosamente, aquel año de nieves en Florencia». Escultura efímera, ademán eterno: ¿qué es más largo, el arte o la vida? O, ¿no será una estúpida vanidad sentimental pretender la inmortalidad de nuestro arte?

En la víspera de 1968 (no fue un año revolucionario: fue, a todo tirar, un espasmo de mala conciencia doctrinaria en una sociedad floreciente y expansiva), aquello significaba denostar muchas cosas: la miseria del franquismo, fundamentalmente. Conviene no confundir los términos y seguir pensando a estas alturas que la reacción «veneciana» fue un mentís al neorrealismo, un mohín de niños pitongos ante la obviedad de la que

acusaban a la estética neorrealista. Porque ni ésta carecía de adecuados resortes de complejidad, ni —en el caso del «culturalismo» (¡qué palabra tan fea!) de los nuevos escritores— todo se resolvía en los kilométricos exergos que José María Álvarez ponía al frente de los poemas de su *Museo de cera* o en las exaltaciones gimferrerianas del decadentismo más obvio: lo que con tanta maligna idea mi amigo Ignacio Prat asoció, y no sin razón, a la música de Ketelbei, el perpetrador de «En un mercado persa».

Al leer («Variación I: Domus Áurea», en *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, 1974), sabemos que

la sordidez es nuestro pan,
origen del discurso que llamamos poema,
origen del discurso de la carne
en que creemos estar vivos.

Y se tiene la impresión de que el poeta ha profesado en una suerte de extraña herejía bizantina: un pugnaz repudio de la *vida* en su acepción más común y tranquilizadora. O quizá simplemente, en una intolerancia a cualquier modo de resignación; habrá que recordar que uno de los poemas más feroces de las letras españolas del siglo, y de lo menos «novísimo» que darse puede, se titula «La búsqueda de la certeza» (en *El azar objetivo*, 1975) y da en describir tal proceso lógico como... la lenta formación y trabajosa expulsión de un excremento por la ordinaria vía rectal. La violencia irónica contamina muy pronto los poemas aparentemente más sugestivos: «Pie para un retrato de Valéry Larbaud», uno de mis predilectos, es una deslumbrante pero desgarrada rapsodia de elementos narrativos que entremezcla la muerte de Rasputín, la vida de Baudelaire y los viajes triunfales de la bailarina Isadora Duncan (por entonces, Karel Reisz había hecho un filme sobre ella, que interpretó Vanessa Redgrave; la visión nada complaciente de Carnero se compade-

ce poco con la gelidez del realizador británico y recuerda mucho más la ácida elegancia de Max Ophuls en su revisión de *Lola Montes*). Por esa vía, se fue encaminando hacia los poemas lúcidos, humorísticos, agresivamente inteligentes de *El sueño de Escipión* (1971), donde lo que ya he señalado como tendencia en *Dibujo de la muerte* se hace norma: los desdeñosos modos imperativos, la rigurosa planificación del poema en sus términos de lógica demostrativa, el frecuente recurso al lenguaje académico, la enunciación aforística de muchas consideraciones. En «Jardín inglés», la vida es «una falta de gusto», expresión que vuelve a repetirse en «Chagrin d'amour, principe d'œuvre d'art», lo que con acierto Ignacio Javier López ha remitido a coincidencia con alguna faceta de Jaime Gil de Biedma. Pero el cínico seductor sentimental que vivía cerca del Turó Park jamás hubiera escrito —en el sentido en que lo hace Carnero— que el recuerdo es una «innoble potestad», como escribe nuestro hereje anticipándose a la condena que sus seguidores harán de la poesía de la «nueva sentimentalidad». El poeta seriamente enfermo sabía que los sentimientos son una abusiva manera de sobornar la inteligencia pero los usaba muy a menudo.

Es siempre más complicado: Jaime Gil podía ser a la vez el santo patrón de los lúcidos desdeñosos y de los húmedos piadosos de sí mismos. Y conviene entenderlo así para comprender mejor la compleja relación de los escritores de 1950 con los llamados «novísimos», en un sentido que más de una vez apuntan los libros recientes de Juan José Lanz y, sobre todo, Ángel Luis Prieto de Paula. A esas alturas, nuestro poeta ya no pretendía de la poesía una experiencia de fastuosidad (como tal, no la pretendió nunca), ni un súbito conocimiento de la miseria de la condición humana si se contrastaba con el arte. Pensaba en términos de una lingüística casi autónoma, de una exactitud sin referentes. Como dice el precioso «Elogio de Linneo» (menos citado que «Erótica del marabú»):

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 del combate.

Y, por supuesto, «si de pájaros habló, / prestar más atención a las aves zancudas»... ¿Por qué? ¿Porque el marabú está emparentado con ellas? ¿Porque entronizan lo raro, lo insólito, en una clasificación? ¿O porque son elegantes y a la vez patéticas, cómicas y a la par algo monstruosas? ¿O porque se elevan sobre sus largas patas en el agua de espesas ciénagas afectivas o de límpidas lagunas parnasianas? En «Le grand jeu», el poeta construye uno de sus habituales escenarios de ruinas y putrefacción, devastaciones del tiempo y de la muerte, donde sobreviven residuos de belleza. Allí nos aconseja, a la vista de tanta vulnerabilidad, «invertir / el proceso creador; no de la emoción al poema, / sino al contrario». Y en «Paestum», de *Variaciones...*, conjetura que la geometría es la culminación de la perfección, la imagen de los dioses más certeros (los otros, los bárbaros, son «ecos forjados en una sima oscura: / un chocar de guijarros en un túnel vacío»).

«Ostende», uno de los mejores poemas españoles del último tercio de siglo (quizá no fuera exagerado decir que de todo él), superpone un historia de amor que se concluye y una reflexión muy honda sobre la relación de los sentimientos con la poesía. Es un perfecto ejemplo de funcionamiento del «correlato objetivo» complejo y, a la vez, de una perfecta construcción metapoética que acaba desoladoramente: «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.» Me atrevo a decir que el recentísimo *Verano inglés* (1999) es una amplia glosa de «Ostende» y de su profunda lección de moral y poesía. Precipitadamente, algunos han acogido

el libro como un acercamiento de Carnero a ciertas artes poéticas que no son las suyas: un yo poético ficticio, un aparente impresionismo narrativo, una sentimentalidad que afluye con facilidad. Nada hay de eso. Es cierto que en el «Poema no escrito», que es una divertida contrahechura del tema de Susana y los viejos que la espieron en el baño (aquí en moderna versión de porcelana Roca o Jacob Delafon), deja consignado que «ya escribiré un poema / cuando esté muerta el arte del deseo». Igual que la descripción de los estimulantes olores de «Amanecer» (un espléndido bodegón de aromas) se aplaza porque todo «nos llama al sacrificio más goloso». En los dísticos pareados de «How many moles?», el recuento de los lunares de la amada se suspende también ante la magnitud del número y de otras urgencias mayores... Pero es que el erotismo es una moral de salvación, quizá la última, y la franqueza descriptiva y la entrega al éxtasis son un modo de conjurar la muerte, la desesperanza: pero, al conjurarlas, ya se mencionan, ya están ahí.

No es casual que el referente cultural que regresa en este libro sea el siglo XVIII, objeto habitual de las rebuscas filológicas del poeta-profesor. El Siglo de las Luces organizó, con tantas otras formas de miedo al futuro, la exaltación del erotismo. Cada uno de sus poetas habitualmente anacreónticos segregó una colección de poemas semisecretos donde se mezclaron la exaltación de la vitalidad y la burla de la hipocresía, la entronización del deseo y el vejamen de la religión. La vanguardia histórica —una época que también ha interesado a Carnero como historiador de la literatura— registró también otra llamativa exacerbación de lo erótico como actitud ante la vida. Se diría que aquellos tiempos que afrontan cambios inminentes y que exaltan los derechos del individuo, a la vez que viven al borde de una conciencia de apocalipsis, descubren en lo erótico una propicia moral de salvación. Nuestro personaje de *Verano inglés* cuenta pecas en una tersa piel (Meléndez Valdés dedicó versos a ricitos, lunarcitos y hasta al hoyuelo de la barbilla) o se aplica

a explorar con la lengua el cuerpo de la amante: modos de esperar el fin del universo. Pero suele llegar antes el final del amor... Ante la inevitable ruptura, el amante pide a su compañera (como Luis García Montero en *Diario cómplice*, por cierto) que «no me dejes en un rincón con este libro, / medalla decorosa en el ojal de un muerto». Pero en «Inacabado», ese efecto de distanciamiento sobre la propia pasión y sobre la inevitable derrota, acaban con todos los buenos propósitos de aplazar el tiempo de la escritura. La escritura regresa con todo su cortejo de inexactitud y con toda su terrible sensación de fracaso. Escribimos porque fracasamos:

Este poema

se está volviendo triste por momentos,

sentimental, intolerable.

Lo acabaría si fuera una canción.

«Noche de los vencejos» es una composición dura y lúcida que nos recuerda que todo —el sueño de amor, lo que llamamos felicidad de la vida— se sustenta por un acto de voluntad. «Café Rouge» reflexiona con mucha oportunidad sobre la escasa postestad del lenguaje: «Palabras, no es verdad que conocáis el mundo, / que las cosas existan en sus nombres.» Existen por sí mismas, exentas, desdeñosas, y no suelen ser para nosotros que, abocados a la muerte, siempre estamos «en la indigencia del conocimiento / que dejan como poso los sentidos». En la conclusión de la historia de amor, pocos poemas mejores que el «Villancico en Gaunt Street» que remeda el sistema —estribillos viejos insertos hábilmente en un marco nuevo— utilizado por el «Villancico fecho a tres fijas suyas», atribuido alguna vez al marqués de Santillana y otras a Suero de Ribera: si en el siglo XV el poeta cortesano y experimentado se fingía recuestador desdeñado por sus propias hijas, aquí el poeta, no menos baqueteado, se ¿compadece? de sí mismo y, sobre todo, de sus

«palabras míseras» (una troquelación que vuelvo a hallar en la estrofa final de «Retorno a Greenwich Park»). Y, a la par, la amante se transforma –otro mito muy dilecto del XV– en Melusina: la mujer cuya mitad superior es la de una bellísima doncella y la inferior de una serpiente. El poema final admite, sin embargo, un eventual bálsamo en esta experiencia de desposesión, fracaso e insuficiencia. Los «Campos de Francia», el paisaje del regreso desde Inglaterra, no parecen deber demasiado a la biblioteca que siempre acompaña a Carnero y son, por una vez, la expresión de la belleza que emana de una armonía accesible. La poesía, ese arte que no ha de ser entendido como consuelo, esa dignidad que nace y se alimenta de la escoria de nuestros sentimientos, ese arte de inteligencia que nada debe a la vehemencia del corazón, es hallada ahora en la contemplación de las pulidas vegas, la plácida luz, la civilizada armonía de un campo bien organizado. Poesía en potencia o simple motivo de la mirada, «nunca / hizo tanto por mí ningún ser vivo».

NO SE PUEDE SER VASCO IMPUNEMENTE

☞ No se puede ser vasco impunemente. Ni siquiera cuando, como ha hecho Jon Juaristi en su poema «El gas de mi mechero» (*Suma de varia intención*, 1987) y además en un momento de su personal biografía, uno se ha despedido del «altar sagrado de la Patria» y la ha llamado «vieja cerda que devora a sus lechones / en un raptó de amor». O cuando («Euskadi 1984», en *Diario del poeta recién cansado*, 1985) se apostrofa así a Otxalar (Juan San Martín) y a Txilladargui (José Luis Álvarez Emparantza), ideólogos ambos del independentismo vasco: «escogeré desde ahora a mis hermanos / defenderé la casa que yo quiera» (aquí hay una cita indirecta de Gabriel Aresti, empecinado en defender «la casa de mi padre. / Contra los lobos, / contra la sequía, / contra la usura, / contra la justicia», aunque le corten las

manos, pierda su alma y pierda su prole; este terrible poema –«nite aitaren etxea / defendituko dut...», dice en eusquera– inicia la segunda parte de *Harri eta Herri*, «Piedra y pueblo», que se publicó en Zarautz, en 1964).

Pero sería un abuso y tendría mucho de oportunismo sensiblero leer la poesía de Jon Juaristi como un testimonio histórico del aborrecimiento y la náusea que inspira hoy un horizonte de Astras y anoraks que se abrió para muchos en 1968 («Praga pillaba lejos / no muy cerca París», y era inevitable «despertar de un sueño de bonanza católica / y de jardín inglés», leemos en «Aliud et alibi», *Los paisajes domésticos*, 1992) y que comenzó a cerrarse al calor de las esperanzas de 1975. En estos poemas hay otras deudas con la historia y con el propio origen que quizá explica, mejor que ninguna otra cosa, un oportuno texto de Thomas Bernhardt al frente de *Arte de marear* (1988), donde se habla del lugar de nacimiento como «base perversa de la existencia». Perversa pero también inevitable...

☞ Y puede que no tan perversa. Porque, en primer lugar, Jon Juaristi vino al mundo en Bilbao, una ciudad vasca que emerge entre –y, más a menudo, contra– una larga tradición rural, matriarcal, etnocéntrica, que nos sobrecoge cuando la caricaturizan los ritos (bailes mortuorios, antorchas nocturnas) a los que se entregan –alegres y combativos– los cofrades de Herri Batasuna. Bilbao nunca fue carlista ni habló eusquera y, desde 1300, cuando la fundó don Diego López de Haro, dedicó sus días a comerciar con Flandes y Castilla y a pelear con los pueblos rurales de su vecindad. Luego fue industrial, fachendosa, algo británica y un mucho jesuítica. Blas de Otero y Juaristi, que han conocido su decadencia reciente, la zahieren y la aman. El primero la recuerda cuando está en Moscú y en La Habana; Juaristi la llama Vinogradó y la evoca «Art-déco / con toques de alquería neogótica [...]. Y un museo virtual / de arqueología minero-agro-industrial / en las márgenes ambas de su cuenca fluvial». Resulta difícil mejorar por idéntico modo enumerativo la llama-