

Fundación Juan March

poética y POESÍA

GUILLERMO CARNERO

Madrid MMIV



GUILLERMO CARNERO



Fundación Juan March

Madrid MMIV

Cuadernos publicados:

1. Antonio Colinas
2. Antonio Carvajal
3. Guillermo Carnero

poética y POESÍA

28 y 29 de Septiembre de 2004
Edición al cuidado de Antonio Gallego
© Guillermo Carnero
© de esta edición Fundación Juan March
Edición no venal de 500 ejemplares

Depósito Legal: M. 40.477-2004
Imprime: Gráficas Jomagar. MÓSTOLES (Madrid).

Preludio para Guillermo Carnero

Iniciamos el curso 2004-2005 con la tercera actividad de *Poética y Poesía*, tras las dedicadas a Antonio Colinas y a Antonio Carvajal este mismo año pero en el curso pasado. Hoy tenemos de nuevo con nosotros a Guillermo Carnero, un viejo amigo de esta Fundación, en la que ha impartido algún que otro curso –como aquel, que luego publicamos, sobre *La cara oscura del Siglo de las Luces*–, y de cuya Comisión Asesora formó parte entre 1992 y 1994. Pero en esta ocasión Guillermo Carnero viene exclusivamente como poeta, uno de los más relevantes de su generación, la de los *novísimos*, y de toda la poesía española contemporánea.

Nacido en Valencia en 1947, Guillermo Carnero Arbat comenzó a publicar poemas en 1965 y 1966, con apenas 18 y 19 años. Al siguiente, en 1967, reunió algunos de ellos con otros muchos inéditos y los envió a Málaga para que los editara la Librería Anticuaria El Guadalorce bajo el título de *Dibujo de la muerte*. Con *Arde el mar*, de su amigo Pedro Gimferrer, publicado el año anterior, irrumpía en ellos una nueva forma de hacer y de sentir la poesía en España, como ha sido ya reiteradas veces estudiado. Pero no era solo la novedad, dato en tantas ocasiones prioritario para el historiador: era, sobre todo, que con *Dibujo de la muerte* –rótulo con el que muchos años después ha reunido su obra poética (Cátedra, Madrid, 1998)– Guillermo Carnero conseguía en su primer poemario uno de los libros más hermosos no sólo de su tiempo, sino de la segunda mitad del siglo XX en España.

No fue de extrañar, pues, que en 1968 ya fuera acogido por José M^a Castellet en su breve antología “Seis jóvenes poetas es-

pañoles” (*Mundo Nuevo*, 22), y que en 1970 apareciera en dos amplias antologías, hoy emblemáticas aunque de influencia dispar: la de Enrique Martín Pardo (*Nueva poesía española*, Scorpio, Madrid, junto a Carvajal, Gimferrer, Colinas, Jover y Siles) y la de José M^a Castellet (*Nueve novísimos poetas españoles*, Barral, Barcelona), famosísima aunque más irregular tanto por algunas omisiones como por algunas inexplicables presencias. Recordemos sus nombres, y con eso está dicho todo: Vázquez Montalbán, Martínez Sarrión, José M^a Álvarez, Gimferrer, Carnero, Ana M^a Moix, Azúa, Molina Foix y Leopoldo M^a Panero.

Desde entonces, y en paralelo a una muy importante carrera académica (Guillermo Carnero es profesor universitario desde 1976 y diez años después conseguía la cátedra en el Departamento de Literatura española de la Universidad de Alicante, en donde sigue muy activo en la actualidad con sus autores del siglo XVIII), el poeta ha ido construyendo una importante obra sin prisas pero sin demasiadas pausas: *El sueño de Escipión* (1971), *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974), *El azar objetivo* (1975), *Ensayo de una teoría de la visión* (1977) –libro en el que recopilaba en 1979 su obra entonces “completa”–, *Divisibilidad indefinida* (1990) –libro en el que tras más de una década de espera reunía los poemas escritos durante ese tiempo–, *Verano inglés* (1999), *Espejo de gran niebla* (2002) y *Poemas arqueológicos* (2003).

Como ya puso de manifiesto Carlos Bousoño en el importantísimo prólogo a *Ensayo de una teoría de la visión* (“La poesía de Guillermo Carnero”, 58 apretadas páginas de agudeza insuperable), todos aquellos libros eran en realidad *un solo libro*. El autor no solo estuvo de acuerdo sino que añadió: “y junto

con ellos lo serán los venideros. Del estudio de Carlos Bousoño he aprendido las razones que justifican esa intuición mía”. Claro es que casi cuarenta años de actividad poética dan lugar a numerosas variantes y matices diversos o, dicho de otro modo, el libro único no ha sido escrito “de modo lineal, sino en espiral”.

En este ir y venir sobre lo ido, Guillermo Carnero ha dejado en sus poemas variadas muestras de sus puntos de partida, los cuales han sido y continúan siendo reiteradamente estudiados por sus exégetas. Así, los muy abundantes literarios, o los escultóricos, con preferencia sobre los monumentos funerarios desde aquel escalofriante “Ávila”, de 1966, que abre *Dibujo de la muerte* contemplando el sepulcro del príncipe don Juan, obra de Domenico Fancelli en el convento abulense de Santo Tomás. Sobre los referentes pictóricos hay incluso una modesta pero exquisita antología de doce poemas, a los que podrían añadirse sin problema otra docena no menos hermosos, cobijados al clásico *Ut pictura poesis* (los Cuadernos de Sandua, 67, Córdoba, 2001). Pero Guillermo Carnero ha hecho sonar en sus poemas una tal cantidad de artilugios músicos, que hace obligada la incursión por otros derroteros hasta ahora casi sin transitar. Aunque no faltan los aerófonos (flautas, oboes, trompetas, cornamusas, cuernos de caza) ni los idiófonos (crócalos, cascabeles, batintines, vasos musicales, litófonos o deliciosos relojes musicales, con o sin autómatas) son especialmente llamativos los cordófonos, tanto los pulsados (laúd, tiorba, numerosas arpas) como de arco (violín, viola) o de tecla (clave, clavicémbalo, virginal, espineta y, por supuesto, pianoforte).

La razón no es solo el gusto del poeta por la música, tanto la dieciochesca (Scarlatti, en el poema “Concertato”), como la

romántica (Donizetti en el Epílogo, “L’énigme de l’heure”, de *Variaciones y figuras...*), o la del jazz (“Cannonball Adderley conquista el Polo Sur”), entre otras. La razón de fondo nos la ofrece en una de las numerosas citas incluídas en uno de sus poemas más emblemáticos, de título tan explícito que da nombre al poemario en el que se incluye como espléndido broche final: *El sueño de Escipión*. En él, agotando poema y libro, reproduce algunos de los razonamientos de Giovanni Cavalcanti en la academia neoplatónica de Careggi, en los alrededores de Florencia a finales del siglo XV, tal y como nos los transmitió Marsilio Ficino en su Comentario al Banquete de Platón:

*que la inteligencia, la vista y el oído
son los únicos medios de gozar la belleza
y existe por lo tanto una triple beldad*

Existe, pues, un triple placer en los poemas de Guillermo Carnero. El placer de la inteligencia, bien perceptible en poemas como “Piero de la Francesca” (*El sueño de Escipión*), “Páestum” (*Variaciones y figuras...*) o “Eupalimos” (*El azar objetivo*); el placer de lo visual (¿y qué mayor confesión que el título dado a su primera obra “completa” en 1979, tomado casi al pie de la letra del tratado de Berkeley?); y el placer de lo sonoro, que resuena en el organillo de “El movimiento continuo”, en el vals y el laúd de “Les charmes de la vie”, en el enigmático Scarlatti –¿padre, hijo?– de “Concertato”, en los maravillosos doce relojes musicales que “tintinean las horas al unísono” de “Capricho en Aranjuez”, o en el piano de cola de “J’ai presque peur, en verité”, por citar sólo poemas de su primer libro y de su ciclo.

Pero hay más, mucho más. Hay en muchos poemas de Guillermo Carnero una “nostalgia ante el discurso musical –emocional y no conceptual–” ya que “el lenguaje es incapaz de contener la vitalidad del conocimiento sensorial” (Ignacio Javier López *dixit*). Comentando el inicio de su poema “Concertato”

*Qué miserables las voces. Llaman, 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 las 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.”

Ahora sí entendemos mejor la aparente paradoja de cómo un poeta que es tachado frecuentemente de frío es capaz de emocionarnos con tanta frecuencia.

A. G.

Guillermo Carnero
Una poética innecesaria

Ante todo, quiero agradecer a Antonio Gallego su generosa presentación, a él y a la Fundación la invitación de hoy, y a Vdes. su presencia. Después de haber intervenido, a lo largo de los años, en muchos actos como este, sé que quienes asisten a ellos son lectores habituales de poesía, y que muchos la escriben o intentan hacerla llegar a otros en la enseñanza. Puede decirse que estamos entre personas del oficio, para quienes ciertas cuestiones son sin duda superfluas. Por otra parte, no creo que lo que Vdes. esperan de mí sea una clase de teoría literaria. Lo que de verdad importa en un poeta es su práctica, no una teoría que está al alcance de cualquiera que tenga una mínima formación en ese terreno. Habrán visto a más de un semipoeta –como decía Vicente Aleixandre– disparando la artillería pesada de la teoría para intentar amparar con ella una práctica insuficiente o que nada tiene que ver con esa ciencia aparatosa, como la urraca de la pampa en el *Martín Fierro* de José Hernández, que “por un lao pega los gritos y por el otro pone los huevos”.

Con todo, es inevitable que un escritor haya llegado, con el tiempo, a ciertas ideas acerca de su propia escritura. Esas ideas, que pudiéramos llamar “reflexiones de taller”, son las que de verdad interesan, a mi modo de ver, porque no pretenden ser preceptos de validez universal ni han sido nunca una falsilla previa a la escritura, sino que son sólo observaciones derivadas de una larga práctica guiada por el instinto. Y por lo tanto son siempre provisionales y subsidiarias a esa práctica; para ellas vale lo que decía Unamuno: “Tengo ideas, pero las ideas no me tienen a mí”.

La obra de un escritor está, en mi opinión, determinada por tres ejes de coordenadas: la necesidad que lo impulsa a escribirla, y la relación que mantiene, por una parte con la tradición de su género literario y su lengua, y por la otra con la sociedad a la que pertenece. Empezaré por el final de esta enumeración para intentar explicarme.

La relación entre poesía y sociedad es prácticamente inexistente, o mejor dicho, negativa y disuasoria. El plebiscito diario que tiene lugar en las librerías españolas manifiesta que a nuestros conciudadanos les tendría sin cuidado la extinción de la poesía. Escribirla no es, para la sociedad española, una actividad que deba considerarse una profesión, puesto que la insuficiencia de su demanda impide que ningún poeta, ni siquiera los de mayor éxito, pueda mantenerse de los rendimientos del mercado.

En nuestra sociedad es cada vez menor la presencia de la cultura escrita, sin duda por el fracaso del sistema educativo y la enorme influencia de los medios de comunicación de masas, que ofrecen primordialmente distracción oligofrénica para analfabetos y proponen modelos de éxito y prestigio basados en la fuerza bruta, el poder, el dinero y el arribismo. Lo que debe entenderse por cultura sólo está presente en círculos minoritarios, y la literatura de tradición y naturaleza culta tiene un horizonte de recepción muy reducido. La sociedad española, por su falta de cultura y de criterio selectivo y su dependencia de los medios de comunicación, y por el predominio que en ella ejerce la publicidad sobre la crítica, emite un continuo mensaje de desaliento y disuasión para quienes se sienten insertos en la gran tradición cultural de

Occidente. Desaliento y disuasión que sólo contrarresta el reconocimiento que procede de las instituciones estatales y privadas, o de la comprensión de algunos lectores y críticos.

No crean que les digo esto por resentimiento; mis libros de poesía se venden bien. Pero los hechos están ahí, con independencia de cómo le vaya a cada cual. No vamos a entrar en consideraciones sobre política educativa, o sobre la dejación de responsabilidades de todos nuestros gobiernos, sea cual sea su color, en lo que toca al principal medio de comunicación de masas. Piensen Vdes. que la sociedad española es capaz de destinar al traspaso de un futbolista lo que cobraría el mejor pagado de los catedráticos de su Universidad en quinientos años de servicio. Si hay veinte millones de españoles dispuestos a presenciar un partido de fútbol, y sólo unos cuantos miles a comprar un libro de poesía, estamos sin duda en una sociedad enferma a la que le falta el mínimo de sensibilidad y sentido común. Cualquier persona que los tenga pensará, en mi opinión, lo mismo que aquel mandarín que, según cuenta Ernest Gombrich, presenció por primera vez, en 1902 y en los jardines de la embajada británica en Pekín, un partido de tenis, e hizo el siguiente comentario: “Suponiendo que exista alguna oscura razón, que no acierto a imaginar, para llevar esa pelota de un lado a otro, no comprendo cómo actividad tan irrelevante no se encomienda a los criados”.

Pero resulta que los criados se han convertido en nuestra aristocracia, y no es la primera vez. Uno de los síntomas más claros de la descomposición de la sociedad romana fue el predominio del anfiteatro sobre el teatro, es decir, del deporte

sobre la literatura. El historiador Herodiano habla de locura, vergüenza y deshonra al referir la insensata predilección de Cómodo, el hijo y sucesor del emperador Marco Aurelio, por los espectáculos atléticos y las competiciones deportivas, y hemos de preguntarnos si esos calificativos, que aluden a la decadencia moral y cultural del Imperio Romano, son aplicables a nuestra sociedad en su conjunto.

En resumen, para un poeta no puede ser primordial, a la hora de escribir, una demanda que no tiene suficiente entidad. De todos modos, creo que eso es en cierto modo bueno para la poesía, pues la libra de la tentación de adaptarse a las predilecciones de una sociedad insuficientemente cultivada.

Entonces, si la poesía no se escribe profesionalmente, ¿por qué se escribe? Jaime Gil de Biedma decía que es una aventura de salvación personal, y como esa necesidad la sienten pocos, tiene pocos lectores y vive, de hecho, en las catacumbas. ¿Qué es salvación personal? Respuesta a las preguntas acerca del sentido de la existencia, la entidad del yo, la ética que una persona de calidad necesita poseer si para ella carece de sentido cualquier moral preceptiva. La poesía es así una filosofía, de lo concreto y en lo concreto, para quien tiene la desgracia y el privilegio de oír las voces de la salvación en algunos momentos y circunstancias de su vida cotidiana, ante algo o alguien que lo atrae y le pide atención con lo que Salvador Dalí llamaba “evidencia emocional”. Otras veces la necesidad de salvación se plantea a propósito de hechos biográficos en los que hemos estado emocionalmente comprometidos, y que han puesto en cuestión nuestra entidad personal hasta el punto de obligarnos a reconsiderarla y redefinirla.

Eso quiere decir que la poesía auténtica es autoconocimiento y terapia, y, como decía Baudelaire, convierte en el oro de la palabra el cieno de la realidad. Los hechos que la desencadenan no son privativos de los poetas, sino patrimonio existencial de todos los seres humanos. Lo excepcional en los poetas es la magnitud del impacto emocional de la existencia, y la necesidad y la capacidad de convertirlo en un discurso escrito.

Quien escribe por ese motivo escribe primordialmente para sí mismo, y para saber más de sí mismo. Decía Cioran que quien quiera ser aquello que ha venido al mundo a ser, debe hacer el vacío a su alrededor. Y Pushkin, en un soneto que tengo enmarcado y colgado en mi estudio, que el poeta debe seguir su camino “firme, tranquilo e insociable”. Ahora bien, el poeta no es esencialmente distinto de los demás, y comparte con ellos los mismos conflictos. Por eso tiene sentido publicar. Y se convierte en necesario porque todos queremos dejar de nosotros mismos una definición y un epitafio, y no los hay mejores que la poesía.

El último elemento, entre los tres de que empecé hablando, es el contacto con la tradición, que nos aporta la sucesión histórica de distintos caminos de esa salvación personal. No tiene sentido imitarla o reproducirla, salvo para aquellos que cuentan con un público ignorante. Pero es necesario conocerla, igual que un pintor abstracto debe saber dibujar y ser capaz de pintar un bodegón. Sólo se puede ir más allá de lo que se conoce, y en todas las épocas hay provechosas lecciones de la siempre difícil relación del poeta con su lengua. El verso libre y blanco, distintivo de la poesía moderna, sólo puede dominarlo quien tenga el oído educado por la métrica clásica.

Por otra parte, si bien la poesía tiene capacidad ilimitada para incorporar el pensamiento reflexivo, tiene también en ello el peligro de convertirse en un discurso excesivamente abstracto. A ese respecto, y además de la gran lección que es la mejor poesía barroca –sobre todo, Villamediana–, nunca he olvidado un consejo de Jaime Gil de Biedma: que ese discurso debe fundarse en la imaginación en el sentido estricto de la palabra, es decir en imágenes que entren por la vista y que el lector pueda visualizar. Lo he tenido siempre en cuenta incluso en los poemas más reflexivos, procurando que el discurso abstracto y el sensorial se apoyen mutuamente, y que el primero sea una deducción del segundo.

En mi etapa de formación, la tradición a la que me sentía próximo era muy amplia, desde los clásicos grecolatinos y del Siglo de Oro –Góngora, Villamediana, Donne, Shakespeare– a Rubén Darío, Valle-Inclán, Stendhal, Baudelaire, Valéry, Yeats, Eliot, Rilke, Cavafis, el Juan Ramón final. El irracionalismo simbolista siempre me interesó más que el superrealista. Creo que el Superrealismo tuvo la desgracia de llegar demasiado pronto; de aparecer más tarde hubiera sido jungiano en vez de freudiano, y habría explorado el subconsciente colectivo, que es ámbito de comunicación a diferencia del individual. Eliot lo comprendió al recurrir a los símbolos de la mitología y el folklore de los pueblos primitivos.

En mis años de iniciación, el poeta del 27 al que más admiraba era Luis Cernuda, aunque me interesaba también Aleixandre por su técnica del verso. De lo siguiente, el grupo “Cántico” ante todo, Luis Rosales y Bousoño desde *Invasión de la realidad*. Del grupo de Barcelona, Gil de Biedma y Carlos

Barral. En los años sesenta lo más presente era la “poesía social”, que siempre me pareció equivocada en lo esencial, al afirmar que el texto literario no ha de ser más que un vehículo para la transmisión de mensajes ideológicos: decía Gabriel Celaya en la *Antología consultada* que ha de ser como el flash que se autodestruye en el momento de producir el destello que permite la reproducción fotográfica de la realidad. La poesía social me pareció siempre una especie de juego o exorcismo con el que los poetas que la practicaban se aliviaban mutuamente, y creo que su efectividad primordial residía en ese carácter de terapia de grupo. A ello se refieren algunos de los mejores poemas autocríticos de Jaime Gil de Biedma.

Pensando en sí mismo y en sus posibles lectores, un poeta tiene ante todo el deber de significar; y a mi modo de ver, no significa lo que reitera lo ya sabido, lo ya leído y lo ya sentido, es decir, lo absolutamente previsible. Esto me recuerda un ensayo de Diderot, *La paradoja del comediante*, que todo poeta debería leer y meditar. Diderot viene a decir que si para representar en el teatro a un personaje que sufre se hace subir a escena a una persona sin formación y que esté sufriendo realmente, cuando intente expresar ese sufrimiento sólo hará reír al público, mientras que un actor profesional, con conocimiento del corazón humano y del arte de la expresión de los sentimientos, le hará efectivamente llorar. Mejor aún lo formuló Fernando Pessoa:

El poeta es un fingidor;
finge tan completamente
que llega a fingir que es dolor
el dolor que de verdad siente.

Es decir: es necesario, pero no suficiente, sentir dolor; hay que saber representarlo desde el conocimiento de la lengua y la literatura, pero sólo valdrá si además no es vitalmente fingido.

Antes les decía, en otras palabras, que las ideas de un escritor son la consecuencia de su propia historia. Yo pertenezco a una promoción que entró en la escena literaria a mediados de los años sesenta. Si tuviera que recordar y resumir en un solo rasgo mi actitud en aquel momento, tendría que decir que fue una marcada y consciente oposición a la poética española de posguerra. Esa poética, con excepciones de las que soy consciente, se manifestaba en dos orientaciones dominantes: el realismo social y el intimismo primario, que la poesía española de posguerra había ido aportando en sucesivas oleadas a partir de la llamada “rehumanización” de los años cuarenta. La crítica que se ha ocupado de mi generación y de mí ha puesto excesivamente el acento en lo primero. Se trata de un error de brocha gorda pero explicable, porque los poetas que hacían lo uno hacían también lo otro, ya que la poética del realismo social prescribía la simplificación del discurso y su aproximación al conversacional, en aras de una supuesta recepción mayoritaria que afectaba tanto a los poemas de denuncia o de combate como a los dedicados a otros asuntos.

Pero poner demasiado énfasis en el rechazo del realismo social significa en la práctica definir nuestra diferencia en términos de tema y de ideología, lo cual es coger el rábano por las hojas y reducir una ruptura de mucho mayor alcance, y que podría considerarse la negación de la poesía entendida como mensaje, tanto si este es de ámbito político y colectivo como individual y egocéntrico. Llamo poesía-mensaje a la que

transmite significados no problemáticos en textos cuya lectura se vuelve automática, por su escasa desviación de la lengua estándar, su redundancia con respecto a la tradición romántica y su limitación a las referencias procedentes de la vida cotidiana y contemporánea. Con ello estamos en un terreno similar al de la distinción por Ortega y Gasset entre el arte rutinario, que sólo exige al destinatario reconocer lo que ya sabe sobre sí mismo y sobre el mundo, y el arte innovador, que ofrece la ampliación de ese horizonte; o al de la distinción por Mallarmé entre el lenguaje equiparable a la moneda de contenido metálico, y el que sólo equivale al papel moneda.

Esa ruptura fue un replanteamiento y no una huida del intimismo. No puede haber poesía sin intimismo, porque poesía es pensamiento y lenguaje imantados por la emoción. Ahora bien, hay más de una clase de intimismo, y el directo me parecía, en aquel momento inicial, necesitado de una alternativa excluyente. Hoy ya no soy tan intransigente a ese respecto, pero estoy haciendo historia y debo contar las cosas como fueron. La solución para superar el intimismo directo fue lo que se ha llamado “culturalismo”, un recurso incomprensible para muchos y que se ha querido caricaturizar como negación de la autenticidad de la emoción y de la experiencia, por decirlo en términos de una reciente polémica.

En esa incomprensión voluntaria hay, como siempre en tales casos, un vicio y una maniobra.

El vicio es el que está en el origen de la mayoría de los errores humanos: la ignorancia. Remontémonos en la Historia hasta el Barroco, momento en que la expresión de la intimidad está

fuertemente condicionada por los esquemas del conceptismo petrarquista y por la admirable tensión de un lenguaje llevado a sus límites. Es natural que en el siglo XVIII el barroquismo, cuyas posibilidades habían sido exhaustivamente exploradas, necesitara una alternativa. Esa alternativa fue el intimismo confesional e inmediato que, bajo el signo de Juan Jacobo Rousseau, recorrió las Letras europeas. En aquel momento fue un gran hallazgo, que percibirá cualquiera que lea a Wordsworth o, en el ámbito de nuestra literatura, la “Epístola del Paular” de Jovellanos o algunos poemas de Meléndez Valdés o Cienfuegos. Los románticos del siglo XIX fueron sus herederos, y después de algunas décadas de exhibición del corazón desnudo la expresión poética estaba tan lexicalizada como en el petrarquismo más académico. A mediados del siglo XIX la poesía inglesa descubrió el llamado “monólogo dramático”, que llegó hasta nosotros a través del Modernismo de fines del XIX y de Luis Cernuda. En seguida vuelvo a ello.

Vicio y maniobra, les decía antes. La maniobra es también tan vieja como el mundo en la tradición polémica de cualquier contenido. Consiste en intentar secuestrar el significado de un término clave para utilizarlo como arma arrojada. En este caso, el término en cuestión ha sido “experiencia”. De hecho, existen dos grandes ámbitos de experiencia, equivalentes e igualmente legítimos en cuanto origen de poesía en la medida en que afectan a la sensibilidad. El primero lo constituyen los acontecimientos de la vida cotidiana; el segundo, los que forman parte de la Historia, la Literatura o el Arte. Los hechos de la experiencia cotidiana inducen a leer en términos emocionales y personales la experiencia cultural, y ésta reviste de trascendencia la cotidiana. Ambas están natural y

espontáneamente entrelazadas en el funcionamiento real del pensamiento y en la génesis, la exploración y la formulación de la emoción; de una persona culta, por supuesto, para la cual la experiencia no es más que una porque la cultura es un hecho cotidiano. Por eso decía Eliot que un pensamiento puede ser una experiencia como cualquier otra. Yo nunca he añadido referencias culturales a un poema concebido sin ellas, y las que mis poemas contienen están en ellos desde las primeras intuiciones aún no verbalizadas.

Cuando la poesía inglesa de mediados del XIX comprende que el Romanticismo ha llegado a un punto de saturación, aparece el monólogo dramático. Robert Bernbaum explicó el proceso en un libro titulado *La poesía de la experiencia*, que ha sido utilizado, por quienes leen sólo títulos, para amparar algo diametralmente opuesto a su contenido. El monólogo dramático fue una liberación de la dictadura del yo romántico porque empleaba en su lugar a un personaje poemático que permitía al poeta dos cosas: admitir como posibles tesituras ajenas que no asumía como propias, y proyectarse en otras con las que se identificaba. Luis Cernuda, que fue un buen conocedor de la poesía inglesa, trajo a las letras españolas del siglo XX ejemplos magistrales de monólogo dramático, y puedo decirles que, en lo que a mí se refiere, la lectura de “Luis de Baviera escucha Lohengrin” o “Ninfa y pastor, por Ticiano”, de *Desolación de la quimera*, el último libro de Cernuda, fue la mayor revelación en mis años de aprendizaje y formación.

Cuando yo estaba escribiendo mi primer libro, *Dibujo de la muerte*, no conocía el libro de Bernbaum; supe de él años después por Jaime Gil de Biedma, cuando *Dibujo* ya estaba

publicado. Pero no lo necesitaba, gracias al modelo cernudiano. Lo que me llevó a adoptarlo fue comprender instintivamente que se trata de un procedimiento desautomatizador de la expresión del yo y superador del intimismo primario, en cuanto permite dar cuenta de la experiencia cotidiana a través de la cultural. Ello ocurre cuando el yo se expresa por medio de un personaje histórico, literario, legendario o representado en una obra de arte, al entender que ese personaje se encuentra en una coyuntura existencial similar a la suya; o cuando el discurso del yo se manifiesta a través de una obra artística o literaria previa y ajena, que tiene un significado análogo a lo que el yo desea expresar de sí mismo, y con connotaciones que le interesa incorporar. En ambos casos, que corresponden a lo que pudiera llamarse “culturalismo extremo”, el yo se expresa sin nombrarse y por una analogía siempre intuitiva en términos vitales y emocionales, que impide que la designación de esa máscara cultural sea arbitraria, decorativa o retórica. Se trata, desde luego, de una máscara, pero como las del teatro griego, que no ocultaban el rostro del actor sino que lo definían mejor; que no ahogaban su voz sino que le daban mayor alcance. La ventaja de esa sustitución analógica es que la novedad y la sorpresa de un poema que descansa en ella están aseguradas, ya que es ilimitado el horizonte cultural en que puede basarse.

Otras veces el culturalismo puede considerarse “de baja intensidad”, cuando sobre el discurso del yo expreso se superponen las referencias que espontáneamente sugieren la imaginación y la memoria, por analogía con la situación vital a la que se añaden y a la que aportan un suplemento de significado, pero sin recubrirla por entero. Y conste que no estoy proponiendo esos procedimientos como solución

necesaria ni exclusiva. Soy también consciente de que pueden generar incomunicación en un primer momento, en la medida en que el lector no comparta las referencias que le propone el poema como ámbito de extrañamiento, y por eso de significación; pero será una incomunicación pasajera, que desaparecerá ante una lectura mínimamente activa, y la creo menos grave que la falta de emoción y pensamiento que se produce cuando el significado se degrada en mensaje.

También desde mi primer libro (1967), en poemas como “Ávila”, “Castilla” o “Capricho en Aranjuez”, en los que me pregunté si el lenguaje y la belleza pueden bastar como mundo alternativo a quien se autoexilia del real, y más explícitamente desde mi segundo libro (1971), aparece lo que se llama “metapoesía”. Metapoesía es aquella poesía que se tiene a sí misma como asunto, entre otros. Cuando es legítima es una reflexión emocional y de trascendencia personal sobre las implicaciones de la escritura. Al final, ante nuestra propia mirada y ante la de quien nos lee, acabamos siendo lo que hemos escrito, y la escritura viene a ser el equivalente de la salvación del alma para el creyente. Si el poema surge de la necesidad de autoconocimiento ante las interrogaciones del mundo y del yo o ante el conflicto del yo en el mundo, y gracias al poema se define y se resuelve ese conflicto y se da respuesta a esas interrogaciones, entonces es lógico que la metapoesía se plantee como una cuestión existencial básica, en quien no tenga el pensamiento dissociado de las emociones.

Siempre me ha preocupado la capacidad limitada del lenguaje para reflejar la realidad exterior y la mental, y para comunicar ese reflejo; la transmutación de la experiencia emocional en

discurso escrito; la adquisición de autoconciencia e identidad que el poeta obtiene al escribirse; su concepto de la vida real como una cantera de estímulos poéticos. Cuando el pensamiento reflexiona sobre la emoción, y ésta indaga su propio alcance a través del pensamiento, se produce una interrogación que ha de desembocar en lenguaje, y es el lenguaje lo que finalmente condiciona cuanto podemos saber y decir de nosotros mismos. El horizonte semántico que concede cada lengua es tanto riqueza como frontera. El lenguaje no está primordialmente concebido para formular la fusión de emoción y pensamiento en que consiste el ser auténtico de la conciencia: la poesía lo intenta de puntillas por el filo de la navaja de la transgresión de las reglas de la expresión habitual, y sobre el abismo de la incomunicación. En los momentos en que el discurso poético se autoanaliza con mayor rigor, pone en cuestión las servidumbres impuestas por el lenguaje, e intenta zafarse de ellas: la aspiración de Pound al sistema de representación de los pictogramas chinos, los experimentos fonosemánticos del Dadaísmo alemán y de Klebnikov, la poesía visual. En ese orden de cosas yo siempre he añorado la limpieza, la inmediatez y la variedad infinita del lenguaje de la música, cuya semántica, como la del color, actúa a través de la sensibilidad y por encima de las fronteras idiomáticas.

Culturalismo y metapoesía han estado, están y estarán siempre presentes en mí; forman parte de mi modo natural de ser, sentir y pensar, y no veo razón para censurarlos. El intento de descalificar la natural convivencia de lo cultural y lo cotidiano –o, dicho de otro modo, de negar el carácter cotidiano de lo cultural– es, cuando aparece, indicio de que la mediocridad y el analfabetismo se han instalado en la sociedad literaria, o una marrullería demagógica destinada a atraerse a potenciales

lectores iletrados. Sin embargo, es cierto que a partir de *Divisibilidad indefinida* (1990) se produce en mi forma de escribir una cierta mutación, que consiste en que la verdad emocional se hace más accesible al aflorar en ocasiones el intimismo directo que tan extraño me resultaba en un primer momento. Nada de eso ha sido consciente ni calculado; se trata de una consecuencia de la edad y la evolución personal, y es algo que culmina en *Verano inglés* (1999), donde no faltan las referencias culturales ni las reflexiones metapoéticas, a pesar de tratarse de un libro de evocación del amor y de reflexión sobre él, que traza la trayectoria de una relación que comienza en la felicidad de la comunicación en todos los órdenes, y termina en el desencanto y el refugio en la impasibilidad.

Mi último libro, *Espejo de gran niebla* (2002), continúa el anterior en la medida en que es una meditación sobre los diversos sueños en los que se adquiere una ilusión de identidad personal: el de la memoria, el del amor y el de la escritura. El estímulo de este libro ha sido una serie de preguntas acerca de mi propia historia e identidad: qué ha sido de quien escribió *Verano inglés*, cómo nos configuran la emoción y el pensamiento a través del recuerdo, cómo nos vemos en el espejo del papel escrito, en qué medida el recuerdo y la escritura son segundas vidas, o segundas ediciones corregidas de la misma. Así *Espejo de gran niebla* es la indagación de quien pretende entenderse y recuperarse al recordarse, pensarse y escribirse; y explora las sucesivas regiones del viaje por la realidad, guiado por el sueño de la imaginación literaria y artística a la que está condenado a regresar.

Muchas veces me han preguntado cómo veo el futuro de la poesía española. Aunque como profesor prefiero profetizar el

pasado, en mi opinión el futuro debería ser integrador y ecléctico, y a ello me referí en un ensayo de 1999 titulado “Píos deseos al borde del milenio”. Esa integración tendría que darse en tres direcciones: 1ª, una consideración no empobrecedora de la obra de la generación del 50, que tenga en cuenta ante todo el irracionalismo simbolista de Claudio Rodríguez y la reflexión ética de Francisco Brines, valore el discurso metafísico de Barral y lea a Gil de Biedma más allá de clichés empobrecedores; 2ª, una lectura de la obra de mi generación que prescindiera de los abyectos tópicos del venecianismo, la torre de marfil y la decoración, y de todas las demás simplificaciones demagógicas con las que se ha querido ocultar nuestros logros y secuestrar y desnaturalizar nuestros propósitos; 3ª, una lectura integral de la tradición desde el abandono del tópico del “elitismo” y de la desconfianza hacia todo lo que en esa tradición es, del Barroco a la Vanguardia, adquisición de maestría verbal.

Quisiera terminar pidiéndoles que no saquen la conclusión de que un poema se escribe siendo consciente de cosas como las que les he contado esta tarde, u otras semejantes. Se escribe por intuición y en un estado de obsesión, y el poema es imprevisible hasta que queda terminado. Más adelante, y no porque el poeta lo necesite sino porque se le pide que lo haga, el poema propio se analiza como se analizaría el escrito por otro, lo cual es siempre traición en tanto que traducción a un lenguaje que no es el suyo. En buena ley los poemas han de dejarse en libertad, para que actúen por sí mismos. Por eso recomendaba André Breton algo que hemos incumplido hoy: que no hay que preguntarle a un poeta qué ha querido decir, porque los poetas –y los poemas– dicen siempre exactamente lo que quieren decir.

Selección de poemas

E L EMBARCO PARA CYTEREA

Sicut dii eritis.
Génesis III, 4.

Hoy que la triste nave está al partir,
con su espectacular monotonía,
quiero quedarme en la ribera, ver
confluir los colores en un mar de ceniza,
y mientras tenuemente tañe el viento
las jarcias y las crines de los grifos dorados,
oír lejanos en la oscuridad
los remos, los fanales, y estar solo.
Muchas veces la vi partir de lejos,
sus bronces y brocados y sus juegos de música:
el brillante clamor
de un ritual de gracias escondidas
y una sabiduría tan vieja como el mundo.
La vi tomar el largo
ligera, bajo un dulce cargamento de sueños,
sueños que no envilecen y que el poder rescata
del laberinto de la fantasía,
y las pintadas muecas de las máscaras
un lujo alegre y sabio,
no atributos del miedo y el olvido.
También alguna vez hice el viaje
intentando creer y ser dichoso
y repitiendo al golpe de los remos:

aquí termina el reino de la muerte.
Y no guardo rencor
sino un deseo inhábil que no colman
las acrobacias de la voluntad,
y cierta ingratitud no muy profunda.

(Dibujo de la muerte, 2ª ed.)

P ÁESTUM

Los dioses nos observan desde la geometría
que es su imagen.

Sus templos no temen a la luz
sino que en ella erigen el fulgor
de su blancura: columnatas
patentes contra el cielo y su resplandor límpido.
Existen en la luz.

Así los pueblos bárbaros
intuyen el tumulto de sus dioses grotescos,
que son ecos forjados en una sima oscura:
un chocar de guijarros en un túnel vacío.
Aquí los dioses son,
como la concepción de estas columnas,
un único placer: la inteligencia,
con su pro genie de fantasmas lúcidos.

(Variaciones y figuras)

MÚSICA PARA FUEGOS DE ARTIFICIO

Hace muy pocos años yo decía
palabras refulgentes como piedras preciosas
y veía rodar, como un milagro
abombado y azul, la gota tenue
por el cabello rubio hacia la espalda.

No eran palabras frágiles, prendidas al azar
de un evadido vuelo prescindible,
sino plenas y grávidas victorias
en las que ver el mundo y obtenerlo.

La emoción de enunciar un orden justo
cedía realidad al sonido y al tacto,
y quedaba en los labios la certeza
de conocer en el sabor y el nombre.

Pero la certidumbre de una mirada limpia
es una ingenuidad no perdurable,
y el viento arrastra en ráfagas de crespones y agujas
el vicio de creer envuelto en polvo.

Y si tras de la luz esplendorosa
que pone en pie la vida en un haz de palmeras
el miedo de dormir cierra los cálices
susurrando promesas de una luz sucesiva,

el fulgor de la fe lento se orienta
al imán de la noche permanente
en la que tacto, imagen y sonido
flotan en la quietud de lo sinónimo,

sin temor de mortales travesías
ni los dones que otorga la torpeza
sino un fugaz vislumbre de medusas:
inconsistentes ecos reiterados

en un reino de paz y de pericia,
apagado jardín de la memoria
donde inertes se pudren sumergidos
los oropeles del conocimiento,

y como resquebraja la alta torre
la solidez de su asentado peso,
de tan robusto, poderoso y grave
se quiebra y pulveriza el albedrío.

Así para las aves y la plácida
irrepetible pulcritud del junco
hay cada día olvido inaugural
en la renovación de la mañana:

quien hace oficio de nombrar el mundo
forja al fin un fervor erosionado
en la noche total definitiva.

(Divisibilidad indefinida)

E L ESTUDIO DEL ARTISTA

Anónimo holandés.

Al fondo de la estancia tenebrosa
atestada de mapas y anaqueles,
de caballetes, bustos y cinceles
donde la araña teje sigilosa,

una figura pálida y borrosa,
rodeada de libros y papeles,
alza un compás y cruza dos pinceles
contemplando la noche silenciosa.

Una llama de vela mortecina
signa la oscuridad más que ilumina,
y descubre el temor y la torpeza,

la mueca de desprecio y extrañeza
con que asoma la estúpida cabeza
del mono que levanta la cortina.

(Divisibilidad indefinida)

R ELOJ DE AUTÓMATAS

La cúpula redonda y azulada
resume en oro las constelaciones,
y los emblemas de las estaciones
trenzan su alegoría confinada.

Apolo y Dafne miran figurada
la tierra, con sus sierpes y leones;
el mar, con sus nereidas y tritones,
asiste a Venus tersa y acerada.

Así el mundo cifrado en hermosura
ofrece musicada la impostura
para refugio de quien nada espera:

el latir de los flejes y espirales,
el calor de los jaspes y metales,
el consuelo del plano y de la esfera.

(Divisibilidad indefinida)

R

AZÓN DE AMOR
(SEPULCRO EN LOMBARDÍA)

*La dolencia
de amor, que no se cura
sino con la presencia y la figura.*

Juan de la Cruz.

Vuela por el silencio la ternura
al regazo del oro fatigado
que abriga un cuerpo en mármol desmayado,
ausente en el disfraz de su blancura,

y mi mano se pierde en la tersura
del pecho agudo, craso y abombado;
deseo embellecido y abreviado
sin la presencia, mas con la figura:

el presente en especies de memoria
anticipa su paz y su nobleza,
y el término es el punto de partida

en que se omite la mezclada gloria
de vacuidad, de encanto y de vileza
que por imprecisión llamamos vida.

(Divisibilidad indefinida)

E L POEMA NO ESCRITO

Me gusta contemplarte al salir de la ducha,
como a Susana los ancianos bíblicos.
Por la puerta entornada te acecho cuando envuelves
en la toalla el muslo o el tobillo,
el pecho rebosante tras la línea del brazo:
odaliscas de Ingres, pastoras de Boucher
cálidas, sosegadas, inocentes,
ninfas de Bouguereau, esclavas de Gérôme,
Venus de Cabanel –horizontal espuma–,
tan redunduelamente comestibles.
Tendrá un nombre ese pliegue de la axila
que se bifurca en dos entre los dientes;
el leve mofletillo que bordea redondo
el friso de la media, debajo de la nalga;
ese cuenco rosado en que acaban las ingles,
donde el pulgar se tensa en breves círculos
entreabriendo el estuche de la lengua.
Tengo que consultar a un catedrático
de Anatomía.

Ya escribiré un poema
cuando esté muerta el arte del deseo.

(Verano inglés)

NOCHE DE LOS VENCEJOS

Amor rige su imperio sin espada.

Villamediana

Realidad, puerto de niebla, engaño de los ojos,
circunferencia de aire que desmiente el sentido
como hace huir el buque su horizonte,
con su inasible centro de palpable mercurio.

Nos llevas por el filo de una certera espada
que diluye el instante con su herida,
rasguño ausente en rápida memoria,
dóciles al dictamen del acero,

mientras lo que no ha sido inventa sus perfiles,
sombras en un telón de luz futura,
los inscribe en milagro de fragante volumen
caído al sumidero del presente.

No sé más realidad que tenerte abrazada.
Que se extinga este instante aun antes de haber sido
—círculo permanente sin sutura—
para que su promesa no termine.

Busco tu paz en la mansión del tiempo,
el rumbo que concilias en dos nortes de seda
mientras pían los pájaros ardientes,
dardo amarillo de cristal gozoso.

No escapan con el tiempo rectilíneo:
describen en azules más sonoros
fugas de redondez tibia y rasante,
obedientes al curso de mis manos.

Gira con ellas la piedad del tiempo,
licúa su metal y en él envuelve
la habitación exenta como isla,
redimiendo esta noche de la ley de la espada.

(Verano inglés)

SWEETIE, WHY DO SNAILS COME CREEPING OUT?

Siempre llegamos pronto, o tarde, o nunca
a trenes que han salido o que no existen,
los cogemos en marcha
hacia cualquier lugar sin estación ni nombre.
Dónde estaría yo, Caperucita,
cuando lanzabas torre abajo
la escalera de amor de tus dos trenzas.
Te desnudo, y el tiempo luminoso
que te envuelve se agolpa y cae en mí
con ácido rumor de aristas negras
al llegarte a quitar los calcetines
pequeños, de ir a clase de gimnasia,
de salir de excursión con un vestido blanco;
me duele la sorpresa
si aprendo en tus lecciones algún brillante truco,
un magistral alarde de gramática parda.
Cuatro cosas aún puedo descubrirte,
y dejarte grabados en la piel
esos dulces recuerdos que una mujer no olvida:
qué es el sabor a roble y el posgusto,
qué lleva la langosta Thermidor,
por qué nos arrastramos al acabar la lluvia,
para tomar el sol, los caracoles.

(Verano inglés)

MELUSINA

*Mi mal por bien es tenido,
por haberos conocido.*

Badajoz el Músico,
Cancionero musical de Palacio n° 51

Si viniste hasta mí en un rayo de luna
desde el fondo del agua, transparente,
pisando espinas sin dolor ni peso
para salvarme de la soledad,

y yo era el peregrino que en un claro del bosque
miraba reposar sus armas juntas,
aterido, famélico y cansado
de fingir gallardía y fortaleza,

aclárame por qué, mi dama blanca,
cayó sobre nosotros el conjuro.
El tiempo no me había ennoblecido,
y a ti no te asistía el unicornio:

debió de ser un pacto de inocencia
para burlar la candidez perdida,
con un tigre debajo de la cama
y un fogoso esqueleto muy vivo en el armario.

Se encendieron tus ojos, con redondez de lago
que rizara un susurro de rápidas corrientes,
mientras acariciaba tu pecho poderoso,
y al ir a desnudarlo me maldijo una lágrima.

Al caer tus vestidos rodeó tu cintura
un punzante reguero de gusanos y abejas;
sentí, al dormir contigo entre las flores,
demorarse en mi piel el filo de una garra.

Si vuelves a tu mundo, Melusina,
me harás un gran favor. Sé generosa:
sálvame de rozar entre las sábanas
una noche tu cuerpo de serpiente.

Alguna vez lo he visto desceñirse,
ondular en anillos plateados
y enseñarme los dientes, agudos como ascuas.
Aun así, fue un abrazo delicioso.

Déjame en un rincón con este libro,
el don más puro de la soledad.
Tendrás mi gratitud y mi nostalgia
cada vez que aparezcas en mis sueños.

(Verano inglés)

E L TIEMPO SUMERGIDO

(Fragmento)

Los muchos que yo fui no van conmigo.
Huyeron al imán de la memoria
y su voz se perdió en un gran naufragio
de lugares, de rostros y de días.
Así en la oscuridad donde se pudren
los desaparecidos en el agua
yace la lobreguez de un gran consuelo
tras su puerta cerrada silencioso,
geometría brillante sin ardor,
planicie estéril muda en su limpieza.
Allí van los instantes extinguidos
con su centella de significado,
las miradas ausentes tras el velo
en que las envolvió la lejanía;
los lugares confusos al perderse
en la memoria plana como un álbum,
sin su espesor fugaz de muchas luces.
Realidad abolida
que insiste, confirmada en su vacío,
y en que tuvo colores, su perfil incoloro;
sé que estuve en su entraña, fui en ella
y no la conocí. Me entretenía
sin detención la gracia de su aroma,
el don de su presencia tan colmada
que no supe aferrarme
al dudoso temblor de su espejismo;

se adentraba en el tiempo y me arrastró
a la memoria donde perecía,
dejándome sin rostro
ni patria ni destino en la frontera.
Merodea sin paz como las almas
de los que no tuvieron sepultura;
como ahogados que saben
porque los mece la omisión del tiempo
pero no pueden ascender, ociosos
en el silencio de su reino mudo.
Los muertos que hay en mí
vienen a murmurar su lenitivo
al agua insuficiente de la lluvia,
simulación del tiempo submarino
al que algún día iré, pues no hay retorno
hasta que nos integre reunida
tan larga sucesión de tantos muertos,
sino simulación, en esta lluvia
que finge congregarlos
– esparcidos y ajenos en su fondo –
y así es argucia y máscara del tiempo
el espacio de muerte y soledad
donde llueve, el jardín
cerrado en el que fluye
la diseminación de la memoria:
ahoga el gotear del pensamiento,
lo arrastra desleído en agua negra,
un manto de escritura
que me empapa de voz, pero sin forma
ni palabras; las pierdo

y son sólo el estigma del exilio,
la desorientación del extranjero,
si no viene en la lluvia
el muerto más dañado, el que descorre el velo
con su centella escrita necesaria. [...]

(Espejo de gran niebla)

CASA DE UN COMERCIANTE EN ULTRAIECTUM

(Siglo VII d.C.)

Vivo en un lodazal donde gruñen los cerdos
y el humo ofende la quietud del aire.
Fui una vez a Tréveris, y donde se cargaban
las carretas camino de los hornos de cal
recogí el torso alado de un dios ciego.
Me ayuda a despreciar
a esta mugrienta tribu de pastores:
sueño que llegué al Sur, y estuve en Roma.

(Poemas arqueológicos)

VILLA DE UN MAGISTRADO EN MACEDONIA

No se sabe su nombre. De su casa subsisten
el tritón y el Neptuno de un mosaico,
y una lasca de estela con un cuenco
y la espiral de un laberinto.
Contemplaba el mensaje de los frutos,
la exacta disciplina de los astros,
la curvatura unánime que rige
el cuerpo de mujer y el horizonte:
la ascensión de la vida como signo redondo
que degrada la mente cuando rueda
remedando en sus círculos de sombras
la realidad, volumen bajo el Sol
– esfera conciliada en la luz de otra esfera –
donde el deseo anida sin preguntas.
Quiso dar a entender al visitante
acostumbrado al oro falaz del pensamiento
que sus estatuas y su biblioteca
no eran la ostentación y el lujo de un patricio.
Quizás en otro tiempo alguien acuda
a preguntarse en qué creyeron
las ruinas que deje este poema.

(Poemas arqueológicos)

V EJEZ DE JUAN BAUTISTA TIÉPOLO

Esta noche ha nevado y hace frío;
el agua corre, repitiendo
una interrogación ya sin pregunta.
Más allá del jardín hay hambre y lodo,
y se cubren de cuervos las fronteras.
Nunca supe ni quise
mirar de frente el curso de las horas:
sólo escuché su blanda melodía
en un reloj dorado,
acorde de belleza sin aviso;
y nunca probé el agua de una fuente
sino entre las rocallas y cariátides
de la gruta de mármol de un ninfeo.
Ignoré la victoria de la muerte,
la sordidez, el mal, la cobardía,
entre nubes y muros que afirmaban
un sueño de virtudes inmortales:
piedad de Eneas, magnanimidad
de Alejandro, bravura de Perseo,
clemencia de Escipión, candor de Dido.
Pero la soledad, la cobardía,
la sordidez, mezclaban mis colores;
coronada de pámpanos y rosas,
la muerte me tendía los pinceles.

(Poemas arqueológicos)

A RBOL DE OTOÑO

Eras un haz elástico de brillos,
un girar de gorjeos en la espiral del aire,
aurora y llamarada de Sol verde.
Pero al perder la fe y el horizonte
la gracia de la luz se ha desprendido
de ti; tus frutos penden y se pudren
sin color ni tersura. Los desdeñan los pájaros,
y caen con las hojas
y con las cinco letras de tu nombre
del esqueleto puro de tu idea:
ramas desnudas sobre cielo negro,
sin palabra de luz con que nombrarte.

(Inédito)

U NA TARDE DE COMPRAS

A ese que se repeina y que me mira
con incredulidad en el espejo
de su cuarto de hotel, en ocasiones
ni lo comprendo ni lo reconozco.
Llega con sus paquetes y los pone,
como por distracción, sobre la cama:
extiende el cachemir, la suavidad
y el calor que le faltan a su voz;
el grueso tacto de la seda, dócil
y firme, a diferencia de su mano;
el algodón, en la blancura
que avergüenza el temblor de su memoria
y de su voluntad; el brillo de oro
que tuvo alguna vez en la mirada.
Contempla su botín, no lo comprende
ni lo desea.

No lo reconoce.

(Inédito)

L ALIQUE - GULBENKIAN

Acaso haya nobleza en esta copa
rajada en lo más tierno del cristal
y en su borde de oro, complaciente
con la predilección de muchos labios;
al tocarla el metal, respondería
con un sonido oscuro y temeroso.
O en la sílfide blanca,
sinuosa en el seno de una orquídea,
hecha redoma del perfume fétido
corrupto en el residuo de sus heces.
En las alturas fluye sobre cuarzo
cristal líquido y puro, complaciente
con la promesa de un botón de rosa.

(Inédito)

Bibliografía

Bibliografía de Guillermo Carnero

1. Libros de poesía

Dibujo de la muerte, Málaga, El Guadalhorce, 1967.
2ª ed. ampliada, Barcelona, Ocnos, 1971.

El sueño de Escipión, Madrid, Visor, 1971.

Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère, Madrid, Visor, 1974.

El azar objetivo, Madrid, Trece de Nieve, 1975.

Ensayo de una teoría de la visión (Poesía completa 1966-1977), estudio preliminar de Carlos Bousoño, Madrid, Hiperión, 1979. 2ª ed. id. id, 1983.

Música para fuegos de artificio, Madrid, Hiperión, 1989.

Divisibilidad indefinida, Sevilla, Renacimiento, 1990.

Dibujo de la muerte. Obra poética completa, ed. Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, 1998.

Verano Inglés, Barcelona, Tusquets, 1999. 2ª ed. id. id. 2000.

Especulo de gran niebla, Barcelona, Tusquets, 2002.

Poemas arqueológicos, León, Cuadernos del Noroeste, 2003.

Ut pictura poesis (antología), Córdoba, Cajasur, 2001.

Sepulcros y jardines (antología), Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2001.

2. Estudios

El grupo “Cántico” de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra, Madrid, Editora Nacional, 1976.

Los orígenes del Romanticismo reaccionario español. El matrimonio Böhl de Faber, Valencia, Universidad, 1978.

La cara oscura del Siglo de las Luces, Madrid, Cátedra & Fundación Juan March, 1983.

Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX, Barcelona, Anthropos, 1989.

Estudios sobre teatro del siglo XVIII, Zaragoza, Universidad, 1997.

Espronceda, Apéndice didáctico de Ángel L. Prieto de Paula, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

3. Ediciones de textos

El Valdemaro, de Vicente Martínez Colomer, Alicante, Instituto Juan Gil Albert, 1985.

Obras raras y desconocidas, vol. I, de Ignacio de Luzán, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1990.

El Rodrigo. Eudoxia. Selección de odas, de Pedro Montengón, Alicante, Instituto Juan Gil Albert, 1990, 2 vols.

La Eumenia. Oderay, de Gaspar Zavala y Zamora, Barcelona, Sirmio, 1992.

Antología poética, de Juan Gil Albert, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1993.

Voz de la naturaleza, de Ignacio García Malo, Londres, Támesis, 1995.

Doña María Pacheco. Tragedia, de Ignacio García Malo, Madrid, Cátedra, 1996.

Memoria sobre espectáculos. Informe sobre la Ley Agraria, de Gaspar Melchor de Jovellanos, Madrid, Cátedra, 1997.

Las ilusiones, con los poemas de El convaleciente, de Juan Gil Albert, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1998.

El Rodrigo, de Pedro Montengón, Madrid, Cátedra, 2002.

Obras raras y desconocidas, de Ignacio de Luzán, Vol. II.
Discurso apologético de don Íñigo de Lanuza, Zaragoza,
Institución Alfonso el Magnánimo & Universidad de Alicante,
2003.

4. Edición de volúmenes colectivos

*Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español
e hispanoamericano* (Córdoba, 1985), Córdoba, Diputación,
1986.

Montengón, Alicante, C A P A, 1991.

La novela española del siglo XVIII, Extraordinario (núm. 11)
de *Anales de Literatura Española*, 1995.

Historia de la literatura española, dirigida por Víctor García de
la Concha, vols. 6 y 7 (siglo XVIII) y 8 (siglo XIX.1), Madrid,
Espasa Calpe, 1995-1997.

Bibliografía básica sobre la obra poética de Guillermo Carnero

Pere BALLART. “El alma oscurecida”, *Quimera* 226 (II 2003), 70-72.

Carlos BOUSOÑO. “La poesía de Guillermo Carnero”, en *Ensayo de una teoría de la visión*, 1979/1983, 11-68.

Francisco BRINES. “Integración del título en el poema”, *Ínsula* 310 (IX 1972), 4 y 7.

Guillermo CARNERO. “Reflexiones egocéntricas. Cuatro formas de culturalismo”, *Laurel* 1 (2000), 41-57.

Catherine R. CHRISTIE. *Poetry and doubt in the work of José Ángel Valente and Guillermo Carnero*, Lewiston, Mellen U.P., 1996.

Trevor J. DADSON. “La reapropiación del lenguaje poético del franquismo: el caso de *Dibujo de la muerte* de Guillermo Carnero”, en T.J. Dadson & Derek W. Flitter (eds.), *Voces subversivas: poesía bajo el régimen (1939-1975)*, Univ. Birmingham, 2000, 119-142.

Marta FERRARI. “Un espejo fragmentado: la práctica metapoética de Guillermo Carnero”, en Laura Scarano et

al., *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*, Rosario (Argentina), B.Viterbo, 1996, 141-158.

----. *La coartada metapoética*. José Hierro, Ángel González, Guillermo Carnero, Buenos Aires, Martín, 2001.

Antonio GARCÍA BERRIO. “El imaginario cultural en la estética de los novísimos”, *Ínsula* 508 (IV 1989), 13-15.

Jaime GIORDANO. “Reflexiones sobre Ávila de Guillermo Carnero: clausura del simbolismo”, *España contemporánea* 3.2 (1990), 69-78.

Antonio GRACIA. “Guillermo Carnero: para llegar a Ostende”, *Ínsula* 625-626 (I-II 1999), 10 y 31-32.

Juan A. ICARDO. “Guillermo Carnero, del *trobar ric* al *trobar clus*”, *Ínsula* 341 (IV 1975), 3.

José O. JIMÉNEZ. “Estética del lujo y de la muerte”, *Diez años de poesía española (1960-1970)*, Madrid, Ínsula, 1972, 375-389; *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea (1960-1970)*, Madrid, RIALP, 1998, 210-219.

Jordi JULIÁ. “La función de la pintura en la poesía”, *La perspectiva contemporánea. Ensayos de teoría de la literatura y literatura comparada*, Univ. Santiago de Compostela, 2002, 223-246.

Juan J. LANZ. “Rechazo del realismo y del surrealismo: por una concepción barroca y simbolista de la poesía en Guillermo Carnero”, *Zurgai* XII 1989, 96-103.

- . *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1994.
- . “Teoría y práctica poética: la metapoesía de Guillermo Carnero...”, en *Poesía en el campus* 47, Univ. Zaragoza, 2000, 19-29.
- Ignacio J. LÓPEZ. “Metonimia y negación...”, *Hispanic Review* 54.3 (1986), 257-277.
- . “El olvido del habla: una reflexión sobre la escritura de la metapoesía”, *Ínsula* 505 (I 1989), 17-18.
- . “Language and consciousness in the poetry of the novísimos: Guillermo Carnero’s latest poetry”, *Studies on XXth. Ct. Literature* 16.1 (1992), 127-148.
- . “Persistencia de la estética novísima: *Divisibilidad indefinida* de Guillermo Carnero”, en *Homenaje a José L. Varela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, 223-234.
- Jesús G. MAESTRO. “Morfología de la expresión dialógica en el discurso lírico de Guillermo Carnero y Jaime Gil de Biedma”, en T. Blesa et al. (eds.), *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, Zaragoza, Consejería de Educación, vol. I, 1996, 311-336.
- José C. MAINER. “El poeta de las aves zancudas”, en *Poesía en el campus* cit., 3-8.

José MUÑOZ MILLANES. “La poesía de Guillermo Carnero y los vaivenes del lenguaje”, *Modos y afectos del fragmento*, Valencia, Pretextos, 1998, 73-96.

Ángel L. PRIETO DE PAULA. *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996.

María RÁBADE VILLAR. “Algunos aspectos de la estética novísima (*El embarco para Cytarea* de Guillermo Carnero)”, *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia* 20 (1999), 41-57.

Jill ROBBINS. “Allusion, metonymy and the speaker in Guillermo Carnero’s *Dibujo de la muerte*”, *Letras Peninsulares* 8.2-3 (1995), 261-277.

----. “The shattered image: referentiality and the speaker in Guillermo Carnero’s *Divisibilidad indefinida*”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 20 (1995), 139-154.

----. *Frames of referents: the postmodern poetry of Guillermo Carnero*, Lewisburg, Bucknell U.P., 1997.

Leopoldo SÁNCHEZ TORRE. *La poesía en el espejo del poema*, Univ. Oviedo, 1993.

Laura R. SCARANO. “La poesía de Guillermo Carnero: una estética de la negatividad”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 16.3 (1991), 321-335.

Jaime SILES. “La poesía última de Guillermo Carnero”, en *Poesía en el campus* cit., 9-13.

César SIMÓN. “Fracaso y triunfo del lenguaje en Guillermo Carnero”, *Papeles de Son Armadans* 249 (XII 1976), 249-263.

Pilar YAGÜE LÓPEZ. *La poesía de los setenta. Los novísimos, referencia de una época*, Univ. La Coruña, 1997.

Marie-CI. ZIMMERMANN. “Signes de Castille dans la géographie poétique de Guillermo Carnero”, *Ibérica* 2 (1993), 249-264.

ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
Preludio para Guillermo Carnero (A. G.)	5
Una poética innecesaria	13
Selección de poemas	31
El embarco para Cytarea (<i>Dibujo de la muerte</i>)	33
Páestum (<i>Variaciones y figuras</i>)	35
Música para fuegos de artificio (<i>Divisibilidad indefinida</i>)	36
El estudio del artista (<i>Id.</i>)	38
Reloj de autómatas (<i>Id.</i>)	39
Razón de amor (Sepulcro en Lombardía) (<i>Id.</i>)	40
El poema no escrito (<i>Verano inglés</i>)	41
Noche de los vencejos (<i>Id.</i>)	42
Sweetie, why do snails come creeping out? (<i>Id.</i>)	44
Melusina (<i>Id.</i>)	45
El tiempo sumergido (fragmento) (<i>Espejo de gran niebla</i>)	47
Casa de un comerciante en Ultraiectum (Siglo VII d.C.) (<i>Poemas arqueológicos</i>)	50
Villa de un magistrado en Macedonia (<i>Id.</i>)	51
Vejez de Juan Bautista Tiépolo (<i>Id.</i>)	52
Árbol de otoño (<i>Inédito</i>)	53
Una tarde de compras (<i>Id.</i>)	54
Lalique – Gulbenkian (<i>Id.</i>)	55
Bibliografía	57
Bibliografía de Guillermo Carnero	59
1. Libros de poesía	59
2. Estudios	60
3. Ediciones de textos	61
4. Edición de volúmenes colectivos	62
Bibliografía básica sobre la obra poética de Guillermo Carnero	63

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica. Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca. En el ámbito de la sociología y la biología, a través de sendos Centros, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.

PYP

[3]



Fundación Juan March