

Una lectura de “Castilla” de Guillermo Carnero: el tópico del *flumen orationis* y una posible fe en el lenguaje poético

La metapoesía de Guillermo Carnero (Valencia, 1947) suele interpretarse, sobre todo en su primera etapa (1967-1975), como insuficiencia epistemológica, representadora y comunicadora del lenguaje poético. Se propone una lectura metapoética alternativa del poema “Castilla” de Dibujo de la muerte (1967), donde un antiguo tópico metaliterario (el flumen orationis o “río de la escritura”) y la recuperación de léxico ligado a lo épico enaltecen los dones creativos del lenguaje poético. Se entablan relaciones con autores como Luis de Góngora o Antonio Machado para repensar lo español y castellano en una reivindicación del discurso histórico nacional a través de la poesía de Carnero.

Palabras clave: *Guillermo Carnero, metapoesía, flumen orationis, Luis de Góngora, Antonio Machado*

The metapoetry of Guillermo Carnero (Valencia, 1947) is usually interpreted, especially in his first stage (1967-1975), as the epistemological, representative, and communicative insufficiency of poetic language. An alternative metapoetic reading of the poem “Castilla” from Dibujo de la muerte (1967) is proposed, in which an old metaliterary topic (the flumen orationis or “river of writing”) and the recovery of a certain lexicon linked to the epic genre exalt the creative gifts of poetic language. Relationships are established with authors such as Luis de Góngora or Antonio Machado to rethink Spanishness and Castilianness in a vindication of national historical discourse through Carnero’s poetry.

Keywords: *Guillermo Carnero, metapoetry, flumen orationis, Luis de Góngora, Antonio Machado*

“Castilla” es la segunda composición de *Dibujo de la muerte* (1967), poemario juvenil de Guillermo Carnero (Valencia, 1947) que, siguiendo la estela inaugurada con *Arde el mar* (1966) de Pere Gimferrer, desarrolla varios de

los presupuestos de la llamada estética *novísima*.¹ Tal estética está encuadrada en la promoción poética española de 1968,² generación en que la crítica ha destacado como más prominentes las categorías de culturalismo, esteticismo y metapoesía (Prieto de Paula 39-75). El *leitmotiv* de *Dibujo de la muerte* se alinearía, pues, con cierto esteticismo, ya que “mientras que la muerte aparece ennoblecida con todos los requerimientos del arte, la vida no es sino una enloquecida sucesión de estampas de la que nada cabe colegir salvo su propia inanidad” (Prieto de Paula 65). En este sentido, algunas de las exégesis tradicionales del volumen suelen apuntar a una cosmovisión negativa del acto poético, en que el arte y el lenguaje solo pueden trascender más allá de la muerte a cambio del rito sacrificial de la vida, mediante un “método metapoético … [que refiere] a la incapacidad del signo (y a su escritura) para ser vida: letra muerta que solo expresa la caducidad de quien escribe” (Vives Pérez 615).

Dibujo de la muerte fue el primer poemario publicado por el autor, quien ha dividido su trayectoria en

dos épocas: la primera ([desde 1967] hasta 1975) y la segunda (desde 1999 a 2009).³ Entre ellas, un libro de transición (*Divisibilidad indefinida*, 1990). Tras la segunda, dos libros, *Regiones devastadas* (2017) y *Carta florentina* (2018). La diferencia sustancial entre ambas épocas es que en la segunda culturalismo y metapoesía conviven con un intimismo pasional en que amor y sexo afloran sin máscara. Al mismo tiempo, el desengaño que aparece en la segunda es más profundo y absoluto, y la evocación de la realidad alternativa, añorada y soñada, tiene en la primera época un poder consolatorio que luego desaparece. (Carnero *Guillermo Carnero Web Oficial*)

La apreciación de Carnero coincide con el argumento central de este trabajo: la mayor posibilidad de afirmación del lenguaje poético, propia de la primera etapa, mitiga un “desengaño” que no adquiere todavía su calidad de “absoluto”, como se advertirá, por ejemplo, en algunas de las entregas de *Jardín concluso*, compilación del segundo periodo creativo;⁴ podría decirse, pues, que el saldo metapoético global, aunando tanto la primera como la segunda etapa, es, a la vez, el de una salvación y una condena de la palabra lírica, donde “la poesía acaba siendo simultáneamente un fruto mortífero y vivificador. Surge cuando *eros* se convierte en *pathos* y roza *tánatos*: una corrupción necesaria para que nazca la representación” (Pittarello 182). A su vez, resulta manifiesto que el autor se ha ido alejando de los postulados iniciales de su poética, cuestión que vuelve de gran interés la relectura de sus primeros poemas a más de cincuenta años de su aparición. Como aduce Elide Pittarello,

en sus primeros libros, el poeta mantuvo a raya el sentimentalismo nihilista con una enunciación prevalentemente personal. Un estilo en apariencia impasible fue el tributo polémico que cumplía con una doble función: acusar el derrumbe de la metafísica del sujeto y lamentar la finitud de todo cuanto existe en un mundo que no cuenta con el legado de la tradición. (18)

Por su parte, en varios pasajes del último poemario publicado por Carnero hasta la redacción de este artículo, *Carta florentina* (Vandalia, 2018), se atisban ciertos elementos “positivos” en lo concerniente a una fe en el lenguaje lírico, que parecería reivindicarse después de más de cinco décadas;⁵ no obstante, cabe recalcar que tanto la metapoesía de los libros de *Jardín concluso* como la de *Carta florentina* están íntimamente ligadas a una reflexión sobre la trascendencia de lo erótico en el papel escrito,⁶ cuestión que la distingue de “Castilla” en particular y de *Dibujo de la muerte* en general, donde el amor no aparece entre los temas más prominentes. Por ello, se vuelve necesario analizar “Castilla”, no tanto a la luz de los poemarios que Carnero ha seguido publicando y lo que sobre ellos se ha dicho, sino de las directrices que la crítica estimó en su momento acerca de la primera etapa del valenciano, donde *Dibujo de la muerte* actúa como pórtico general.⁷

De vuelta con “Castilla”, este se sitúa en una suerte de tríptico castellano que inaugura el libro, acompañado de sendos poemas que comparten localización geográfica e interés histórico: la pieza de apertura, “Ávila”, y la que sucede a “Castilla”, “Amanecer en Burgos”.⁸ Sostengo que, pese a las acusaciones de acerbo esteticismo que en su momento se hicieron contra Carnero y algunos de sus coetáneos,⁹ la preocupación social e histórica por el tema de España y lo castellano llegó a formar parte importante de su programa creativo. En consecuencia, considero que las interpretaciones esteticistas, culturalistas o metapoéticas de *Dibujo de la muerte* (con especial atención a estos tres poemas inaugurales) deben tomar en cuenta una poco explorada veta social e histórica y, sobre todo, su posible filiación a una tradición hispánica basada en el espacio territorial, de la que acaso Antonio Machado fuese el máximo referente a seguir en el siglo pasado. Es llamativo, empero, que las alusiones a la tradición literaria nacional en “Castilla” aparentan obviar, al menos superficialmente, al autor de *Campos de Castilla*,¹⁰ y prefieren remitirse a fuentes mucho más anteriores, pertenecientes, como explicaré en adelante, al periodo barroco. Ahora bien, “Castilla” posee un posible eco de la obra machadiana que comentaré hacia el final de este estudio.

“Castilla” comienza de la siguiente forma:

No sé hasta dónde se extiende mi cuerpo.
No sé hasta cuándo cayera el más lejano cuerpo de muralla; no sé

hasta qué altura yacen los sillares entre las serpientes o lenguas de sol,
entre la alucinada tierra, bajo ese cráter polvoriento y callado,

los cuarteados terrones de ese cielo de arcilla.

Tampoco sé hasta dónde se extiende la tierra; quizás
un horizonte redondo.

Porque mi cuerpo es ancho como un río.

De mar a mar, recuerdo, he galopado, una
y otra vez, levantando bastiones y murallas,
he galopado, quiero vivir, he galopado
para dejar atrás ese bosque de muros,
he extendido mi cuerpo, esa ciega maraña
de sillares marchitos y argamasa candente
de mar a mar.

Mi cuerpo es ancho como un río.

(Carnero, *Dibujo 121*; vv. 1-16)

Algunos críticos han interpretado esta pieza en un sentido metapoético. Ignacio Javier López, por ejemplo, afirma que, en "Castilla", "el lenguaje se concibe como el propio cuerpo, autoextendido involuntariamente en la cabalgata de la escritura en un interminable territorio de incomunicación" (52). Con "metapoético" una parte de la crítica designa a "todos aquellos textos poéticos en los que la reflexión sobre la poesía resulta ser el principio estructurador ... , aquellos poemas en los que se tematiza la reflexión sobre la poesía" (Sánchez Torre 85). Para el caso de los poetas de la generación del 68, esta reflexión suele ser llevada a un límite expresivo, puesto que "[el metapoema muestra] la verbalización del *proceso* mismo de reflexión sobre la poesía" (248), esto es, que la composición nunca se muestra completa, terminada, sino que se percibe como un mero esbozo, un plan de escritura del poema ideal, donde es más importante exhibir el "proceso" creativo que el texto finalizado. Para Carlos Bousoño, este tipo de metapoesía practicada por Carnero y otros miembros de su promoción es consecuencia de una "crisis intensísima de la razón racionalista" (22), derivada de una lógica cultural contemporánea regida por la incertidumbre, la crítica al lenguaje y el individualismo extremo.

En consonancia con las líneas maestras trazadas por el prólogo de Bousoño a *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)* (Hiperión, 1979), volumen que significó la primera reunión de la obra creativa del valenciano, algunos estudiosos suelen alinear la vertiente metapoética de "Castilla" en torno a la poca o nula fe en las posibilidades representadoras, comunicativas y epistemológicas del lenguaje poético. De acuerdo con esto, Ramón Pérez Parejo ha indicado que "a la hora de señalar los límites, las

grandezas y fracasos del lenguaje poético, Guillermo Carnero se erige en uno de los poetas más destacados [del siglo XX español]" (63). Arguyo que, contrario a lo que una parcela de la crítica suele sostener, la metapoesía juvenil de Carnero puede llegar a manifestar cierta fe en el lenguaje poético en algunas composiciones, como es el caso de "Castilla". En contraparte, López argumenta que

Carnero remite al lenguaje que enuncia la realidad y la vida como mascarada y como muerte. El lenguaje, en su labor a la vez destructora y fundadora ... es insuficiente para crear algo estable, sustentándose tan sólo en el vacío y, como se indica en el poema, fluyendo de modo permanente – "Mi cuerpo es ancho como un río" –, pero sin que sea posible conseguir su propósito (expresión, comunicación), ni establecer su extensión. (122)

En la línea de la "estética del lujo y de la muerte", descrita en 1972 por José Olivio Jiménez,¹¹ la suntuosidad lingüística de "Castilla" y demás poemas de *Dibujo de la muerte* encubriría ese "vacío" sobre el cual se enuncia el poema (p. ej., mediante el uso de un léxico ostentoso en frases como "los sillares entre las serpientes o lenguas de sol", (Carnero, *Dibujo 121*; v. 3), , "sillares marchitos y argamasa candente",(v. 14), o en la segunda estrofa del poema, "los dedos escamosos del sol" (v. 17), "murallas para tocar esqueletos y plumas de pájaros",(v. 18) "pieles rasgadas por la luz de la espuela" (v. 22), entre otras), posible reelaboración de ciertas manifestaciones del barroco hispánico, especialmente de aquellas encuadradas en el contexto contrarreformista, basado en "una retórica asociada al *horror vacui* ... un contexto que ... funciona como constante recordatorio de la fugacidad de la vida: *memento mori*" (Martín-Estudillo 12). Juan José Lanz ha señalado que la poesía de Carnero es "deudora en muchos aspectos de la conciencia barroca ... [que es] la conciencia del vacío, la concepción del poema como una arquitectura de palabras, el gusto por el detalle, la búsqueda de un lenguaje culto y una palabra colorista" (50), donde la "más alta cima [de la conciencia barroca se encuentra] en el poeta cordobés [Luis de Góngora]" (50). No obstante, tal y como argumentaré más adelante, esa "conciencia barroca" carneriana que dimanaría en última instancia de Góngora no es únicamente negativa, ni se anula, frena o acalla en todas sus manifestaciones ante el "vacío" lingüístico.

Respecto a la filiación barroca de "Castilla", resulta de suma importancia señalar su epígrafe, extraído del capítulo 11 de la segunda parte del *Quijote* (del episodio de las Cortes de la Muerte),¹² que daría pie a esa "labor a la vez destructora y fundadora" del poeta que se afana en conocer, representar o comunicar la realidad verdadera detrás de las máscaras que la encubren, como el hidalgo manchego que arremete contra la comitiva de

actores embozados. En “Castilla”, la figura de don Quijote es la de un héroe idealizado que intenta desembozar y desvelar la verdad que el mundo y su lenguaje le ocultan; en esta versión del personaje, el ideal caballeresco se basa en el combate de los engaños lingüísticos y existenciales.

Siguiendo la postura posestructuralista que permea esta primera etapa de la metapoesía carneriana,¹³ se podría suponer que “Castilla” erige un símbolo metapoético que identifica el *yo* del poema con la configuración de su propio *cuerpo textual*. Por lo tanto, el verso inicial, “No sé hasta dónde se extiende mi cuerpo”, podría ser leído como “No sé hasta dónde se extiende mi *cuerpo textual*, el poema que estoy escribiendo”, a la zaga, por ejemplo, de la proposición 5.6 del *Tractatus* de Ludwig Wittgenstein, “los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo” (105). En consecuencia, el sentido del poema carecería del conocimiento de sus propios límites, metaforizados como “murallas” y adolescencia, por lo tanto, del desconocimiento de sí mismo, sumiéndose en el peor de los escenarios epistemológicos: si la poesía no se puede conocer a sí misma, tampoco puede conocer la realidad. En consecuencia, también, la poesía existiría en un espacio irreal,¹⁴ donde solo referiría su propio desconocimiento.

No me opongo a esta interpretación desesperanzadora de “Castilla”; de hecho, la progresión metapoética del primer Guillermo Carnero, cada vez más cercano a la experiencia nihilista, a la nada creadora – con su conclusión final en “Ostende”, de 1977: “En el vacío / no se engendra discurso, / pero sí en la conciencia del vacío” (Carnero, *Dibujo 310*, vv. 83-85) –, legitima las palabras de críticos como López.

Sin embargo, considero que hay detalles tanto semánticos como formales que podrían guardar cierta esperanza en el lenguaje poético, sin que por ello se anulasen las directrices nihilistas. A mi entender, la clave de esta alternativa “positiva” reside, sobre todo, en el verso que atraviesa el poema en tres ocasiones, “Mi cuerpo es ancho como un río” (Carnero, *Dibujo 16*, v. 40), respectivamente (con la variante “Porque mi cuerpo es ancho como un río” [121, v. 8]), puesto de relieve con dos elementos: la disposición textual con sangría, que lo distingue del resto de la tirada de versos, y la función de cierre en dos de las tres estrofas que constituyen “Castilla”.

A pesar del argumento de López, en que el río como metonimia del propio poema fluye de forma permanente – aunque en el vacío, sin establecer su propósito ni extensión –, así como del juicio del autor, quien ha asegurado que “el río de gran anchura [que] aparece en ‘Castilla’ ... como símbolo de la imposibilidad de traspasar los límites del propio yo por medio del lenguaje escrito ... simboliza la incomunicación” (Carnero, *Poéticas* 89), estas razones no me convencen del todo.¹⁵ Me explico: la relación metafórica de las “murallas” con los “límites epistemológicos del lenguaje poético” es

evidente; no obstante, el “río”, por su implícita cualidad fluyente, su transparencia, su penetrabilidad, cuesta imaginarlo únicamente como “barrera” – con excepción de su “gran anchura” – en lugar de “camino” o “discurso” hacia un posible discernimiento de la realidad referencial.

Estas apreciaciones subjetivas se pueden apoyar sobre manifestaciones metapoéticas de la tradición hispánica. Me refiero al tópico del “río escrito”, “río de la escritura” o *flumen orationis*, señalado por Andrés Sánchez Robayna en las *Soledades* gongorinas. En la redacción originaria de la *Soledad primera* (conservada en el manuscrito de Rodríguez-Moñino), Góngora retrataba un río de la siguiente manera (en cursivas, la redacción original, censurada posteriormente por consejo de Pedro de Valencia):

Muda la admiración habla callando,
y ciega un río sigue, que, luciente
de aquellos montes hijo,
con torcido discurso, aunque prolijo,
tiraniza los campos útilmente:
orladas sus orillas de frutales,
si de flores tomadas no a la roca,
derecho corre mientras no revoca
los mismos autos el de sus cristales;
huye un trecho de sí, alcánzase luego;
desvíase y, buscando sus desvíos,
errores dulces, dulces desvaríos
hacen sus aguas con lascivo juego;
engazando edificios en su plata,
de quintas coronado, se dilata
majestuosamente
-en brazos dividido caudalosos
de islas, que paréntesis frondosos
al período son de su corriente-
de la alta gruta donde se desata
hasta los jaspes líquidos, adonde
su orgullo pierde y su memoria esconde. (239-41; vv. 197-211)

Sobre este pasaje, Sánchez Robayna ha escrito que

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

¿No son casi las mismas conclusiones sobre la definición de lo metapoético a las que llega Sánchez Robayna a través de Góngora que las de Sánchez Torre a través de la generación poética de 1968?: las del metapoema entendido como un discurso doble, que reflexiona sobre el acto de escribir poesía al tiempo que ésta se escribe.

No arguyo, por supuesto, que el cordobés poseía un sistema de composición estructurado por lo metapoético, como sí lo tienen muchos poetas actuales, ni que Carnero se haya inspirado en este pasaje de las *Soledades*. Lo que pretendo demostrar es, en cambio, que una posible idea literaria detrás de “Mi cuerpo es ancho como un río” se puede rastrear como tópico metapoético en otra vertiente de la tradición barroca hispánica, que no se corresponde con el nihilismo absoluto de corte contrarreformista, sino, por el contrario, con una afirmación del vitalismo experiencial a través de la escritura literaria,¹⁶ en la cual “las luces de la certeza se apagan dejando paso a las sombras de la incertidumbre, pero éstas no determinan una ceguera del entendimiento, sino que engendran contrastes capaces de subrayar presencias antes ignoradas” (Martín-Estudillo 34). Considero que en “Castilla” la fe en el lenguaje poético actuaría según esta otra vertiente barroca: es el desengaño de las “murallas” lingüísticas (“las sombras de la incertidumbre”) lo que da pie a la posibilidad de un segundo camino transitable, no sobre la tierra, sino sobre las aguas, las cuales equivaldrían a esas “presencias antes ignoradas” por “las luces de la certeza” y que solo las sombras pueden iluminar.

Las semejanzas entre el pasaje gongorino y el carneriano son manifiestas: además de que la autoconciencia escrituraria se representa con un río (un poema-río), tanto el cordobés como el valenciano mencionan las construcciones arquitectónicas que sus respectivos ríos sortean hasta llegar al mar, “edificios” y “quintas” en uno, y “bastiones” y “murallas” en el otro, como si nada hecho por el hombre pudiera oponerse a la fuerza de lo natural.

De acuerdo con Sánchez Robayna, el *flumen orationis* hunde sus raíces en un tópico metaliterario más antiguo, el *liber mundi* sagrado, descrito por E. R. Curtius en 1955, la naturaleza como el texto o libro escrito por Dios,¹⁷ demostrando así que la evocación de un río en clave metapoética implica características acaso más variadas, polisémicas, de las que pueden observarse con un único punto de vista.

La aparición del “río” conlleva interesantes repercusiones sobre el devenir de “Castilla”; tras su primera mención, destaca el uso de un elocuente encabalgamiento sirremático: “he galopado, una / y otra vez” (Carnero, *Dibujo 121*; vv. 9-10), que enfatiza de forma radical el significado

de “he galopado”; significante y significado se unen en el golpeteado sonido del acto de cabalgar, como don Quijote hiciera al arremeter contra la compañía de actores embozados, espejo del poeta que quiere “dejar atrás” “ese bosque de muros”, las “murallas” epistemológicas del poema. Siguiendo a Marie-Claude Zimmermann (682), considero que *yo* poemático y personaje quijotesco, ambos al galope, se unen en un mismo movimiento fluido, salvaje, combativo, que, en busca de la verdad (de la verdad detrás del poema) aúna el golpeteo de la cabalgadura con la anchura movediza del río.

De hecho, en las mismas *Soledades*, Góngora relaciona un cuerpo de agua con un personaje cuadrúpedo: “Centauro ya espumoso el Océano, / medio mar, medio ría, / dos veces huella la campaña al día” (421; vv. 10-12). Por su parte, Jaime Gil de Biedma evocaría, en “Ribera de los alisos”, un caballo y un río de la infancia: “una noche a caballo, el nacimiento / terriblemente impuro de la luna, / o la visión del río apareciéndose / hace ya muchos años” (153; vv. 30-33). Esto no quiere decir, por supuesto, que exista forzosamente un tópico definido del río como cabalgadura, pero sí que su reiteración puede ser significativa para nuestra tradición.¹⁸

En el primer cuarteto del poema de Jorge Luis Borges “Fundación mítica de Buenos Aires”, puede leerse “¿Y fue por este río de sueñera y de barro / que las proas vinieron a fundarme la patria? / Irían a los tumbos los barquitos pintados / entre los camalotes de la corriente zaina” (87; vv. 1-4). Debe apuntarse que, en la segunda acepción del *DRAE*, el adjetivo *zaina* es: “dicho de una caballería: que da indicios de ser falsa”. Retomando a los autores del barroco hispánico, el poeta Francisco de la Torre y Sevil (1625-81) compuso un soneto intitulado “Al mar en metáfora de un caballo”, recogido por Manuel Alvar:

Espumoso caballo en quien procura
ser señal, como estrella, el norte frío;
carreras se le impone a tu brío
y pasos se le miden a tu altura.

Formidable relincho es tu voz dura;
tienes, con extendido señorío,
una torcida crin en cada río
y en cada fuerte puerto una herradura.

Haces mil caracoles de contino;
paras fiel a la calma que te enfrena
y pisas lo que abate tu camino.

Pícate espuela el aire que te llena;
el hombre te inventó silla de pino

y Dios te señaló freno de arena. (53)

Cierto es que la asociación entre mar y caballo es mucho más usual, relación que puede remontarse a los atributos arquetípicos de Poseidón, divinidad tanto marina como de los caballos. Sin embargo, el soneto demuestra que el río equino es una variante del tópico: “una torcida crin en cada río”; en este sentido, no puede pasarse por alto que en “Castilla” se nos dice que “De mar a mar, recuerdo, he galopado”, poniendo de manifiesto que el “río” carneriano es, en realidad, una extensa red fluvial que va de una a otra costa continental.

Otro poema de nuestra tradición donde caballo y mar se asocian es “Galope”, de Rafael Alberti:

Las tierras, las tierras, las tierras de España,
las grandes, las solas, desiertas llanuras.
Galopa, caballo cuatralbo,
jinete del pueblo,
al sol y a la luna.
¡A galopar,
a galopar,
hasta enterrarlos en el mar! (191; vv. 1-8)

Este último caso merece atención por ostentar un tercer elemento en común: “las tierras de España”, que recuerdan la construcción territorial del poema castellano de Carnero.

De vuelta con “Castilla”, Zimmermann ha señalado una aliteración sostenida inicial que sugiere el derrumbamiento de las “murallas”:

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

En este tenor, el pasaje del “río” se complementaría con las aliteraciones del fragmento inicial para llegar a una conclusión novedosa: en medio del pesimismo generalizado, algunos componentes mínimos del poema proyectan cierta esperanza, que atiende no solo a un posible contacto con la realidad referencial, sino al genuino derrumbamiento de los límites asociados a tópicos metapoéticos “negativos” de las promociones poéticas contemporáneas, como la “cortedad del decir”, acuñada por José Ángel Valente, o la imposibilidad de articulación del referente real.¹⁹

Una expresión como “quiero vivir”, acotada entre dos “he galopado” (“he galopado, quiero vivir, he galopado”) (Carnero, *Dibujo 121*; v. 11), indica, a mi parecer, la explícita inconformidad vitalista del *yo* con un mundo aparentemente inerte, muerto, de muros gnoseológicos e inefabilidades lingüísticas, llevando el inconformismo a la acción con la afirmación categórica del verbo existencial: “Mi cuerpo es ancho como un río” (Carnero, *Dibujo 122*; v. 40; énfasis añadido), que podría marcar el camino de la liberación rumbo al conocimiento de lo propio, del nombre propio, del propio cuerpo y del poema mismo.

El verbo *recordar*, en “De mar a mar, recuerdo, he galopado” (Carnero, *Dibujo 121*; v. 9), añade un eslabón en la cadena de la liberación lingüística, enlazándose con una parte de la segunda estrofa del poema: “Me han despertado voces y rumor de pisadas / y relucir de plumas y púrpuras y sedas / y clarines y espadas y sangre contenida” (122; vv. 24-26). Si bien Ramón Pérez Parejo advierte que para las generaciones poéticas de fines del siglo pasado la memoria “falsifica lo vivido y engaña al sujeto” (204), erigiéndose en un tópico metapoético recurrente, sostengo que, para el caso de “Castilla”, esa falsificación o ficcionalización del recuerdo favorece al *yo* en su empresa combativa: solo a través de la idealización del pasado bélico castellano (que podría ir más allá del *Quijote*, hasta el *Cantar de mio Cid* inclusive) se puede llegar a la tercera estrofa, cierre de la composición:

Y otra vez al galope, matando,
descuartizando telas y andamiajes y máscaras
y levantando muros y andamiajes y telas
y máscaras.

Mi cuerpo es ancho como un río. (Carnero, *Dibujo 122*; vv. 36-40)

Como se observa, son dos los elementos “positivos” que permiten suponer cierta fe en el lenguaje poético, en la liberación de la palabra de sus inertes estructuras retóricas y gramaticales para conectarse con la realidad referencial: por un lado, el “galope”, por otro, el “río”.

Para el caso del “galope”, este ya no es exclusivo del *yo* identificado con don Quijote a lomos de Rocinante, sino de una escena bélica en contra de la existencia enmascarada (*descuartizándola, matándola, levantándola*); estos verbos, pertenecientes a un mismo campo semántico castrense, me llevan a pensar en otra posible aportación novedosa: a falta de confianza en el legado de la poesía heredada por la Modernidad – fundamentalmente, en cierta lírica derivada del Romanticismo,²⁰ periodo en el cual “la lírica devino la depositaria por excelencia de una característica esencial de la poesía, la de función lingüística específica” (Merquior 85) –, Carnero especularía con

ciertos límites léxicos del antiguo género de la épica²¹ para granjear mayor libertad a su empresa de desenmascaramiento. Con esto, el valenciano invitaría al lector a reflexionar sobre los límites de la poesía desde una parcela menos desesperanzadora que la del nihilismo: la de los límites genéricos según las escuelas clásicas, donde lo épico podría significar algo más allá de lo lírico acotado a los asuntos del *yo* de corte romántico.

A propósito de esta reivindicación de la épica para la nominación poética de lo castellano, me permito hacer una comparación entre "Castilla" y algunos fragmentos de dos de los poemas de *Campos de Castilla* de Machado, con el río Duero como trasfondo. En "A orillas del Duero" (145-47), puede leerse: "El Duero cruza el corazón de roble / de Iberia y de Castilla" ; vv. 33-34); Machado pinta la región castellana como una "tierra triste y noble", de "decrépitas ciudades", en suma, un "mortecino hogar", en la línea del desengaño noventayochista. Por su parte, en el poema "Orillas del Duero" (150-152), se retoma el tópico del desprecio a una región que ha corrompido su lustre heroico de antaño: "¡Oh tierra ingrata y fuerte, tierra mía! / ¡Castilla, tus decrépitas ciudades! / ¡La agria melancolía / que puebla tus sombrías soledades!" (vv. 18-21), para llegar a los más terribles calificativos: "[...] Castilla del dolor y de la guerra, / tierra inmortal, Castilla de la muerte!" (vv. 24-25). Podría creerse que la Castilla de Carnero y la de Machado son semejantes (un territorio atravesado por la desgracia y por la muerte, con excepción de la frescura y movimiento que ofrecen "las aguas plateadas / del Duero") (Machado, 146; vv. 31-32), de no ser por los siguientes alejandrinos pareados de "A orillas del Duero":

La madre en otro tiempo fecunda en capitanes,
madrastra es hoy apenas de humildes ganapanes.
Castilla no es aquella tan generosa un día,
cuando Myo Cid Rodrigo el de Vivar volvía,
ufano de su nueva fortuna y su opulencia,
a regalar a Alfonso los huertos de Valencia;
o que, tras la aventura que acreditó sus bríos,
pedía la conquista de los inmensos ríos
indianos a la corte, la madre de soldados,
guerreros y adalides que han de tornar, cargados
de plata y oro, a España, en regios galeones,
para la presa cuervos, para la lid leones. (146-147; vv. 50-61)

Como se aprecia, a la idea que yace detrás de estos versos (la muerte y/o ausencia de los héroes castellanos, representados por el Cid Campeador y los conquistadores de las Indias Occidentales) se opone manifiestamente la reviviscencia de las acciones de corte épico descritas por Carnero, de una

Castilla donde los héroes vuelven a la vida, aunque sea en calidad de meras proyecciones lingüísticas (por ello, quizás, el héroe escogido sea un héroe literario como don Quijote). Así, en la segunda estrofa de “Castilla” hay versos con un léxico aparejado a lo épico que ejercen una acción directa sobre el territorio castellano: “Me han despertado voces y ladridos lejanos / y chocar de armaduras y de yelmos y hachas / y de pieles rasgadas por la luz de la espuela / ... / y clarines y espadas y sangre contenida” (Carnero, *Dibujo 122; vv. 21-23, 26*), hasta llegar a la estrofa tercera citada anteriormente, con sus “matando”, “descuartizando” y “levantando”.

En este sentido, creo que el poema de Carnero no obvia del todo la Castilla machadiana, como podría parecer en un primer momento. De hecho, no solo la retoma, sino que intenta aportar una solución al sentimiento de decadencia territorial de composiciones como “A orillas del Duero” y “Orillas del Duero”: para 1967, una Castilla poemática podía aspirar al renacimiento heroico de sus actos y actores bélicos, no ya con un objetivo realista, patriótico, sino con la empresa simbólica del desvelamiento de la verdad.²² De esta manera, Machado sería retomado, y, en cierta forma, superado, en tanto Carnero encuentra en ciertos rasgos léxicos de la épica beligerante la posibilidad de enunciar el territorio castellano de manera novedosa, ayudado, eso sí, por la libertad de expresión que granjea la figura del río, en la que tanto Machado como Carnero parecen entrever un símbolo de esperanza.

De regreso con el tópico metapoético del *flumen orationis*, destaco que, nuevamente, el verso “Mi cuerpo es ancho como un río” se queda flotando al final de la estrofa, a manera de final abierto: ¿hay esperanza en el lenguaje poético? La ambigüedad del cierre aumenta a tal grado la polisemia²³ que cabe la posibilidad de tener fe en la palabra:²⁴ si se recurre a la tradición metapoética anterior a la incertidumbre generalizada del siglo XX, al sólido legado tanto de lírica como de épica clásicas previo a las revoluciones románticas y vanguardistas, acaso el poema pueda recobrar algo de su certidumbre perdida.

A esto debe sumarse un símbolo metapoético que termina por atravesar “Castilla”: el río-poema es efectivo en su liberación lingüística en tanto se relaciona con el “galope” de don Quijote sobre su rocín, y, en última instancia, con una idealizada enunciación beligerante. Por lo tanto, sugiero que la imagen tópica del río-poema se vuelve concreta en la figura de un jinete sobre su caballo, el poeta que galopa y discurre en su misión caballeresca de desenmascarar la existencia. La imagen del poeta a caballo a la vera de un río puede encontrarse en el poema juanramoniano “A caballo”, donde se lee:

¡Qué tranquilidad violeta
por el sendero a la tarde!
A caballo va el poeta...
¡Qué tranquilidad violeta!

La rica brisa del río,
olorosa a junco y agua,
le refresca el albedrío...
La brisa rica del río.

A caballo va el poeta... (J. R. Jiménez 261-62; vv. 1-9)

Poco tienen que ver estas líneas con las belicosas de Carnero; sin embargo, resalta un elemento interesante, ese “le refresca el albedrío”, donde las aguas ayudan a remozar la libertad del poeta-jinete, igual que el *flumen orationis* metapoético a traspasar las anquilosadas “murallas” del lenguaje.

Por supuesto, la certidumbre granjeada con estas conclusiones “positivas” es relativa en tanto la realidad referencial a la que aspira el *yo* de “Castilla”, tras liberarse de las “murallas” de su lenguaje, no es otra que la realidad del lenguaje literario: por un lado, la de un antiguo tópico metapoético (el *flumen orationis*); por otro, la de una reflexión sobre los géneros clásicos de la poesía (la reviviscencia de la épica), cayendo, de nuevo, en ese *yo* como *cuerpo textual*, aunque, eso sí, desde una arista novedosa. Al igual que para don Quijote, la realidad última de “Castilla” (su horizonte de libertad expresiva) se encontraría antes en el orbe de la ficción literaria que en el de la realidad empírica.

Que la ficción triunfe sobre la realidad es rasgo común del culturalismo novísimo,²⁵ pero ello no implica, en mi opinión, una incapacidad de significación sobre la realidad histórica. Tal y como Trevor J. Dadson ha reflexionado, la escritura de *Dibujo de la muerte* entraña una reivindicación de símbolos nacionales que estaban sujetos al discurso del régimen franquista, ya que

Dibujo de la muerte no es ... solamente un ejercicio de esteticismo o de pirotecnia lingüística, como han afirmado algunos críticos. Ésta es verdadera poesía de *engagement*, donde el poeta se ha enfrentado al régimen utilizándolo y reapropiando su propio discurso. Al mismo tiempo, Guillermo Carnero ha intentado devolverle a la poesía lo que le pertenece a ella ... y no a un régimen ilegítimo fundado sobre la división y el odio: el mito y el significado de la historia. (48)

Puedo así concluir que la Castilla del poema homónimo, asociada a un territorio “negativo”, copado por el poder dictatorial, se reivindica al hacer de la “estética del lujo y de la muerte” una empresa caballeresca de desenmascaramiento existencial y de búsqueda de la verdad. El mero hecho de intitular el poema con ese topónimo implica un acto reivindicativo: se intentaría transformar el significado al aprehender su verdadero significante (“Conozco muchos nombres de murallas”, dice el inicio de la segunda estrofa), en una concepción quasi mítica de lo poético.²⁶ Por lo tanto, triunfa la literatura en tanto ésta abre el camino de la Historia a reescribir su propio discurso, que es también literario. En última instancia, para que exista una reivindicación discursiva de la Historia, primero tiene que existir cierta fe, por mínima que sea, en el poder representador, comunicativo y epistemológico de la palabra poética sobre su referente real, la propia literatura.

Universidad Nacional Autónoma de México

NOTAS

- 1 Agradezco a la Dra. Tatiana Aguilar-Álvarez y al Dr. James Valender las atentas observaciones que hicieron posible esta investigación, así como a los dictaminadores del artículo, cuyos comentarios lo enriquecieron. Durante la realización de este trabajo he sido beneficiado por el Programa de Becas para Estudios de Posgrado en la UNAM (PBEP, 2019-2022) a nivel doctorado.
- 2 La denominación de “estética novísima”, extraída de la famosa antología de J.M. Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (Barral Editores, 1970), resulta problemática si se extrapolá a una promoción poética entera, compuesta por numerosas voces que quedaron fuera de esa selección. Por ello, se han intentado aportar otros nombres, como “generación marginada” (por parte de Carlos Bousío), generación de 1970 (tomando como punto de partida la publicación de la antología castelletiana) o generación de 1968. La crítica más actual ha convenido en que esta última denominación es “la que ha alcanzado mayor legitimidad y fortuna [pues] 1968 ... [es] la fecha en la que todos los integrantes de la generación se hallan en plena juventud, esto es, en su fase de formación y en su momento de mayor receptividad” (Iravedra 18).
- 3 La primera etapa abarca los poemarios de *Dibujo de la muerte* (1967), *El sueño de Escipión* (1971), *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974) y *El azar objetivo* (1975), reunidos en *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)*, editado por Ignacio Javier López (esta edición incluye *Divisibilidad Indefinida*, de 1990); la segunda, *Verano inglés* (1999), *Espejo de gran niebla* (2002), *Fuente*

de Médicis (2006) y *Cuatro noches romanas* (2009), reunidos en *Jardín concluso (Obra poética 1999-2009)*, editado por Elide Pittarello.

- 4 El desengaño carneriano alcanza su más profunda sima en *Cuatro noches romanas*, diálogo del personaje poético con una mujer innominada que posee las características de la muerte; ante la imposibilidad de evitar el desenlace funesto, el poeta confiesa que “Alguna vez deseó la mancha rojinegra / que dejás en la sábana, el hedor de tu boca / sin encías, tu beso de marfil / y piltrafa en la nuca y en los labios” (*Jardín* 415). Como se observa, este pesimismo surge de una relación amorosa: el poeta ha erotizado los atributos descarnados de la muerte, metamorfosis difícil de encontrar, no obstante, en *Dibujo de la muerte*.
- 5 Hacia el final de *Carta florentina*, poema largo de 757 versos, Carnero confiesa que “Bañada por el Sol en Taormina / dormía una muchacha sobre mí / y yo la acariciaba al mismo tiempo / que medía en su espalda con los dedos / los versos aún no escritos, y así grabó el amor / en el descubrimiento y el asombro / de un cuerpo de mujer acariciada / mis primeras palabras encendidas” (42). Aquí, las palabras poéticas poseen una reconocida y afirmativa sublimación fundacional (“mis primeras palabras encendidas”), sin embargo, el *logos* escrito se circunscribe en todo momento al *eros* que lo origina (“y así grabó el amor”). Este binomio de amor-escritura no está presente en “Castilla”, razón por la cual sus alusiones metapoéticas no pueden interpretarse en esa dirección.
- 6 Para Pittarello, en la segunda etapa de Carnero “quien ahora dice yo con tanta soltura no presupone un dominio del mundo ... Si con respecto a los poemas de *Divisibilidad indefinida* ... el yo lírico constataba los estragos de *tánatos*, ahora explora los enlaces de *eros*” (40). Esta división temática de ambas etapas es la razón fundamental para prescindir de los últimos poemarios del autor al analizar sus primeras composiciones, englobadas en un ciclo fúnebre que deja lo erótico en un segundo plano.
- 7 Al respecto de la metapoesía de la primera etapa carneriana, Catherine Guillaume elucida que “si le langage ne peut permettre d'exprimer la réalité, et ... la réalité ne peut ... être atteindre par les mots, alors la tentation semble grande pour le poète de se tourner vers un univers culturel et artistique dont le poème pourrait peut-être rendre compte, comme si le changement de référentiel était susceptible de modifier l'expression qui en est réalisée” (72).
- 8 “Ávila” lleva a cabo una “descripción de la tumba del príncipe don Juan, primogénito ... de los Reyes Católicos”, cuyo sepulcro “se encuentra en la iglesia del convento de Santo Tomás de Ávila” (López 118) y desemboca en una imagen aciaga de esa ciudad presidida por la muerte: “Es tan vasto tu reino que no puede llenarte, / pero yo sé que nada hay de ti entre tus libros, / en tus palabras, nada puede saberse, nada / puedes mostrar” (Carnero, *Dibujo* 118);

por su parte, “Amanecer en Burgos” se sitúa en “el museo de vestiduras regias que hay en el Monasterio de Las Huelgas Reales (Burgos), vestiduras sacadas de las tumbas de los reyes de Castilla” (López 124): “En el silencio de los claustros reposa / la luz encadenada por la epifanía del tiempo. / Florece la altísima tumba / en blancos capullos de escarcha” (Carnero, *Dibujo 124*). Ambas composiciones disponen la íntima relación entre el arte y la muerte característica del poemario.

- 9 Estas acusaciones pueden resumirse con el mote despectivo de “venecianismo” que llegó a imponérsele a la promoción de 1968, el cual “identificaba a la generación, sin duda reductoriamente, con una veta neoesteticista dominante en sus primeros años, que reconocía en esa ciudad arquetípica de la cultura occidental [Venecia] la quintaesencia del lujo, la belleza, el color y la melancolía decadente” (Iravedra 18). Como en otros aspectos de la estética aparejada a la promoción del 68, *Arde el mar* (1966) de Gimferrer sentó muchas de las directrices de interpretación poética del resto de sus coetáneos, especialmente al tomar como referencia unívoca su poema “Oda a Venecia frente al mar de los teatros”, que llegó a verse como un himno de la generación. Sin embargo, el tríptico castellano que abre *Dibujo de la muerte* enseña que, al menos para Carnero, los *loci* españoles también eran poetizables.
- 10 El desdén carneriano hacia la estética de Antonio Machado es manifiesto en la “Nota del autor a la edición de 1979”, en la cual el valenciano expresa, a manera de *collage* paródico del famoso poema “Retrato” del sevillano, que “ni hay en mis venas gotas de sangre jacobina ni espero hablar a Dios un día, y a decir verdad no me importa gran cosa de qué modo dejar mi verso, aunque tengo bien claro que no será como deja el capitán la espada; de modo que puedo acusarme de no amar sino muy vagamente una porción de cosas que encantan a la gente, y de ahí que me sorprenda esta edición. A falta de lo cual recibí la flecha que me asignó Jakobson; con orgullo lo digo” (*Dibujo 107-08*). Debe notarse, por contra, que “puedo acusarme de no amar sino muy vagamente una porción de cosas que encantan a la gente” es reelaboración afirmativa de los versos 13 y 14 del “Retrato” del mayor de los Machado, Manuel, en posible desafío a la estética de Antonio y sus seguidores. Este rechazo a cierta estética realista del autor de *Campos de Castilla* (agravada por la preferencia del esteticismo del hermano) se explicaría como un “repudio … de los dogmas de la poesía social de los años 60, y de la mitificación en su seno de cierta imagen parcial de Antonio Machado” (López 107).
- 11 La “estética del lujo y de la muerte” es una frase textual del estudio de Octavio Paz sobre Rubén Darío, “El caracol y la sirena (Rubén Darío)” (Paz, *Cuadrivio* 11). Para J. O. Jiménez, esta lógica compositiva, restringida al juvenil *Dibujo de la muerte*, consistiría en “una estética del lujo y de la muerte, en fatal

asociación. Se trata de colmar luminosamente el gran hueco del existir. Por ello el poeta necesita extremar hasta el máximo su capacidad imaginativa ... y su habilidad de orfebre ... para ensayar el alzamiento de una belleza absoluta que pueda exorcizar la asechanza del tiempo y la muerte” (215). Como puede deducirse, estas palabras, que parten de un ensayo sobre el modernismo, pueden ser también aplicables a cierta cosmovisión barroca de la existencia, en tanto el arte se concibe como un escape o adorno esteticista que mitiga el *horror vacui*.

- ¹² El epígrafe de “Castilla” es el siguiente: “estorbóselo una carreta que salió al través del camino, cargada de los más diversos y extraños personajes y figuras que pudieron imaginarse. El que guiaba las mulas y servía de carretero era un feo demonio. Venía la carreta descubierta al cielo abierto, sin toldo ni zarzo. La primera figura que se ofreció a los ojos de don Quijote fue la de la misma muerte, con rostro humano; junto a ella venía un ángel con unas grandes y pintadas alas; a un lado estaba un emperador” (Cervantes, *Quijote*, II, cap. II, en Carnero, *Dibujo* 121).
- ¹³ Al respecto, Marta Ferrari ha señalado que la metapoesía de Carnero debe evaluarse a la luz de una tradición de crítica lingüística que parte de Wittgenstein y culmina con el posestructuralismo, pues este “cuestionó la posibilidad misma de una vinculación entre el signo y su referente, al poner en entredicho la relación entre las palabras y el sentido ... Lo que estos teóricos vienen a señalar – postulados a los que parece adherirse nuestro autor – es que lo que entendemos por realidad es siempre un constructo: tanto la realidad creada en un texto de ficción como la realidad misma” (148-49). Así, el metonímico cuerpo textual que es la Castilla del poema encaja con las directrices posestructuralistas: la realidad – el territorio castellano – es consecuencia del lenguaje que la enuncia; por lo tanto, la realidad es un texto; en este caso, un poema.
- ¹⁴ Así fue definida la metapoesía carneriana por Bousoño, como “una manifestación del carácter *imaginario*, o sea, no real, de la obra estética”, en la cual “lo que se nos simboliza ... es la *no realidad*, el carácter *ficticio* o *artístico* del arte, el hecho de que el arte no tenga por misión representar el mundo real ..., sino representarse a sí mismo” (56).
- ¹⁵ Al margen de que las ideas sostenidas por Carnero en función de crítico de su propia obra pueden aportar una versión interpretativa enriquecedora y defendible del poema, creo que para la crítica podría llegar a ser pernicioso utilizar las glosas autorales como una verdad unívoca que explice la intención primigenia del texto. Considero que la voz del autor debe tomarse como la de un exégeta más, y que su postura no debe sesgar el resto de posibles interpretaciones.

- 16 A pesar de que algunos críticos han visto los antecedentes del pesimismo y el desengaño carneriano en Góngora, rescato las siguientes palabras de la gongorista Amelia de Paz, quien asegura lo opuesto: “en contra de lo que se cree, la poesía de Góngora es la más transparente que se ha compuesto jamás en lengua española, porque es la más objetiva, racional y aquilatada. Es compleja, pero totalmente diáfana: Góngora no deja ningún cabo suelto … nada queda abandonado a la libre interpretación del lector” (27-28). Resulta difícil conciliar la imagen de un Góngora desengañado con la del diáfano y racional; de hecho, el comentario de Paz sigue las enseñanzas de Robert Jammes, para quien las *Soledades* pueden ser entendidas como un minucioso canto general a los dones de la naturaleza, en la línea de las *Geórgicas* virgilianas.
- 17 Se preguntaba el erudito alemán que “¿dónde y cuándo se consideró el libro como algo sagrado? Para responder, tendríamos que retroceder en el tiempo, pasar por los libros sagrados del cristianismo, del islam, del judaísmo, hasta llegar al antiguo Oriente: al Asia occidental y a Egipto. Aquí la escritura y el libro tenían ya, siglos antes de nuestra era, un carácter divino … Con el advenimiento del cristianismo, el libro alcanzó su máxima glorificación. El cristianismo fue una religión del libro sagrado; Cristo es el único Dios a quien se representa en el arte con un rollo de papel en la mano … Así pues, la idea de que el mundo o la naturaleza son como un libro pasó a la oratoria sagrada, en seguida a la especulación místico-filosófica de la Edad Media y por último al lenguaje general. En el curso de esta evolución, el ‘libro del mundo’ adquirió a veces un sentido profano, apartándose de su origen teológico” (Curtius 425, 435, 451). Como puede entreverse, para el momento histórico en que Góngora recurre al tópico del “libro del mundo”, este se manifiesta ya en “un sentido profano”; sin embargo, no debe olvidarse el origen divino de esta idea, puesto que adjudica a la escritura un poder sobrenatural que explica, en última instancia, su capacidad de creación y destrucción absoluta.
- 18 La posible asociación del poema de Gil de Biedma con el de Carnero cobra especial relevancia si tomamos en cuenta la entrañable relación de ambos poetas, pues “durante sus años de residencia en Barcelona, Carnero trató frecuentemente a Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral. A su amistad con éstos, y a una reconocible influencia del primero, cabe atribuir dos títulos que aparecieron en estos años. Se trata de *Modo y canciones del amor ficticio* (1960) y *Barcelona, mon amour* (1970)” (López 14). Aunque el autor no ha querido reeditar estas dos *plaquettes*, cabe destacar que la afinidad con Gil de Biedma perduró en el tiempo, al grado de que Carnero le dedicaría el poemario *El sueño de Escipión* (1971) en su conjunto, así como a Vicente Aleixandre y Carlos Bousoño.
- 19 Señala Pérez Parejo, a partir de un poema de José Hierro (“Respuesta”, de 1947), que estos motivos consisten “en la incapacidad de alojar en el lenguaje la

- abundancia de los contenidos y la reproducción fiel de la experiencia, llena ésta de *olores, colores, sabores, contactos y sonidos* irreproducibles mediante la palabra escrita, que se muestra insuficiente y raquítica al querer comunicar esas sensaciones. Aunque la nombre, la palabra ni puede hacer sentir la experiencia ni recrearla, ni, mucho menos, transmitirla o comunicarla. El poeta se lamenta de esta insuficiencia y opta por refugiarse en el silencio como mejor modo de describir su interior" (39). Llama la atención que, pese a la temprana manifestación de estos tópicos, poesía como la de Hierro contiene ya el germen de muchas de las reflexiones metapoéticas que desarrollarán a profundidad los miembros de la generación del 68.
- 20 El rechazo de Carnero a cierta lírica de corte romántico se manifiesta, sobre todo, en la intrincada construcción del *yo* del poema que, en aras de distanciarse de un *yo* confesional y/o con pretensiones autobiográficas (muy presente, por ejemplo, en la llamada poesía social), recurre a correlatos objetivos culturalistas, siguiendo la estela compositiva de Ezra Pound y T.S. Eliot, o, en la tradición española, de algunos momentos de Cernuda, pues "tales épocas y personajes [en función de correlatos objetivos, que pertenecen en general a épocas pretéritas de la historia] sirven para verter a su través ese presente que el poeta, sabedor de que los procedimientos románticos están ya agotados, no quiere mostrar confesionalmente. Para borrar el confesionalismo ... Carnero va depurando el poema del *yo* más explícito y obvio mediante el zigzagueo en un serpentín de referencias escalonadas" (Prieto de Paula 59-60).
- 21 Hablo de "épica" en un sentido abarcador; si bien una de las características fundamentales de la época clásica es el dictado poético de las Musas a los aedos mortales (y, por tanto, la sumisión del hombre y del vate a la divinidad), aquí hago hincapié en el léxico de hechos violentos asociado tanto a epopeyas clásicas como a cantares de gesta hispánicos. Cabe destacar, pues, que "el ideal guerrero [que parte de la *Ilíada*] ... tiene rigurosos rasgos característicos, y, para el héroe, nada es más doloroso que la pérdida del honor ... De allí se desprende, por una parte, la dignidad y decencia en su actuar y hablar ..., y, por otra, la inflexibilidad e inexorabilidad cuando se trata de la revancha de una ofensa recibida, o de la venganza por la muerte de un compañero" (Dihle xxxiii). Estos elementos parecen encarnar en la figura del don Quijote idealizado de "Castilla": en la lucha por el "honor" (que podría traducirse en la lucha por el desvelamiento de la verdad), este permea el lenguaje poético (la "decencia en su actuar y hablar") con "inflexibilidad e inexorabilidad", causantes de violencia lingüística.
- 22 Detrás de esta particular esperanza reside un dato biográfico tan sencillo como definitorio: la temprana edad del poeta, 19 años al momento de la publicación de *Dibujo de la muerte*; es de recibo suponer que la sugestión fúnebre del poemario no es tan aciaga si se constituye desde el fantaseo juvenil y sus

múltiples posibilidades de superación vital; será mucho más difícil, en cambio, pasados los 60 años, la concepción de un futuro no determinado por la fatalidad absoluta, que solo puede solicitar a la muerte, en *Cuatro noches romanas*, “En medio de mi noche / envuélveme en el manto de la tuya, / y sabré que por fin no duermo solo” (*Jardín* 421).

- 23 En su “Poética” en la antología de José Batlló, *Poetas españoles poscontemporáneos* (El Bardo, 1974), Carnero se mostraba reacio a un tipo de poesía que negase interpretaciones polisémicas al lector, puesto que “el único significado del tipo de mensaje que produce [ese tipo de poesía] es poner de manifiesto una nostalgia; se trata entonces de un mensaje monosémico – y por eso no poético – y a la vez de significado vacío, que revela exclusivamente una actitud vital del escritor y entra por eso en conflicto con la principal piedra de toque a la hora de reconocer la obra válida: existir completamente con independencia de su creador” (*Poéticas* 24); ahora bien, Carnero también desaconsejaría la práctica de una “excesiva polisemia”, por su carácter de “imaginación desordenada”; así, propondría una definición de poema ajustada a la siguiente coordenada: “un MENSAJE POLISÉMICO FINITO” (25).
- 24 En su libro ensayístico *Una máscara veneciana* Carnero ha confirmado que los significados de sus poemas aumentan junto con el trasunto culturalista: “la máscara cultural ... es siempre un procedimiento de expresión de la intimidad y de creación de literariedad, y ... no oculta sino que potencia los rasgos y la voz del yo, como las máscaras usadas por los actores del teatro griego” (39).
- 25 Al examinar otro poema de *Dibujo de la muerte* (“El movimiento continuo”), Prieto de Paula llegó a la conclusión de que “aunque la ensoñación [representada en la composición] tiene como arranque la realidad, el poema no cumple la tarea de reproducirla, sino la de alterarla sublimadamente. Así, lo que queda de ella es solo un eco que, en su ficcionalización, apenas deja entrever el trasfondo al que alude con tanta tenuidad” (73). Sin embargo, este aparente distanciamiento de una poesía mimética (representadora fidedigna de la realidad) no ha sido impedimento para que “El movimiento continuo”, como muchos de los poemas de *Dibujo de la muerte*, se interprete en un sentido de crítica histórica, ya que “[la pieza] es una metáfora dramática, crítica y gráfica del régimen franquista que el poeta teme no ver finalizar, por haber muerto él antes” (Dadson 46).
- 26 Me refiero a una concepción mágico-animista del hecho poético en que “el mito regresa” “por obra de la repetición rítmica [de la poesía]” (O. Paz, *Arco* 63), una poesía en la cual “las cosas son su nombre. La fe en el poder de las palabras es una reminiscencia de nuestras creencias más antiguas: la naturaleza está animada; cada objeto posee una vida propia; las palabras, que son los dobles del mundo objetivo, también están animadas” (51), en suma, una cosmovisión donde el signo poético está motivado.

OBRAS CITADAS

- ALBERTI, RAFAEL. *Antología poética*. Madrid: Alianza, 1998.
- BORGES, JORGE LUIS. *Poesía completa*. Barcelona: Lumen, 2011.
- BOUSOÑO, CARLOS. "La poesía de Guillermo Carnero." *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*. Por Guillermo Carnero. Madrid: Hiperión, 1979. 11-68.
- CARNERO, GUILLERMO. *Carta florentina*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2018.
- . *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)*. Ed. Ignacio Javier López. Madrid: Cátedra, 2010.
- . *Jardín concluso (Obra poética 1999-2009)*. Ed. Elide Pittarello. Madrid: Cátedra, 2020.
- . *Guillermo Carnero Web Oficial*. S. pag. 2021. Web.
- . *Una máscara veneciana*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 2014.
- . *Poéticas y entrevistas 1970-2007*. Málaga: Centro Cultural Generación del 27; Universidad de Alicante, 2008.
- CASTELLET, JOSÉ MARÍA. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral Editores, 1970.
- CERVANTES, MIGUEL DE. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: RAE/Alfaguara, 2005.
- CURTIUS, ERNST ROBERT. "El libro como símbolo." *Literatura europea y Edad Media latina Vol. I*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. 423-89.
- DADSON, TREVOR J. "La reappropriación del lenguaje poético del franquismo: el caso de *Dibujo de la muerte*, de Guillermo Carnero." *Breve esplendor de mal distinta lumbre. Estudios sobre poesía española contemporánea*. Sevilla: Renacimiento, 2005. 13-48.
- DIHLE, ALBRECHT. "Homero y la *Odisea*." *Odisea*. Por Homero. México: UNAM, 2013. xi-xl.
- FERRARI, MARTA. "Un espejo fragmentado: la práctica metapoética de Guillermo Carnero." *Marcar la piel del agua. La autorreferencialidad en la poesía española contemporánea*. Ed. Laura Scarano et al. Rosario: Viterbo, 1996. 141-58.
- GIL DE BIEDMA, JAIME. *Las personas del verbo*. Barcelona: Lumen, 2015.
- GÓNGORA, LUIS DE. *Soledades*. Ed. Robert Jammes. Madrid: Castalia, 1994.
- GUILLAUME, CATHERINE. *La poésie de Guillermo Carnero. Lectures en devenir*. París: L'Harmattan, 2020.
- IRAVEDRA, ARACELI. "Prólogo." *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Visor; Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2016. 9-170.
- JIMÉNEZ, JOSÉ OLIVIO. "'Estética del lujo y de la muerte': sobre *Dibujo de la muerte* (1967) de Guillermo Carnero." *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*. De Jiménez. Madrid: Rialp, 1998. 210-19.
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN. *Leyenda (1896-1956)*. Ed. Antonio Sánchez Romeralo y María Estela Harretche. Madrid: Visor, 2006.

- LANZ, JUAN JOSÉ. "Rechazo del realismo y del surrealismo: por una concepción barroca y simbolista de la poesía." *La musa metafísica. Ensayos sobre la poesía de Guillermo Carnero*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2016. 15-51.
- LÓPEZ, IGNACIO JAVIER. Introducción. *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)*. Por Guillermo Carnero. Ed. Ignacio Javier López. Madrid: Cátedra, 2010. 13-80.
- MACHADO, ANTONIO. *Poesías completas*. Barcelona: Espasa, 2014.
- MARTÍN-ESTUDILLO, LUIS. *La mirada elíptica. El trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Madrid: Visor, 2007.
- MERQUIOR, JOSÉ GUILHERME. "Naturaleza de la lírica." *Teorías sobre la lírica*. Ed. Fernando Cabo Aseguinolaza. Trad. Arturo Casas. Madrid: Arco, 1999. 85-101.
- PAZ, AMELIA DE. "Góngora." *Delenda est Carthago (Góngora y otros fenicios)*. Esles de Cayón: Verba Volant, 2011. 17-42.
- PAZ, OCTAVIO. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- . *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1965.
- PÉREZ PAREJO, RAMÓN. *Metapoesía y ficción. Claves de una renovación poética (Generación de los 50 - Novísimos)*. Madrid: Visor, 2007.
- PITTARELLO, ELIDE. Introducción. *Jardín concluso (Obra poética 1999-2009)*. Por Guillermo Carnero. Ed. Elide Pittarello. Madrid: Cátedra, 2020. II-207.
- PRIETO DE PAULA, ÁNGEL L. *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión, 1996.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. 23.^a ed. [versión 23.7 en línea]. Web. (Consultado en agosto de 2021)
- SÁNCHEZ ROBAYNA, ANDRÉS. "Góngora y el texto del mundo." *Silva gongorina*. Madrid: Cátedra, 1993. 43-56.
- SÁNCHEZ TORRE, LEOPOLDO. *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: U de Oviedo, 1993.
- TORRE Y SEVIL, FRANCISCO DE. *Entretenimiento de las musas*. Ed. Manuel Alvar. Valencia: U de València, 1987.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG. *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Gredos, 2017.
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL. "La hermenéutica y la cortedad del decir." *Las palabras de la tribu*. Madrid: Júcar, 1994.
- VIVES PÉREZ, VICENTE. "Claves temáticas de la poesía posmoderna española." *Revista de Literatura* 75.150 (2013): 593-622.
- ZIMMERMANN, MARIE-CLAIRE. "Guillermo Carnero: 'Castilla.'" *Cien años de poesía. 72 poemas españoles del siglo XX: estructuras poéticas y pautas críticas*. Ed. Peter Fröhlicher et al. Berna: Lang, 2001. 677-90.