

## El poético envejecer de un *novísimo*: sobre *Regiones devastadas* de Guillermo Carnero

*Pocos poetas han logrado expresar la emoción de envejecer como hombre y como artista con la dignidad y complejidad artística del novísimo Guillermo Carnero. En este artículo se explora cómo Carnero comunica en el último ciclo de su poesía la experiencia vital de envejecer. Al igual que Tiziano y que Cernuda, Carnero elige el motivo de la mano del artista como leitmotiv. Esta mano, el punctum de Regiones devastadas (2017), nos ayuda a recoger varios hilos en su obra que conectan el tema de la vejez, el amor, la masculinidad y el papel del artista, enfrentado al trauma de la propia mortalidad frente a la eternidad artificial de lo creado.*

Palabras clave: *representación poética de la vejez, novísimos, mano, Tiziano, Luis Cernuda*

*Few poets have managed to express the emotion of growing old as a man and as an artist with the mystery and complexity shown by Guillermo Carnero. This article explores the theme of becoming old as a poet and the challenges of representing this process artistically in the last five poetry collections of Guillermo Carnero in order to explore the presence of the topos of time in his whole oeuvre and to emphasize what is new in Regiones devastadas (2017), climax of this poetic endeavor. The article explores how the poet dialogues with multiple cultural referents (such as Tiziano or Luis Cernuda) to advance in the definition of what old age is for Carnero.*

Keywords: *poetic representation of aging, Guillermo Carnero, novísimos, hand, Tiziano, Luis Cernuda*

pues mi corazón pertenece a los muertos.  
Hölderlin, "Grecia"<sup>1</sup>

Guillermo Carnero (Valencia, 1947) es uno de los mejores poetas de la generación de los *novísimos*, junto con los que comparte el esfuerzo por llevar al poema al límite de sus posibilidades expresivas, devolviéndole el espíritu de ruptura heredero de Góngora y las vanguardias (ver Mayhew).

Este quiebre del lenguaje (ver Robbins y Christie) va acompañado en Carnero de un amor a lo antiguo, de modo que se combina la novedad (atrapada con el neologismo hiperbólico de José María Castellet que ha condicionado la primera recepción de Carnero como *novísimo*) con el espíritu decadente que le acerca a los *venecianos* o culturalistas, etiqueta con la que Carnero se siente plenamente identificado.<sup>2</sup> José Olivio Jiménez propuso que, junto con la estética del lujo, el tema de la muerte es la clave para entender la poesía de Carnero, y esta es una visión también compartida por críticos como Ignacio Javier López, Elide Pittarello, Juan José Lanz, Jill Robbins o Luis Martín-Estudillo, por citar solo unos pocos. En Carnero la belleza y el lujo, el estatismo estancado de la eternidad artística, no son una solución vital ni un consuelo. Según Carlos Bousoño, Carnero muestra desde sus comienzos “una solidaridad con todas las formas de marginación, aunque el poeta no las encarne vitalmente” (29). No hay una visión redentora de la cultura, sino una exposición del vacío de la vida a través del correlato de la cultura. Sus personajes “que encarnan el lujo y el hedonismo no son”, como vio Ángel Prieto de Paula, “triunfadores en el carnaval con que se identifica la vida sino, muy al contrario, grandes derrotados” (cit. en López 40).

*Regiones devastadas*, el título de su último libro de poemas (2017), supone el último eslabón en el progresivo vaciarse de este universo cultural, ahora desnudo y roto como el busto fusilado de Cicerón que aparece en la portada, creando un paralelo con un primer plano de su autor. La mirada horizontal, *ozymándica*, de *Regiones devastadas* supone el barrido de la estética de irónica abundancia (*horror vacui*, lo llamó Martín-Estudillo) de su poesía anterior, un abrirse al vacío, cuyo eco resuena en la palabra “devastada”. Se trata de una alegórica representación de los efectos del tiempo sobre las regiones del cuerpo, pero también un ejercicio de autovaciado de la propia trayectoria poética de su autor, una simbólica auto-castración. En *Regiones devastadas* la abundancia culturalista ya no tapa el vacío: el vacío se canta en poemas breves y lacónicos, de ritmo latinizante, estáticos y solemnes como una inscripción funeraria, detenidos en su ritmo de pentámetro yámbico; atípicos en su autor. En el poema que abre *Regiones devastadas*, titulado “Yacimiento”, el decadentismo ha sido sustituido por una especie de supraconciencia arqueológica:

No profanes la tierra; déjala  
compacta y ciega sobre su secreto.  
Sólo descubrirás signos de muerte

.....

Deja intacto ese césped en que ondula  
un silencio más limpio que la vida. (13)

Se podría decir que, simbólicamente hablando, Carnero lleva preparándose para esta experiencia desde su adolescencia. Desde que tenía tan solo veinte años y publicó su obra maestra, *Dibujo de la muerte* (1967) o “el más hermoso libro de la nueva generación” (Barnatán 138), la poesía de Carnero surge simbólicamente envejecida y enseguida adquiere la condición de clásica, a pesar de la juventud de su autor al publicarla. Hombres viejos y próximos a morir enuncian sus poemas en extensos monólogos dramáticos que apelan al gozo de todos los sentidos pero que, al afirmar el placer y al situarse en una lujosa burbuja culturalista, llaman la atención sobre el tema de la soledad, el vacío tras la superficie del lenguaje y la muerte como suprema reina de la condición humana.

Así, aunque Guillermo Carnero lleva siendo “viejo” desde sus veinte años, es en el último ciclo de su poesía, que da comienzo con la publicación en 1999 de *Verano Inglés* (cuando el autor contaba con 52 años) y que continúa con *Espejo de Gran Niebla*, *Fuente de Médicis* y *Cuatro Noches Romanas* (las mayúsculas en las iniciales dentro de los títulos son de Carnero, que apela así a la tradición inglesa), donde el tema de envejecer converge, biográficamente hablando, con el proceso de madurar y envejecer de su autor, que empieza a experimentar en carne propia “el momento crítico que en la vida de todo hombre es aquel en el que constata que ha dejado de ser joven” (Carnero, *Una máscara* 4). La publicación de *Regiones devastadas*, que contiene dentro de sí poemas aparecidos en 2003 en la plaquette *Poemas arqueológicos*, apunta de modo definitivo a este tema del paso del tiempo y supone un giro más de tuerca en la espiral de motivos sobre la vejez que subyace en los últimos libros del poeta.

En este artículo me propongo explorar el tema de la vejez en los últimos cinco libros de Carnero para ofrecer, por un lado, una panorámica de la presencia de este motivo central en su obra, y por otro, para iluminar en qué consiste la novedad con respecto al conjunto de *Regiones devastadas*. El orden que voy a seguir responde a la poética de la espiral, y está diseñado para realzar la conexión de los motivos del presente con los del pasado. Por ello, primero analizo los poemas más recientes (y me detengo en ellos por la novedad crítica que esto supone), y luego acudo al principio del ciclo de madurez, a los poemas de *Verano Inglés*. Incluyo referencias a *Fuente de Médicis*, *Cuatro Noches Romanas* y *Espejo de Gran Niebla*, necesariamente breves por cuestión de espacio. Así, incluyendo primero *Regiones devastadas* (2017) y luego *Verano Inglés* (1999) persigo el objetivo de hacer

visibles, por el dramatismo del contraste, los orígenes (el alfa y el omega) de la variación del motivo de la vejez en este ciclo de madurez de su autor.

Según el propio Carnero explica en el "Pórtico" de *Regiones devastadas*,

Entre 1997 y 2008 me sentí llamado a escribir cuatro libros entrelazados en una unidad de sentido, cada uno de los cuales retomaba la voz que en el anterior había enmudecido. Esta voz fue adquiriendo progresivamente mayor hondura reflexiva, y en los dos últimos se bifurcó para acoger un pensamiento que se autogeneraba en forma de diálogo consigo mismo ... Mientras esto ocurría, mi imaginación, guiada en la dirección que he descrito, se apartaba en ocasiones de su curso para dejar caer textos más breves aunque siempre relacionados con los mayores a cuya orilla se iban depositando. En el cuerpo de éstos no tenían cabida, ya que de tenerla no habrían caído como fruta madura según su ciclo propio. Más adelante dejaron de ser la excepción y el accidente. (9)

Como el propio autor señala al usar la imagen de la fruta madura, *Regiones devastadas* es un poemario en el que se invierte el *topos* del *carpe diem*; la fruta, o el placer al que invita el poema, se está ya pudriendo. Estos poemas se escribieron – confiesa Carnero – en “un momento de mi vida que vino a ser la última oportunidad, finalmente defraudada, en el acto final improrrogable de todo cuanto concede entidad e identidad al ser humano” (*Regiones* 9).

Aunque una de las frases recientes más acertadas de Carnero con respecto al estado de la poesía actual en España es “[m]uchos lectores no quieren conocer, quieren reconocer” (Seoane) es verdad que, para la “inmensa minoría” de lectores del poeta, un placer añadido al de conocer es reconocer elementos que van apareciendo a lo largo de los poemarios del poeta, siempre con variantes y ya desde *Dibujo de la muerte*. A diferencia de otros que han sido clasificados por Fernando Díez de Revenga como *poetas de senectud*, Carnero comenzó identificándose con la figura del viejo en todas sus variantes desde sus primeras páginas, llenas de elogios desapasionados a figuras viejas y simbólicamente castradas, como el poeta paralítico burlesco Paul Scarron, casado con una mujer hermosísima; el decadente protagonista de *Muerte en Venecia*; el pintor Watteau en su último refugio, enfermo mortalmente de tuberculosis; o con Oscar Wilde al salir de la cárcel, esperando la muerte, rechazado por la misma sociedad victoriana que lo encumbró. Figuras masculinas, debe notarse, ya que las figuras femeninas en la obra de Carnero son o bien representaciones de la Muerte (con la que dialoga el yo del poeta en el monólogo *Cuatro Noches Romanas*) o bien figuras mitológicas que representan la Belleza del arte y su venganza sobre todo lo vivo (como la estatua de Galatea que impreca al

poeta en el diálogo que es *Fuente de Médicis*), o bien musas jovencísimas, máscaras de las mujeres reales amadas por el poeta, como la que aparece en las páginas de *Verano Inglés*. Esta juventud de la amada favorece así un contraste muy patriarcal pero también muy efectivo en sentido poético, en tanto que esta sirve para subrayar todavía más, por contraste, la vejez del yo poético con el que estas figuras jóvenes interactúan de modo un tanto despiadado. Un ejemplo de ello sería la Melusina del poema homónimo de *Verano Inglés*, heredera de la embrujadora protagonista de “Ostende”, o la Judit triunfante de *Regiones devastadas* en el poema “*Judita Triumphans*, por Lucas Cranach el viejo”.

La mano bajo guante se abandona  
sin presión, ni calor, peso ni tacto,  
y los ojos se alejan, sin el brillo  
que ennoblece la espada, hacia un deber  
libre de crueldad y vanagloria.  
Ella mata impasible, no por odio,  
deleite ni virtud: no sabe cuándo,  
dónde, a quién, cómo.

Por naturaleza. (*Regiones 41*)

Judit es otra figuración femenina de la amenaza de la muerte y de la venganza feminista contra el patriarcado. En la tradición, Judit (una Salomé “virtuosa”) representa, a partir de la leyenda del Antiguo Testamento, la belleza, juventud y la sabiduría contrapuestas en un mismo plano al horror de la cabeza degollada de Holofernes. Judit, una viuda, defiende a su pueblo aprovechándose de la atracción sexual que Holofernes siente por ella. Lo seduce, lo emborracha y le corta el cuello, acompañada en su labor por una criada anciana. Han pintado la escena Artemisia Gentileschi, Caravaggio y, posteriormente, Goya o Klimt. La visión de Carnero a partir de la versión de Lucas Cranach el viejo es significativa por el cambio de perspectiva (la identificación con Holofernes) y por el enfoque en la mano enguantada de la heroína, que Lucas Cranach pinta con una frialdad hiperrealista algo repulsiva. En el cuadro, la cabeza degollada de Holofernes aparece mirando de reojo a su asesina, que permanece hierática y hermosa, serena, portando una espada gigante en una mano y sosteniendo los rizos de su enemigo asesinado con la otra. En el poema de Carnero se establece un juego de desplazamiento de sujetos a partir de la mano, que primero parece la de Judit, pero luego también es la de Holofernes y por extensión la del artista que la pinta y el poeta que la (d)escribe. También es la mano de la muerte.

Carnero comparte con Luis Cernuda, el miembro exiliado y maldito de la Generación del 27, su uso de la máscara cultural/monólogo dramático, su

misantropía y su preocupación por la combinación entre vejez y amor, vejez y belleza, vejez y creación poética. La actitud de Cernuda con respecto a su propio envejecer es el tema de muchos de sus poemas (como “Despedida”, donde escribe “mano de viejo mancha / el cuerpo juvenil si intenta acariciarlo”), pero es en su “Ninfa y pastor, por Tiziano” (*Desolación de la Quimera*), donde mejor se condensan estos temas. Según la lectura de Victoria Pineda, la base de la identificación entre el sujeto poético del poema de Cernuda y el pintor Tiziano está en tres aspectos: la edad de Tiziano al pintar el poema, el carácter de creador de ambos, y la posesión de “una pasión que no los abandona en la vejez” (437).

En su última poética, titulada *Una máscara veneciana* (2014), Carnero reconoce la impronta de este poema de Cernuda y a su vez, del cuadro de Tiziano en él representado, en varios poemas del ciclo que comienza con *Verano Inglés*:

Debo a Tiziano un poema, inédito hasta ahora, “Retrato del dux Francesco Venier, por Tiziano”. Sin embargo, el gran pintor veneciano pudiera estar presente en uno de *Verano Inglés*, “*Las Oréades*, por Bouguereau (1902)”, entre líneas y contando, como catalizador, con otro de *Desolación de la quimera* de Luis Cernuda: “Ninfa y pastor, por Tiziano”. El tema del breve poema de Cernuda ... es cómo en el crepúsculo de su vida el casi centenario Tiziano seguía sintiendo un deseo que había de contentarse con representar un diminuto cuerpo femenino desnudo, carnalmente modelado al extender la pintura más con los dedos que con el pincel. (Carnero, *Una máscara* 115)

Así, el poema “Retrato del dux Francesco Venier, por Tiziano”, que en 2017 forma parte ya de *Regiones devastadas*, funciona como representación de todo el espíritu del nuevo libro de su autor, y aparece en el centro del poemario, rodeado de otros poemas cuyo tema será la creación artística y el deseo en la vejez. El centro del poema es la exhortación al viajero/receptor por parte del retratado: “considera mi mano” (45), centro del poema al igual que era el centro del cuadro del viejo Tiziano. La mano del retratado, el dux veneciano Francisco Venier, se caracteriza en negativo, por lo que no hace: “no exige sumisión y no impone silencio, / no concede clemencia / ni marca el rumbo de ninguna flota” (45). Destaca su pasividad, perceptible en la blancura/blandura con la que Tiziano la pinta. Carnero, por su parte, la acaba despojando de toda agencia y la somete a la espera incierta del roce del animal alado que “quizá” le conduzca, como la mano de Judit triunfante a Holofernes, a orillas de la laguna Estigia.

Mi carne inerte arrastra el peso inútil  
 de perlas y rubíes. Soy sólo un transeúnte  
 en este trono: quien me elevó a él  
 en él me abandonó. Si me envidiaras  
 considera mi mano, viajero:  
 no exige sumisión y no impone silencio,  
 no concede clemencia  
 ni marca el rumbo de ninguna flota.  
 Espera que una noche  
 llegue a rozarla el animal alado  
 que quizá tenga el don de conducirme  
 a orillas de la plácida laguna. (*Regiones* 45)

El tono sentencioso está acompañado por el ritmo lacónico y lento del pentámetro yámbico, cuya acentuación crea un efecto de arrastre y lentitud, de pesadez, que comunica con el ritmo no fluido la pasividad impotente de la vejez condensada en la mano del dux que no tiene poder. Rodeando a esta mano y a este poema, aparecen otros poemas en *Regiones devastadas* que tratan, en tono similar pero con distintos enfoques, el tema de la vejez de un hombre ilustre. Recordemos que, como el poeta ha dicho en numerosas ocasiones, “cuando adopto para un poema el título de una obra de arte no estoy describiéndola; estoy declarando que me siento descrito por ella” (Carnero, *Una máscara* 108). No es forzado asumir, entonces, que detrás de toda la objetivación de la experiencia emocional existe un intento de autodefinirse por parte del poeta; al identificarse, mediante el uso de máscara cultural y referencia efrástica, con Tiziano y su retratado, el Dux Francisco Venier, se provoca un cruce de universos paralelos que no adquieren todo su significado si no son vistos tanto en relación con el poemario donde se insertan (*Regiones devastadas*) como en el ciclo y la obra donde funcionan como ecos del motivo de la vejez del artista y del propio Carnero en tanto poeta.

Uno de los poemas más poderosos dentro de *Regiones devastadas* es el titulado “Libro primero de los Reyes”, que también es un monólogo dramático pero dirigido a una joven esclava entregada al viejo rey bíblico para calentarle en las noches. En un eco del poeta neorromántico/vanguardista del amor por excelencia, Pablo Neruda en sus *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, la voz del rey David (a partir de la segunda estrofa), solicita a su joven esclava, obligada a estar con el rey, el don del silencio, como en “Me gustas cuando callas” (103). Sin embargo, y al igual que sucede en el iniciático “Cuerpo de mujer” (47) del chileno, donde se combina la seguridad todopoderosa del machito

adolescente con su más profundo sentido de inseguridad masculina, el valenciano presenta aquí, traspuesta a la vejez, una imagen autoritaria pero patética del rey David justo en el truncamiento de la escena que supone la coda de los dos últimos versos finales, donde el protagonista aparece en el margen, escondido en la oscuridad, “envuelto en la piedad de sus gruesos vestidos”. El mismo motivo aparece en “Música para fuegos de artificio” (*Divisibilidad Indefinida*), pero ahora se ha añadido la dimensión de vejez y la evocación a la piedad y la ternura.

Este carácter “al margen” se dibuja de forma todavía más clara en “Susana en el baño, por Tintoretto” (Carnero, *Regiones* 47), que presenta un lugar ameno descrito esta vez de forma impersonal, como si la voz poética describiera un cuadro perfecto. Igual que en el poema sobre el viejo rey David (y es de notar el patrón de poemas en la estela del Antiguo Testamento en *Regiones devastadas*), los dos últimos versos de “Susana en el baño, por Tintoretto” truncan la escena y desautomatizan la perfección anterior, totalmente estetizada, mientras la pasión es desplazada a elementos naturales como la brisa cimbreada, el rumor del arroyo, la abeja que roza el pétalo, las nubes entreabiertas o las corolas que “se combaten halagadas / en la certeza de la miel futura, / y en el latido unánime del arpa que resuena / en flores, aves, cielo, / sólo una cuerda rota: tu mezquino pudor, / envuelto en un guñapo en la bañera” (47). De todas las representaciones posibles de la escena bíblica de Susana y los viejos, la de Tintoretto destaca en su tradición porque no se centra en el castigo de los libidinosos ancianos sino en Susana mirándose al espejo como una Venus, de modo que el espectador se fusiona con las figuras al margen, dignificadas en su contemplación serena pero secretamente dolorosa. Se contraponen la belleza casta de Susana, esposa de un hombre ilustre en la leyenda, con la mirada de los tres viejos, pero el cuadro de Tintoretto nos hace sentir, comprender, al situarla tan cerca de nosotros, la hermosura inalcanzable de la protagonista. En Carnero, la imagen disonante de la cuerda rota en el arpa que aparece cerrando el poema es un eficaz modo de captar el romperse del ensueño que celebra todo el poema y de mostrar la imagen “real” que la ha inspirado al hablar de la escena, repentinamente, como situada en una contemporánea bañera. El placer voyerístico de la escena, que va latiendo unánime y fluido en su deseo, se rompe por el pudor de la musa contemplada y también por la intrusión del referente confesional/cotidiano. En conclusión, el tantalizador poema nos ofrece gozar de la sensualidad de una escena para luego romperla abruptamente, y así, los lectores se identifican con la frustración de no poder alcanzar el objeto deseado, alineándose con los viejos en vez de con Susana y sintiendo la impotencia en su propia piel.



El poema que sigue al de Susana en *Regiones devastadas* es “Diana y ninfas, por Domeniquino” (49). El cuadro sobre el que se construye el poema presenta un lugar ameno mitológico igual que el poema anterior, pero el cuadro tiene, además, en el margen, a un muchacho que observa la escena escondido, de modo que se producen ecos internos entre los poemas de las series y entre los cuadros y los poemas, imperceptibles si no se acude a la fuente pictórica. Este poema muestra el deseo del yo poético – esta vez hablando sin máscara cultural y en primera persona – de escapar, igual que el arte, a las leyes del tiempo. De nuevo aparece, como en el poema de Susana, la libidinosa abeja, correlato vibrante y natural del deseo objetivado en el poema, pero aquí se detiene en “un lirio / que a las leyes de flor no está sujeto” (49). El breve poema acaba expresando el deseo del yo de vivir para siempre en un “simulacro de formas y colores / en la serenidad de ese clemente / silencioso jardín sin espesura, / acogido al amparo de un piadoso / barniz de soledad fuera del tiempo” (49). Ese jardín sin sombras en un “Abril perpetuo” se vuelve a sacudir, en tanto aspiración de la voz poética, al hacer que el poema vaya seguido por otro que justo habla de la muerte de un creador de ensueños, el poeta renacentista Aldana en “Muerte del Capitán don Francisco de Aldana” (50). El idilio arcádico se convierte al leerse en el contexto del poemario en un *memento mori*.

En “Vejez de Juan Bautista Tiépolo”, Carnero vuelve a explorar el doble tema del artista rococó, creador de frescos majestuosos e idealizadores, que está sujeto a las leyes del tiempo en contraste con sus propias obras. El poema se detiene, de forma piadosa, en la sorpresa de Tiépolo al sentir frío en la noche (igual que el rey David) y al ver que, más allá de su jardín, “hay hambre y lodo, / y se cubren de cuervos las fronteras” (*Regiones* 61). La lección del poema es un *exemplum* para el propio Carnero, que lamenta con su alter ego:

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

.....  
 Pero la soledad, la cobardía,

la sordidez, mezclaban mis colores;  
 coronada de pámpanos y rosas,  
 la muerte me tendía los pinceles. (61)

Tras erigir este símil de su proyecto poético y de su labor como artista y ahondar en una visión cada vez más oscura, Carnero procede a darnos uno de sus poquísimos poemas de consuelo, el titulado “Ancianidad hermosa de Rodin”, que aúna todos los temas que venimos tratando hasta aquí con respecto a *Regiones devastadas*. Es uno de los mejores poemas de su autor, y también gira alrededor de las manos del artista, esta vez adjetivadas como “deformes” por su vejez, pero paradójicamente creadoras de hermosura. Lo viejo se metamorfosea en joven a través de la alquimia, o la caricia, del arte que, como el viento, no tiene edad y suaviza las aristas de las cosas al tocarlas. El poema está precedido por un epígrafe (“*Andrómeda dormida*”), que alude a la homónima escultura de Rodin sobre la que se escribe el poema (*Regiones* 69):

¿Cuál es la edad del viento?  
                   Confiere al horizonte  
 curvatura de cuerpo reclinado,  
 adelgaza la roca maleable,  
 arrebata las aguas del mar cóncavo  
 y las deja en la playa como se arropa a un niño;  
 en el árbol redondo se desliza  
 con eco sordo y levedad de lluvia.  
 Así la redondez del rumor de las hojas  
 y la concavidad de las aguas del mar  
 conceden a las manos deformes que acarician  
 el mármol, por amor transfigurado,  
 la belleza invisible y sin edad del viento. (69)

En pocos poemas de Carnero aparece el consuelo posthumano de la naturaleza como símil de la labor artística. Para el anciano Rodin, escultor de la *Andrómeda dormida*, esculpir le convierte en viento, metamorfoseando sus “manos deformes” en manos que, como el mármol de su escultura o las olas del mar acariciado por el viento, no tienen edad. La ternura del poema y del viento que acaricia, como Rodin, a su escultura, que es el mar o Andrómeda, es el consuelo producido por la transfiguración del amor que, igual que el tiempo, erosiona las rocas y hace curvo el horizonte y “arrebata las aguas del mar cóncavo / y las deja en la playa como se arropa a un niño” (69).

Nótese que, como el rey David en la penumbra o como el ciego que escucha, escondido tras un muro, reír a su amada con las manos cortadas en *Fuente de Médicis*, la imagen recurrente del yo como niño, en el margen, “mudo en la penumbra”, o con un libro en las manos (el de sus propios poemas, como en el “Déjame en un rincón con este libro” de “Melusina” en *Verano Inglés*, [60]), es un eco interno que aparece en todo el ciclo final de poemas de Carnero. Hay que recordar, además, que la escultura a la que hace referencia Carnero, *Andrómeda dormida* (1886) de Rodin, destaca por su aspecto hermoso y a la vez inacabado y representa una historia de sacrificio de una mujer a un monstruo, un subtexto importante para entender obras anteriores como *Fuente de Médicis*, basada en la Fábula de Polifemo, Acis y Galatea. Andrómeda es la joven de la mitología griega encadenada a una roca y entregada como sacrificio para saciar la ira de un monstruo marino enviado por Poseidón como castigo a Casiopea, madre de Andrómeda, que proclamó que su hija era más hermosa que las nereidas. En el mito Andrómeda es desvestida y encadenada a las rocas, pero Perseo la rescata. En la escultura de Rodin Andrómeda aparece dormida en la roca y en posición fetal, esperando su sacrificio con dulzura y abandono. El efecto que genera la estatua es de piedad y ternura infinitas, la misma que surgía de la visión de la esclava del viejo rey David. Carnero se recrea como un padre simbólico (un Pígalión) en la belleza de su propia creación. Podemos concluir este análisis de los motivos asociados con la vejez en *Regiones devastadas* afirmando que Carnero ha llevado al máximo su culturalismo pero también su capacidad de síntesis, creando un poemario austero y veneciano a un tiempo. Además, el poeta ha jugado con el uso de la máscara cultural, desplazando indefinidamente su yo y repartiéndolo en figuras de hombres viejos e ilustres (muchos de los cuales son artistas), creando referencias dentro de referencias que crean una sensación de circularidad. De estos viejos protagonistas se destaca, aunque dignamente, su impotencia ante la belleza y su posición al margen, que contrasta con el poder que les otorga su posición de liderazgo. Si el símbolo del poder del artista o del líder político es su mano (continuación fálica, proyección de su masculinidad alfa), Carnero nos muestra la mano impotente del Dux Venier, pero también la mano de la poderosa Judit o el poder transformador de la piedra en belleza atemporal que reside en las manos deformes de Rodin. También juega con la posición de los lectores en estos simbólicos “cuadros”, manipulando de forma muy efectiva nuestra perspectiva y obligándonos a que nos identifiquemos con figuras marginales y tradicionalmente consideradas despreciables: somos los viejos espiando a Susana, no Susana, y somos el viejo rey David, no su esclava. Con el poeta, tenemos las manos cortadas y estamos al margen. Esta posición es la culminación de un proceso

que comienza con el primer libro de este ciclo de senectud, el exitoso *Verano Inglés*, uno de los libros más hermosos y accesibles del poeta.

*Verano Inglés* (escrito entre 1997 y 1998, cuando el autor cumple cincuenta años y su musa, la misma que ha inspirado sus cuatro últimos libros, rondaba los dieciocho), ha recibido considerable atención crítica, pero no tanto como testimonio de la preocupación del autor por el tiempo y la belleza desde la tesitura de la madurez. Psicológica y fisiológicamente, la frontera de los cincuenta está caracterizada por un cierto sentido de urgencia, por una conciencia de estar escribiendo desde un cuerpo marcado por la madurez en el que simultáneamente no muere el deseo. Comienza así el converger del tema de la vejez en tanto máscara con el proceso de pérdida de juventud del propio poeta. Las citas que apadrinan el libro son de Elton John y Garcilaso, y entre estos dos polos de pop y clasicismo se encuentran los veinticinco poemas de la colección.

El poemario se sitúa entre Inglaterra (Londres, paisaje urbano veraniego poblado por jardines y calles con locales de marcha) y el sur de Francia, visualizado a través de campos dorados asociados con el cuerpo de la amada y con morosos amaneceres de sexo matinal y deliciosos desayunos. El poeta, conscientemente, nos dice ya desde el primer poema, donde aparece la amada bajo el signo de Lolita devorando, pícara, un cucurucho, que se encuentra en una burbuja temporal: “juego a creer en ti fuera del tiempo” (Carnero, *Verano* 13). Y sin embargo, la conciencia de la llegada del tiempo (figurado como el invierno acechando los bordes del *Verano Inglés* del título) permea incluso los momentos de mayor plenitud de la pareja. Y ya desde el primer poema, surge el aviso en forma de cita cultural, en este caso de un texto tardío medieval, el *Diálogo entre el amor y un viejo* (¿1465-1485?) de Rodrigo Cota, un texto de extrema crueldad en su descripción de los efectos del amor en un viejo, pero también en su reconocimiento de la dificultad de evadir las flechas y engaños de Cupido: “Aquestos son los farautes que yo envió al corazón” (14).<sup>3</sup>

En tanto libro situado justo en el borde del precipicio de la madurez, Carnero acierta plenamente al saturar de luz los paisajes de su poemario veraniego, otorgando una cualidad de atardecer y un aire nostálgico de final del verano, una melancolía otoñal de fines de agosto. Esta cualidad luminosa confunde los bordes del cuerpo de la amada, mientras el poeta prefiere el amor en la oscuridad para no tener que dejar la burbuja temporal, su conciencia de pintor impresionista de los matices del tiempo. Al mismo tiempo y también desde el primer poema, Carnero hace referencias ambiguas a la noche, símbolo del tiempo, que realmente es su compañera desde el principio: “Cuando llegue la noche con su sonrisa ajada / - mi igual, mi compañera - y me tienda un espejo / mientras una canción me hiere con

su aviso" (*Verano* 14). Con esto anuncia el cuarto libro del que considero aquí como un ciclo, *Cuatro Noches Romanas*, que culmina estos temas de modo completamente trágico y está protagonizado no ya por una musa sino por la Muerte descarnada, personificada en un diálogo con el Poeta:

– Después de tantos años escribiéndome,  
hoy has venido a verme.

– Siempre supe

que hacia ti me llevaba mi destino (Carnero, *Cuatro Noches* 15)

Sin embargo, en *Verano Inglés*, el primer estadio del ciclo, se alternan poemas más densos con otros de tipo rococó, graciosos en su aire caprichoso y en su elegante tono libertino. Recordemos que su autor es uno de los más prestigiosos dieciochistas, pero que su cátedra en la Universidad de Alicante era de literatura medieval. "Lección de música" (Carnero, *Verano* 15), inspirado en Boucher, contiene instrucciones precisas sobre cómo la amada debe realizar una *fellatio* al yo poético (el maestro de música). La flauta cuya base sostiene la mano de la amada, en medio de su alegría también llena de luz, acoge ya símbolos que aluden, como después la ceguera, la mano cortada, los instrumentos metálicos de medición, o la espada en su vaina, a la ansiedad masculina por excelencia asociada con la vejez. Mientras que "En el jardín sonríen los atlantes / al sostener la cúpula del tiempo" se recrea el poeta en la imagen de la columna "anegada en la lluvia y en el miedo / de ceder y volcarse. / Vuélcala" (15). El poeta sostiene la doble imagen, como luego con la espada, que mantiene ambigua la referencia, que puede ser al volcarse de la eyaculación, al miedo de ceder demasiado temprano, o a volcarse por sí misma. En cualquier caso, lo que empezó como un poema condescendiente de maestro-discípula acaba siendo algo diferente, aunque el tono rococó y alegre permanece inalterado. Puede verse así un correlato ligero y rococó de los poemas como el del viejo rey David de *Regiones devastadas*.

Otro de los mitos sobre los que se sostiene *Verano Inglés* es el de "Susana y los viejos" (compárese con el ya analizado "Susana en el baño, por Tintoretto", de *Regiones devastadas*), protagonista de "El poema no escrito" (17), donde el yo juega a enmascararse de viejo verde que observa a su amada saliendo de la ducha: "Me gusta contemplarte al salir de la ducha / como a Susana los ancianos bíblicos" (17). El poema, también muy sensual, está lleno de citas pictóricas que recrean a la amada carnosa, rubia y pálida, llena de juventud: "odaliscas de Ingres, pastoras de Boucher ... / ninfas de Bouguereau, esclavas de Gérôme, / Venus de Cabanel" (17). Todavía el poeta no se coloca fuera de la escena por completo (como en "Ninfa y pastor, por

Tiziano” de Cernuda, o en el posterior “Las Oréades, por Bouguereau [1902]”), y concluye: “ya escribiré un poema / cuando esté muerta el arte del deseo” (17). Hacia el final del poemario, cuando la relación desaparece del horizonte, este vaticinio se materializa en las referencias a “este libro”, el gran poema que se escribe sólo tras la muerte del deseo físico mismo.

Cada poema de *Verano Inglés* muestra la conciencia del yo de estar en un momento previo a la caída, en los últimos coletazos de un tipo de relación que no volverá a repetirse. Como he dicho, se alternan momentos eufóricos y sensuales con muestras muy abiertas de cómo la edad afecta la percepción de la masculinidad tradicional del poeta. En este sentido, “Noche de los vencejos” está precedido por una cita también ambigua del conde de Villamediana: “Amor rige su imperio sin espada” (Carnero, *Verano* 23). El poeta dice: “busco tu paz en la mansión del tiempo” e insiste en la idea de aislamiento con respecto a la temporalidad: “la habitación exenta como isla” (24). En “Beauregard”, “La inquietud y la espera se aguzan en su vaina” (25) y en “Noche del tacto” la noche otorga “el don de la ceguera prodigiosa” y aísla del tiempo como un jardín cerrado donde el río de seda de las sábanas “no fluye murmurando la amenaza del tiempo” (31). A la amada se atribuye “el privilegio de calor erguido / sin el terrible gozo de la vista” (31) y los amantes se abrazan como las venas de una bóveda de crucería de un templo gótico sumido en lo oscuro.

Sin duda, el poema que más explícitamente trata el tema del amor y la vejez y su conexión con la creación artística es “Las Oréades, por Bouguereau (1902)”, construida sobre “Ninfa y pastor, por Tiziano” de Cernuda, como ya he explicado más arriba. Además, como indica el título, el poema de Carnero se escribe eufóricamente sobre la referencia superpuesta del cuadro del pintor francés Bouguereau. La primera capa de referencia, el cuadro “Ninfa y pastor” interpretado en el poema de Luis Cernuda, supone situar al pintor en la fusión de varias máscaras culturales: la de Cernuda el viejo poeta siempre atraído por la belleza del cuerpo joven, masculino; la de Tiziano fusionado con Cernuda, el poeta casi centenario cuando pinta su “Ninfa y pastor” acariciando el cuerpo de su ninfa con el dedo, prolongación cruda de su pincel, ambos desterrados del cuerpo que contemplan y describen, como el yo poético en Carnero.

Cuando Carnero publicó su *Ensayo sobre una teoría de la visión* (edición de 1979 y 1983), incluyó dos citas precediendo la que por entonces era su labor poética de once años; la primera, de Edmund Burke en su *Tratado sobre lo sublime* (1757), solicita a sus lectores la gracia de ser interpretado el poema en el conjunto, y el conjunto en la totalidad de la obra de su autor: “Sólo pido una gracia: que ninguna parte de este discurso sea juzgada en sí misma e independientemente del resto” (Carnero, *Ensayo* 87). La segunda,

del novelista inglés nacido en la India Lawrence Durrell, vuelve a insistir en el encadenamiento de las partes a la cadena del todo: “¿Les gustaría conocer mi método? Es sencillo; al escribir un libro ... escribo otro sobre este primero, y un tercero sobre el segundo, y así sucesivamente. Acaso de este modo, por qué no, pueda surgir una nueva lógica” (87). Con su característico uso de la ironía y la metaficción, Carnero incluye en la cita la imagen-símil-simio de Durrell que visualiza y burla su intento: “Como esos monos de los frescos indostánicos ... que para bailar necesitan apoyarse cada uno con el dedo índice en el trasero del anterior” (87). En las palabras preliminares del autor a la edición de 1979 (y a raíz de la introducción de Carlos Bousoño) insistía el autor: “todos mis libros eran en realidad *un solo libro*, y junto con ellos lo serán los venideros” (91). Es importante notar que, para Carnero, dicha variación se produce “no de modo lineal sino en espiral, es decir retomando siempre los mismos problemas según una trayectoria circular que se salva de ser viciosa porque en cada ciclo hay una mayor complejidad que sintetiza el anterior recorrido y relee esa síntesis de modo más abarcador” (91).

Carnero, el poeta de los ecos culturales por excelencia, no se queda contento con estos múltiples marcos. El cuadro al que hace referencia el título del poema, “Les Oréades” de Bouguereau, nos retorna precisamente al momento inicial de las citas con las que Carnero solicitaba la gracia a sus lectores de entender sus poemas en la cadena del conjunto de su obra, como variaciones que retornan en espiral a un mismo motivo. La cadena de simios engarzados infinitamente como en una tela que Carnero comparó con su obra, donde cada elemento está engarzado y depende del conjunto para entenderse tiene su representación visual más acabada en el torbellino de cuerpos femeninos enlazándose en el cuadro. El cuadro de William Bouguereau representa de forma técnicamente muy virtuosa un conjunto de ninfas flotantes repetidas en ecos (Oréades, ninfas del bosque) elevándose en espiral, todas encadenadas entre sí, mostrando su desnudez desde todos los ángulos posibles mientras tres sátiros lujuriosos contemplan la escena desde el marco, que a su vez posee, como los poemas de Carnero, una perfección tan acabada que produce una impresión de frialdad y distancia que son su sello característico. Los símbolos que predominan en el poema de Carnero son “el laúd callado / vecino de la flauta” (envés de “Lección de música”) que están juntos en la indolencia de un sudario de polvo (Carnero, *Verano* 36) y son “trofeos de la muerte” y “el cuerpo de la amada” que aparece ante los ojos del poeta-pintor “danzando entre el latir de las saetas” (36). El poeta se asocia con la flauta, el laúd, un sextante, un compás, un astrolabio y un reloj, instrumentos para navegar el cuerpo de la amada que se caracterizan por su frialdad como extensiones de

los dedos del poeta, pues son instrumentos metálicos y sin vida, caracterizados por “su pasión inmóvil” (37). El poeta se coloca junto a William Bouguereau al igual que Cernuda junto a Tiziano, y además parece situarse junto a los sátiros del borde inferior derecho que observan sin poder tocarlas a las ninfas (Eco entre ellas) en posesión de deseo elegíaco y evasivo como los cuerpos que huyen hacia arriba y seducen a la vez: “se acuerda de un jardín ... pero se siente herido y desterrado / de un reino que no es, y sabe que allí estuvo” (Carnero, *Verano* 36).<sup>4</sup>

El final del poema es un resumen importante de estos temas:

No puede poseerse un cuerpo hermoso;  
sí penetrar en él, y ver huido  
su acorde de calor y geometría  
por entre la caricia y el abrazo.

Pensarlo en su belleza es el mismo ejercicio,  
en la pasión inmóvil que reúne  
el arte y la ternura del pincel  
en la mano aún capaz, a los ochenta años,  
cercana y deseosa de la muerte,  
de pintar el amor, en él vencida. (37)

Todos los poemas de *Verano Inglés* están presididos por esta tensión temporal y en ellos aparecen símbolos que se asocian con la ansiedad masculina por la impotencia en la vejez: por ejemplo, en “Ojos azules”, el poeta pide a la amada “Mirad hacia la luz, no miréis hacia dentro: / ... os cegará el acoso de una mano cortada / con su rampante hedor de podridas promesas” (43). En “Campo de mayo” el poeta dice “El tiempo me ha vencido al llegar a este valle / donde no estuve el día de la mejor belleza / ... Y volveré a faltar cuando el tiempo me alcance / en la próxima siega para gloria de otros: / pasarán sobre él y será suyo, / y dejarán un rastro de sudor y polvo” (45-46).

En la segunda mitad de *Verano Inglés*, el amor erótico se torna más y más libresco, y el poeta se sitúa ya habiendo cruzado el umbral de la madurez. La inseguridad del yo, arrojado a la soledad por la ausencia prevista de la amada, le devuelve al patio del colegio, cuando era presa de la persecución de sus compañeros, solo con sus libros: “No me exilies de nuevo ... / no me dejes en un rincón con este libro, / medalla decorosa en el ojal de un muerto” (“Al fin a vuestras manos he venido”, 47). En “Café Rouge” el poeta ataca a las palabras en su “espera del buitre”: “Palabras, no es verdad que conozcáis el mundo” (49). Como en su anterior poética “Erótica del



marabú”, el poeta vuelve a asociar a la poesía con un ave de rapiña que se ceba en la carroña que queda tras la muerte de la relación de los amantes. Lo que antes se veía con distancia metaficcional ahora adquiere desesperada frialdad: “No acierto a recrear aquella música / ... Lo haré cuando descienda por el río del tiempo / su imagen lacerada, sin volumen, / sin rumbo ni calor, mi semejante” (50).

En poemas como “Villancico en Gaunt Street” (Carnero, *Verano* 53), “Retorno a Greenwich Park” (55) y sobre todo en “Melusina” (59), el verano da paso al invierno anticipado de la soledad de los jardines con un lobo aterido acechando tras las plantas: “Ahora cae la noche, y en el último tren, / que corta la quietud como una herida, / pongo en palabras míseras los ecos del poema / que escribiste en el agua y en las nubes” (57). En “Melusina” suplica a su musa que no le deje ver la cola de serpiente de su mitad inferior; alguien les ha maldecido con un conjuro y la putrefacción que permea el resto de los poemas en el resto de los ciclos se hace visible: “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” (60). “Me has quitado la paz de los jardines” (61) hace visible esta prevalencia de la muerte en el jardín decadente con el símbolo de la guirnalda muerta de la memoria: “Así me has destejido la memoria / y los sucios jirones y los pétalos / que fueron una vez una guirnalda / se pudren en la senda hacia la noche / en la que llueve sin perdón el tiempo” (62). La música (otra vez envés de “Lección de música”) se entreteje en los poemas finales: “Mujer escrita” (63), protagonizada por el símbolo de la caja de música de la memoria. En “Escuchando a Tom Waits” (65) el recuerdo emerge sin calor, es frío, pero permanece con un poso de piedad perfumada (66). El último poema es melancólico pero agradecido: “Nunca / hizo más por mí ningún ser vivo” (69).

El siguiente libro de la tetralogía, *Espejo de Gran Niebla*, Carnero retorna a la abstracción filosófica y austera de la niebla y el espejo del título, irónica y desengañada, de etapas anteriores, llevándolas a un autorretrato del poeta maduro y solo, preso en la duda del desengaño con respecto al lenguaje y la belleza, pero con estos como único consuelo posible. Pero es en *Fuente de Médicis* donde culmina la visión más doliente de la renuncia al amor en la vejez. Los símbolos de *Fuente de Médicis*, ya intuidos en *Verano Inglés*, se exploran en espiral hasta agotarse su densidad significativa y convertirse en polvo. Empieza el libro, magistralmente interpretado por Elide Pittarello, con una desesperada invocación “A las Parcas” a través de una larga cita de Hölderlin y se acoge a la sombra del *Polifemo* de Luis de Góngora.

La cita de Hölderlin es suplicante y alude al ocaso del verano en la vida del poeta: “¡Concededme un verano, sólo uno, oh poderosas! / Y un otoño en que pueda mi canto madurar; / sólo de esta manera, saciado de tan dulces / juegos, el corazón aceptará su muerte” (Carnero, *Espejo* 9). El poemario es breve, denso y austero en sus recursos, y está escrito con un doloroso clasicismo de sepulcro herreriano. Sus alusiones clásicas se hacen sin gozo de fuegos de artificio. Todo es medido. *Fuente de Médicis* es un diálogo poético (como el *Diálogo entre el amor y un viejo*) situado en los Jardines de Luxemburgo de París, concretamente en la fuente diseñada por Auguste Ottin en 1866 a partir de un modelo anterior. La fábula de Acis, Galatea y Polifemo (Ovidio) que se recrea en la fuente dramatiza el momento en el que el cíclope o gigante Polifemo, enamorado de la hermosa ninfa Galatea, descubre que ésta está descansando a la orilla del mar con el joven Acis. Preso de los celos y la impotencia, Polifemo, viejo en algunas leyendas (el ojo del cíclope atravesado por una flecha es símbolo de castración) coge una roca gigante y aplasta a su rival. Galatea logra convertir a Acis en un río de aguas limpias para evitar que desaparezca por completo aplastado bajo la piedra. De esta metamorfosis ovidiana surge la asociación entre el mito y la fuente, ya que míticamente Acis enamorado y aplastado hace surgir la fuente, el agua, que en el caso de esta fuente es agua negra, estancada, reflectante.

La Galatea en el poema de Carnero imprec a poeta-Polifemo que viene a verla, con un tono de ópera pastoral similar al de los personajes en la ópera de Händel, *Acis and Galatea* (1718):

– ¿A qué vienes? Tuviste tu verano  
yo puse en tu camino a una feliz  
y hermosa criatura,  
mucho más que los versos que le escribes,  
a la que heriste y renunciaste. Era  
niña de pocos años,  
mi encarnación, lo que yo soy en piedra  
y en concepto, perfecta pero viva,  
cálida en la aureola de su sangre;  
y vuelves viejo y solo,  
condenado a vivir en el recuerdo  
y esperar el alivio de la muerte. (Carnero, *Espejo* 11)

El poeta ignora a la fuente y parece hablar solo, justificándose por su decisión de abandonar a su amada en el pasado ante la perspectiva de condenarla a sufrir injustamente su vejez. El poeta se sitúa en “la noche de

este invierno” (13) en contraposición al *Verano Inglés* donde surgió su último amor. *Fuente de Médicis* explora los temas de la muerte y la vejez, la renuncia voluntaria y dolorosa al amor, el tema del recuerdo y la escritura, la congelación del sentimiento en forma de arte y la frialdad que emerge de la piedra en contraposición a la carne, temas que hemos visto tratados en *Regiones devastadas* y ahora podemos percibir en sus variantes previas. Como tengo que centrarme sólo en varios aspectos significativos, quiero subrayar los momentos que enlazan con *Verano Inglés* y que creo que aluden físicamente al aislamiento de la vejez con respecto al amor (Galatea) y su recuerdo.

Cuando Galatea le ofrece como consuelo al poeta el recuerdo de las huellas del pasado, el poeta responde:

– Si pudiera  
volverlas a pisar, me sentiría  
como un ciego que escucha,  
con las manos cortadas,  
reír la voz que amó, mientras esconde  
su vergüenza en la sombra, al otro lado  
de un muro de vejez y cobardía.

– Tú lo has alzado: puedes derruirlo.

– Yo lo alcé, pero sólo  
obedecí a las órdenes del Tiempo,  
que me tendió un espejo donde viera  
en mi rostro los signos de la muerte,  
junto a la juventud y la belleza  
tras que corría. (Carnero, *Espejo* 17)

Además del motivo de la ceguera y las manos cortadas, símbolos dolorosos de aislamiento y castración fusionados, el poeta erige muros alrededor de sí mismo que visualizan de forma espacial, como la fuente del jardín de Luxemburgo, su voluntaria decisión de separarse del amor: el cerco, el muro, el pretil, el jardín, el cristal enfatizan la soledad del yo y su progresivo helarse en su invierno oscuro (23), mientras impreca suplicante: “ – He de volver a ti. Mi invierno oscuro y gélido me orienta hacia tu imán / con su interrogación. Mi tiempo acaba / y tengo que saber por qué no he sido” (24).

Una de las declaraciones más hermosas de la voluntad del poeta de alejar su cuerpo, aunque no su mente o deseo, de la joven amada, sirve como explicación de su renuncia al amor:

– En esa identidad me sobra el cuerpo.  
 Su mediocre y tediosa compañía  
 hubiera sido atarla  
 de pies y manos, frente a frente,  
 a un cadáver que al irse corrompiendo  
 convirtiera su amor  
 en caridad y repugnancia,  
 destino y maldición de toda carne. (Carnero, *Espejo* 35)

En este momento clave, la diosa Galatea demuestra al poeta que su carne de diosa también es víctima de la putrefacción del tiempo. Este gesto de Galatea puede leerse en paralelo al poema “Remedia amoris” de *Regiones devastadas*, donde la musa se le aparece al poeta caminando por la calle y también envejecida. En lugar de una venganza que se apunta en la estrofa central, el poeta reconoce su culpa y su propia vejez ante el espejo. La voz poética se solidariza con “L.M.C.”, su antigua amada, y vuelve a amarla ahora pero “sin deseo, / como dos condenados inocentes” (23):

REMEDIA AMORIS

Para L.M.C.

Infelix vittis excidet illa suis.  
 Ovidio, *Remedia*, 348

Esa mujer, por la que en otro tiempo  
 sentiste gran amor, cruza la calle  
 tras grandes gafas de cristal oscuro,  
 sin gallardía, cauta sobre tacones cortos.

Imagínala huyendo del espejo  
 en el cuarto de baño, al empezar el día,  
 escamosa la piel, el pecho flácido,  
 hisopada del semen y del sudor de otro.

Y para que no tomes por justicia  
 la sentencia del tiempo, considera  
 tu cuerpo destruido ante otro espejo,  
 hisopado de rímel y de lágrimas,  
 y vuelve a amarla ahora sin deseo,  
 como dos condenados inocentes. (Carnero, *Regiones* 23)

La Galatea de *Fuente de Médicis*, al acercarse, revela al poeta que lo que parecía una suave sonrisa es el rictus de la carne muerta; “mira mis dientes negros y mellados, / la piel rota en los codos, / mostrando el hueso, el vientre / rajado y purulento, / las órbitas vacías / y la hendidura fétida / que llamaba al amor” (Carnero, *Fuente* 36). Hacia el final del diálogo que compone el libro, el yo poético renuncia finalmente al amor y a los sentidos:

– ... Y en mi cuerpo  
no queda mucha vida;  
carne arrugada y flácida,  
.....  
avergonzada al acercarse  
a la suya, sabiendo que la muerte  
vendrá a llevarme cuando más me duela  
abandonarla, cuando mis sentidos  
más quieran aferrarse a su ternura  
como un recién nacido, inútiles en darle  
el mezquino placer que lograrían  
al saberlo: la farsa y la limosna  
que recibe un mendigo  
que malgastó su tiempo y su riqueza.  
Algo peor que soledad o muerte:  
*lilies that fester smell far worse than weeds.* (39)

El poemario acaba con el poeta solicitando a Galatea: “Llévame de la mano / a las aguas tranquilas” (46). Galatea le responde: “Todas serán tranquilas para ti / ya que vas de la mano que no sientes” (46). Esta imagen de “la mano que no sientes” es una de las más densas, simbólicamente hablando, del poema, especialmente si tenemos en cuenta todas esas manos cortadas que hemos visto desde el cuadro de Tiziano hasta ahora.

Tanto Cernuda como Carnero son poetas que desde jóvenes tienen una vocación de viejos y, además, tienen en común su empleo de máscaras culturales para expresarse. Si Cernuda se enmascarará bajo el rostro del viejo Tiziano, cuyo *motto* era precisamente “Natura Potentior Ars”, Carnero se enmascarará no sólo bajo el rostro de Cernuda enmascarado de Tiziano, sino que se pondrá también el guante de este último. La mano cortada recorre, en espiral, toda su obra con una preocupación que, como la mano del esqueleto en *Autorretrato con la muerte violinista* (1872) de Böcklin (portada de *Fuente de Médicis*), se agarra desesperada con su zarpa de muerte a todo lo que toca, como la mano de Plutón raptando a Proserpina

en la escultura de Bernini (1631), ambas obras fundamentales en el imaginario visual de Carnero.

Una de las críticas más estereotipadas en la guerra entre el bando confesional y el bando culturalista es la que asocia estos elementos culturales con tramoya externa, con eco hueco. Nada más lejos de la realidad. Al leer la poesía de Guillermo Carnero se puede sentir en carne propia el misterio del paso del tiempo, sus encantos y su belleza, y además – poesía endogámica por excelencia – se entra en un universo secreto, accesible para muy pocos, pero la sensación de identificación con la voz poética provoca una epifanía más fuerte precisamente por estas características de dificultad que, paradójicamente, crean una sensación de intimidad profunda entre lector y poeta. Carnero lo explica utilizando, junto a la cita de Valéry Larbaud (“J’écris toujours avec un masque sur le visage, un masque à l’ancienne mode de Venise”), una de Shakespeare (“I loved not less, though less the show appeared”) y explicando que “la expresión indirecta del yo, a través del contenido de la memoria cultural, no implica desaparición de la emoción, sino alternativa a una tradición obsoleta, neorromántica y confesional. Esa transustanciación de la personalidad mediante un excursus analógico ha sido el *leitmotiv* de mi obra desde su mismo inicio, y al mismo tiempo, objeto de constante reflexión” (Carnero, *Una máscara* 110). Aunque yo no llamaría “obsoleta” a la poesía confesional (en la que sin duda hay espacio para la innovación y a la que Carnero se va acercando en algunos lugares de su última obra), sí que quiero aprovechar este análisis para demostrar la emoción que palpita bajo el universo cultural carneriano, la mano desesperada que, como en el lienzo de Tiziano, surge de la nada para agarrarse al cuerpo de la ninfa pintada por él mismo y que representa la productiva angustia por el paso del tiempo en un mundo de belleza y crueldad insoportables.

En definitiva, pocos poetas han logrado comunicar la emoción de envejecer, del progresivo perder(se) y pudrirse de la experiencia humana y amorosa, con mayor misterio y complejidad que Guillermo Carnero, que lleva años sometiéndolo a su verso al reto de expresar esta vivencia con elegancia, dignidad y el latir de desesperación que vibra en todas sus obras y que reverbera en diálogo con referentes del mundo de la alta cultura. A través de un análisis de la presencia del paso del tiempo en su obra en diálogo con sus propios poemas anteriores y con la obra de sus referentes intertextuales explícitos e implícitos, se ha subrayado en qué consiste la novedad con respecto al conjunto de *Regiones devastadas* (2017), el clímax de esta exploración artística y vital.

*University of North Carolina at Chapel Hill*

## NOTAS

- 1 Se trata de una traducción (Eduardo Gil Bera) del original alemán que cita Guillermo Carnero para abrir su poemario *Cuatro Noches Romanas*: “Mein Herz gehört den Toten an” (13). Es el último verso de un poema temprano de Hölderlin, en el que se despide de Grecia clásica y va precedido por el verso: “Oh Parcas, haced sonad las tijeras / pues mi corazón pertenece a los muertos”.
- 2 El propio poeta cita a Luís Martín-Estudillo en el capítulo segundo de *Una máscara veneciana*, recopilación de los trabajos del propio Carnero acerca de su poesía: “Venecia ofrece un panorama excepcional para el desarrollo de un imaginario que dramatice los regímenes de degradación y nocturnidad propios de una cosmovisión negativa” (41).
- 3 El viejo en el diálogo recibe a Eros en su choza y le muestra la decadencia de su cuerpo, señalándole lo inútil de su presencia; sin embargo, Eros gana y hace que el viejo se enamore, causándole enorme dolor. La descripción del cuerpo que el viejo hace de sí mismo en términos espaciales es, en realidad, “una marchita metáfora del cuerpo humano” (Cándano 257).
- 4 Recordemos las palabras de Carnero en *Una máscara veneciana*: “Es posible que el texto de Cernuda esté subliminalmente en el subsuelo de mi poema sobre Bouguereau, que asimismo pintó, en la extrema vejez y en el lienzo dedicado a las ninfas de los bosques, un deseable torrente de jóvenes cuerpos femeninos” (115).
- 5 Según el propio Carnero en un e-mail del 16 de julio de 2014: “*de la mano que no sientes* es más sencillo que lo que supones: si poco antes ha habido una renuncia a todos los sentidos, es obvio que quien va a morir a las aguas tranquilas de la fuente está ya muerto, al menos en cuanto a su deseo de morir. Por su parte, la renuncia a los sentidos está, si no me equivoco, en la liturgia del bautismo, que se hace también por agua. El bautismo es agua de vida, la fuente del Luxemburgo lo es de muerte; lo que falta es la noción de pecado del bautismo, o al menos el lugar del pecado lo ocupa el fracaso”.

## OBRAS CITADAS

- BARNATÁN, MARCOS RICARDO. “Dibujo de la muerte de Guillermo Carnero.” *Poesía Española* 175 (1967): 16-18.
- BOUSOÑO, CARLOS. “La poesía de Guillermo Carnero.” *Carnero, Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*. Madrid: Poesía Hiperión, 1979.
- CÁNDANO FIERRO, GRACIELA. “Diálogo entre el amor y un viejo: Una mirada retórico-dialógica.” *Anuario de Letras: Lingüística y filología* 42-43 (2004-2005): 255-84.

- CARNERO, GUILLERMO. *Cuatro Noches Romanas*. Barcelona: Tusquets, 2009.
- . *Dibujo de la muerte. Obra poética*. Ed. Ignacio J. López. Madrid: Cátedra, 1998.
- . *Divisibilidad indefinida*. Sevilla: Renacimiento, 1990.
- . *Espejo de Gran Niebla*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- . *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*. Madrid: Hiperión, 1979.
- . *Fuente de Médicis*. Madrid: Visor, 2006.
- . *Poemas arqueológicos* (plaque). León: Cuadernos del Noroeste, 2003.
- . *Regiones devastadas*. Sevilla: Vandalia (Fundación José Manuel Lara), 2017.
- . *Una máscara veneciana*. Valencia: Diputación de Valencia (Institució Alfons el Magnànim), 2014.
- . *Verano Inglés*. Barcelona: Tusquets, 1999.
- CERNUDA, LUIS. *Poesía completa*. Vol. I. Ed. Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela, 2002.
- CHRISTIE, CATHERINE RUTH. *Poetry and Doubt in the Work of José Ángel Valente and Guillermo Carnero*. Lewiston: Edwin Mellen UP, 1996.
- COTA, RODRIGO DE. *Diálogo entre el Amor y un viejo*. Ed. Elisa Aragone. Firenze: Le Monnier, 1961.
- DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER. *Poesía de senectud: Guillén, Diego, Alexandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos terminales*. Madrid: Anthropos, 1988.
- JIMÉNEZ, JOSÉ OLIVO. "Estética del lujo y de la muerte: sobre Dibujo de la muerte de Guillermo Carnero." *Diez años de poesía española (1960-1970)*. Madrid: Ínsula, 1972.
- LANZ, JUAN JOSÉ. *La Musa filosófica. Ensayos sobre la poesía de Guillermo Carnero*. Valencia: Diputación de Valencia (Institució Alfons el Magnànim), 2014.
- MARTÍN-ESTUDILLO, LUIS. "Neobarroquismo en la poesía de Guillermo Carnero." *Revista Hispánica Moderna* 57.1/2 (2004): 173-82.
- . *La mirada elíptica: El trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007.
- MAYHEW, JONATHAN. *The Twilight of the Avant-Garde: Spanish Poetry 1980-2000*. Liverpool: Liverpool UP, 2009.
- NERUDA, PABLO. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Ed. Hugo Montes. Madrid: Castalia, 1989.
- PINEDA, VICTORIA. "La ékfrasis como exemplum: clave y diseño de 'Ninfa y pastor, por Ticiano', de Luis Cernuda." *Bulletin of Hispanic Studies* 87 (2010): 431-53.
- PITTARELLO, ELIDE. "Aproximaciones a la poesía de Guillermo Carnero." *(En)claves de la transición: una visión de los Novísimos: prosa, poesía, ensayo*. Ed. Enric Bou y Elide Pittarello. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2009. 241-66
- . "Voces desde un monumento: Fuente de Médicis de Guillermo Carnero." *Passagen: Hybridity, Transmédialité, Transculturalidad, Hildesheim*. Ed. René



- Ceballos, Claudia Gatzemeier, Claudia Gronemann, Cornelia Sieber, and Juliane Tauchnitz. Zurich y New York: Georg Olms Verlag, 2010. 203-13.
- PRIETO DE PAULA, ÁNGEL LUIS. *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión, 1996.
- ROBBINS, JILL. *Frames of Referents. The Postmodern Poetry of Guillermo Carnero*. Lewisburg: Bucknell UP, 1997.
- SEOANE, ANDRÉS. "Guillermo Carnero: Muchos lectores no quieren conocer, quieren reconocer." *El Cultural*, 5 abril 2017. Web. S. pág.