

tando: léxico lujoso, reflexión escéptica sobre la propia poesía, culturalismo, etc. Sin embargo, tras releer los libros de Carnero, lo cierto es que esas etiquetas podrían ser acompañadas por otras tan relevantes o más en la lectura: autocrítica, empleo de un prosaísmo contundente, ironía, teorización al límite de sus posibilidades. ¿Por qué aquellos rasgos han sido más celebrados que estos otros? ¿En función de qué criterios son más representativos de la obra de Carnero? En mi opinión, la respuesta está en que unos rasgos corresponden al acervo estilístico de la segunda promoción novísima, y otros no. La suntuosidad léxica se circunscribe casi exclusivamente a *Dibujo de la muerte*, libro primerizo donde la desorientación estética queda bien disimulada bajo el borbotón de imágenes de un poeta dotado y sin complejos. Pero ya en el libro siguiente, *El sueño de Escipión* (1971), se aprecian claros signos de autocrítica y se alude a *Dibujo...* de manera distanciada y hasta irónica: así ocurre en el poema «Jardín inglés», que abre el libro, o más adelante en la alusión al «dibujo de la muerte», y por supuesto en la reiterada descripción del poema como puro artificio, incluso como hipótesis:

Poema es una hipótesis sobre el amor escrito  
por el mismo poema<sup>2</sup>.

Ha desaparecido, junto con el léxico exquisito, la farragosidad adjetivadora de *Dibujo...*, que no reaparece en todo el volumen recopilador de 1979, pero también se han esfumado algunos rasgos formales que anclaban aquel primer poemario en la estética vacilante y atrevida de los años sesenta:

De mar a mar, recuerdo, he galopado, una  
y otra vez, levantado bastiones y murallas,  
he galopado, quiero vivir, he galopado  
para dejar atrás ese bosque de muros<sup>3</sup>.

Esa fragmentación de la frase en planos superpuestos aparece también en el primer libro de Gimferrer, pero nos remite sobre todo a la obra lírica de Manuel Vázquez Montalbán. Carnero abandonará ese procedimiento, al igual que las tiradas de imágenes brillantes, para dedicarse por entero a la frase amplia y discursiva, provista de léxico certero y flexible, nada ornamental. Tan amplia y zigzagueante es la frase-tipo de Carnero que por momentos nos despierta los mismos reflejos lectores que aquella fragmentación, precisamente por las dispares y casi inabordables ramificaciones de cada período.

En cuanto al llamado culturalismo, creo que sólo puede tomarse en serio cuando se concreta en un motivo histórico, literario o artístico, tratado por el poeta para simular distanciamiento de sí mismo, es decir, para servir de él como correlato objetivo. El artilugio es tan viejo como el roman-

<sup>2</sup> Guillermo Carnero, Ensayo de una teoría de la visión, Ed. Hiperión, Madrid, 1979, pág. 152.

<sup>3</sup> Op. cit., pág. 80.

ticismo, y si se quiere seguir hablando de él como procedimiento más propio de nuestros días, recordemos que, antes de ser adoptado por los novísimos —y sobre todo antes de ser acuñado por los comentaristas como propio de los novísimos— había sido practicado por Gil de Biedma, Valente y otros poetas de la promoción anterior. Ningún crítico sensato puede afirmar que los novísimos son poetas más cultos que otros. Resulta obvio, pero quizá sea conveniente recordarlo: una obra poética puede exhibir más o menos el necesario ingrediente de cultura personal del autor, pero eso no garantiza en modo alguno su excelencia artística.

Quizá, más que de culturalismo, o de abuso de referencias cultas, habría que hablar sencillamente de erudición. Algunos poetas novísimos gustan de exhibir cierta dosis de erudición, y así corren el riesgo de caer, y caen con frecuencia, en la pedantería. Carnero es lo suficientemente *cultivado* para no cometer un error tan primario. En él, como en todo poeta consciente del terreno minado que pisa, la inteligencia está convenientemente envenenada de ironía.

Tanto *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974), como *El azar objetivo* (1975) o *Ensayo de una teoría de la visión* (1979) se ocupan expresamente del sentido del poema, de cómo opera la palabra ante el vacío que deja el pasado y ante los restos de todos los naufragios personales, es decir, de cómo la palabra tiende a erigirse en el único resultado de la existencia: «esa evidencia de realidad que sólo en el lenguaje existe»<sup>4</sup>. Véase el poema «Puisque réalisme il y a»:

en el mutuo contacto  
experiencia y palabra cobran vida,  
no existen de por sí, sino una en otra<sup>5</sup>.

A cada paso nos encontramos con una poesía que muestra su congénita desconfianza en sí misma. La palabra no tiene más realidad que su enunciación, el destello producido por su aparición en la conciencia del poeta y por su exploración de la conciencia del lector:

El origen de la creación es miserable:  
un olor de alquitrán o de tierra mojada,  
el gotear de la lluvia en un alero,  
el perfume de siempre en un cuello distinto  
o un gesto de estupor en el cuarto de baño.  
Recoger al azar  
la esquirra imaginaria de un gran rompecabezas  
pisoteado, y darle veracidad escénica.  
Conferirle de nuevo su realidad<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Op. cit., pág. 173.

<sup>5</sup> Op. cit., pág. 177.

<sup>6</sup> Op. cit., pág. 199.

Pero, a la vez, esa tarea ilusoria es lo único que le queda al poeta: «ya no es tiempo de discurrir con la nariz contra el cristal / sino penetrar hacia

dentro, y saber»<sup>7</sup>. ¿Que el azar es «el único barquero»? Sí, pero el poema tiene un poder indudable en esa construcción imaginaria: «no de la emoción al poema / sino al contrario»<sup>8</sup>, lo que, como veremos, se opone frontalmente a uno de los postulados estéticos de la segunda oleada de novísimos, para quienes el poema procede de la emoción y tiene como misión emocionar. A propósito de la emoción también reflexiona Carnero en el epílogo de *Variaciones...*: «Considera el posible objeto del poema: lo intratable / por otras formas de saber, un lenguaje llamado / a la función de emocionar...», pero que «nos convenza de que sí existe algo tras él: menciona, crea». No es la poesía de Carnero muy aconsejable para quien busque emociones fáciles; conmociones, sí, pero ni obnubiladas ni inocentes:

Producir un discurso  
ya no es signo de vida, es la prueba mejor  
de su terminación.  
En el vacío  
no se engendra discurso,  
pero sí en la conciencia del vacío.

En esos versos, que cierran el conjunto de la poesía de Carnero publicada en 1979, se abandona al lector ante un panorama desolado pero no mudo. Se diría que el poeta aboga por una poesía en situación límite. Aquel mismo año, en la antología *Joven poesía española*, declaraba: «Haciendo un símil con la evolución de uno de los más grandes poetas de este siglo, Tristan Tzara, ha pasado la época negadora de los manifiestos Dadá; ha llegado el momento de escribir *L'homme approximatif*. Las condiciones sociales y políticas no parecen en principio desfavorables para que ese salto pueda darse. El tiempo lo dirá»<sup>9</sup>. Se diría que Carnero habla de una tarea reservada a otros. Dadas sus probadas dotes y teniendo en cuenta esos presupuestos teóricos, podríamos pensar que pocos como él estaban entonces capacitados para llevar a cabo un trabajo de creación poética tan ambicioso; sobre todo, si tenemos en cuenta que sus últimos poemas parecían ajustar las cuentas consigo mismos, dejaban bien claras tanto la imposibilidad de reflejar la experiencia como la inacabable supervivencia de la poesía, y, en suma, preparaban el terreno —lo dejaban en blanco y arrasado: tierra baldía— para edificar aquella aventura. El prolongado silencio del poeta no tenía por qué hacernos pensar que eludía aquella llamada propia; el lector esperaba de él un silencio total —tras una obra como la que Carnero cerró en 1979, el silencio del autor no es incapacidad sino resonancia— o una nueva obra que fuera consecuencia de aquellas aspiraciones.

Sin embargo, con *Divisibilidad indefinida* (1989), aquel silencio se interrumpió de manera confusa. En esta nueva serie de «variaciones y figuras» —cinco poemas reflexivos y cinco series de dos sonetos figurativos— Car-

<sup>7</sup> Op. cit., pág. 179.

<sup>8</sup> Op. cit., pág. 204.

<sup>9</sup> Concepción G. Moral y Rosa M.<sup>a</sup> Pereda, *Joven poesía española*, Ed. Cátedra, Madrid, 1979, pág. 300.

nero retoma su obra más atrás de donde la dejó, muy cerca de *Dibujo de la muerte*, hacia el que todavía se dirige el autor, como si no hubiera conseguido aún librarse de él: «Hace muy pocos años yo decía / palabras refulgentes como piedras preciosas»<sup>10</sup>. Menos hábiles que los de aquel libro primero son los endecasílabos de éste, bien contruidos pero excesivamente atentos a la redondez, faltos de flexibilidad, forzados incluso a albergar adjetivos e imágenes enteras sólo justificables por los imperativos de la horma sonetística (el soneto, aparte de ser «pieza obligada» para poetas en edad de merecer, parece estar sirviendo de flotador en la reciente estética errabunda: también Gimferrer ha publicado «su» libro de sonetos, *La llum*). El recurso de alterar con un pie quebrado el segundo cuarteto —momento en que el mejor soneto resulta aburrido— da cuenta de la habilidad de Carnero, pero la morosa estructura renacentista, practicada además muy al renacentista modo, gana el pulso al poeta, que parece resignado no al silencio sino al «lenguaje hueco y luminoso»<sup>11</sup>. En el último poema del libro leemos versos dignos del más enfático poeta de la segunda oleada novísima:

Ondulante el cabello como curso de agua  
que perezoso se bifurca y pierde  
por el redondo cauce que muere en la cadera<sup>12</sup>.

*Divisibilidad indefinida* es, en mi opinión, síntoma de aquella confluencia que se está produciendo, en los últimos años, entre las dos corrientes de poetas de los setenta: la que más exigencia parecía plantearse a sí misma se ha aproximado a la más redundante. Hay excepciones, por supuesto, pero el fenómeno está bastante extendido y, como vimos en artículos anteriores, alcanza incluso a poetas de generaciones precedentes. Por supuesto, no hay por qué pensar que esa confluencia sea irreversible; menos aún, en el caso de un poeta como Carnero, quien, precisamente por haberse arriesgado a publicar de nuevo, merece la expectativa del lector.

Leopoldo María Panero es una excepción permanente. Su obra contradice no pocos de los rasgos comunes señalados para la generación de los setenta. Panero no se ha dedicado nunca a engarzar palabras supuestamente brillantes en tiradas de endecasílabos heroicos, ni ha escrito un solo verso que pueda calificarse de esteticista. La tan aireada superación de las vanguardias, que ha sido esgrimida como banderín de enganche por los novísimos de la segunda hora, no encaja en absoluto con la obra de este poeta, directamente conectada con alguno de los rasgos vanguardistas más fértiles. Y en cuanto al rasgo común que aquí estamos subrayando, la conciencia de agotamiento de la expresión poética, tiene en Panero un cultivador

<sup>10</sup> Guillermo Carnero, *Divisibilidad indefinida*, Ed. Renacimiento, Sevilla, pág. 13.

<sup>11</sup> Op. cit., pág. 30.

<sup>12</sup> Op. cit., pág. 45.