

nio emocional, otros de evocación mucho más distante y, también, los decididamente sarcásticos. Prefiero, con todo, dejar por sentada esta pluralidad temática e intencional y no profundizar en ella, para sí hacerlo en otros aspectos no menos esenciales, aunque si bien haciendo constar de antemano que en todos los poemas del libro, por mucha diferencia que exista en los tonos empleados, la pretensión final es la misma: la desvelación de una actitud o un pensamiento muy personales del autor, reflejos o levemente enmascarados en la materia propia de cada poema.

En lo que respecta a esa «renovación» al comienzo enunciada, no se podrá juzgar bien el concreto impulso renovador de Carnero sin situarlo en el recorrido más reciente de los jóvenes poetas que, a distintas voces: Vázquez Montalbán, Gimferrer, Martínez Sarrión, José María Álvarez, Félix de Azua, hacen denodados —y muy fructuosos— esfuerzos para dar al traste con una larga serie de estructuras y mitificaciones poéticas de estos veintiocho años de posguerra en España, ansiando una verdadera revolución enriquecedora y revitalizadora —estética e ideológica—, que por su intensidad nos recuerda la de la generación del 27 y también las espléndidas realidades de la generación de los años 50. Carnero, pues, se sitúa con este su primer libro en la línea (que aún no generación, ni siquiera grupo) antes evocada de los más jóvenes, por esa especial y justa ambición de sustituir los módulos habituales y ya esclerotizados del lenguaje poético, dentro de una reforma estructural que se afana en nuevas formulaciones del poema, se busca una «nueva poesía», y en un ensanchamiento máximo del mismo concepto de «poesía», siempre amenazado por reducción y ahogos de todo tipo (1). Convendría, sin embargo, salir al paso de posibles tergiversaciones o resquemores acusatorios, y no soslayar el peso fundamental que, a todos los niveles, mantienen las oleadas poéticas del 27 y del 50 sobre esta nueva línea surgida en los dos últimos años; a este respecto, me atrevería, es más, a decir que han sido o están siendo para ellos tan importantes aquellos aires, no tan lejanos, por cierto, como las decisivas —y también notorias— influencias foráneas, especialmente las de la poesía en lengua inglesa de este siglo y la de los grandes maestros franceses del simbolismo, surrealismo, etc., pues aunque no las alcanzasen en intensidad —a estas influencias extranjeras—, las rebasan ampliamente en motivos históricos, al ser tan similares las pretendidas rupturas, aquéllas y ésta, y tener por tanto los primeros la trascendental calidad

(1) Vuélvase por un momento la atención a las primeras líneas de este escrito, y se verá, en el postulado que yo proponía sobre la variedad estilística de *Dibujo de la muerte*, la confirmación más palpable de este esfuerzo, compartido y aún no madurado, para la obtención de nuevos cauces genéricos.

de antecedentes y, lo que es más importante, tantas concordancias formales e ideológicas con los actuales, unos y otros en su época respectiva, claro

Pasemos ya ahora, sin más dilaciones, a una consideración detallada de los aspectos más interesantes del libro o, para un mejor ordenamiento, al punto articulador y fundamentador de *Dibujo de la muerte*, trascendental en la medida que ignorarlo sería un modo grave de evitar el enfrentamiento con el libro. El problema a que me refiero es la relación intrínseca que el lenguaje poético del libro de Carnero mantiene, por un lado, con una estructura social determinada, que lo origina o determina, o, quizá aventurando demasiado, fomenta la misma existencia y manifestación del poeta; por otro, con el contexto poético español, en razón de contradecirlo. O sea que la cuestión final sería demostrar la carga significativa *ambivalente* que este lenguaje de *Dibujo de la muerte* posee, primero, en un marco predominantemente sociológico, después, en el panorama literario, poético, hispano, concluyendo finalmente, a su vez, la sutil pero evidente comunicación de estos dos encuadres en el libro.

Si no fuese una labor desmedida o excesivamente especializada, impropia de la sola crítica de revista, resultaría en extremo revelador un «análisis de vocabulario» del libro de Carnero—siguiendo la pauta de similares análisis de escritos narrativos que alguna vez se han hecho—, no sólo por lo inusitado del suyo en la contemporánea poesía española, sino también por el valor «per se» que arroja. No exhaustivamente, pues, analicémoslo, reseñando, en principio, no tanto la abundancia de términos poco usados, como decía, como la decidida resurrección e incorporación de palabras que parecen inesperables de una literatura escrita por un joven en el año 1966. Así, por ejemplo, en los poemas de situación o tema italiano-renacentista que cierran el libro y son, a mi parecer, los más significativos del mundo de Carnero, observamos la repetida inclusión de vocablos *descriptivos*; descriptivos, bien se entiende, de esos ambientes, y que oscilan entre los que informan o reflejan ambientes plácidos, cortesanos («festín», «arpas», «laúdes», «carmesí arrugado», «los mármoles labrados», «los tapices del palio», «rojos gallardetes al viento», «ánades», «juncos», «sauces», «el tintineo de los cálices», «sándalo», «marfil», «armiño», «los flecos del quitasol», «das mallas granates del justillo», «damasco», «trépanos y cinceles», «sillar tallado»...) y aquellos otros de simbolismo guerrero («culebrinas», «arietes», «gonfalones», «bombardas», «trompetas de bronce», «falconetes», «esclavos azotados...»), sin duda empleados en irreprochable y muy rico primer grado, para la real descripción de las escenas o acciones que la leve línea argumental del poema

requiere, pero que a la vez usa Carnero para la plasmación en segundo grado de sus obsesiones y sus sentimientos hacia lo descrito, dando así un doble contenido, el descriptivo y el reflexivo, inherente el segundo al primero. Para la plasmación de esa carga expresiva, para la reflexión, Carnero ha sabido dar a estas palabras de significado primario tan preciso una *significación personal* o secundaria de incuestionable carácter simbólico, y con ellas viene a construir todo un universo poético plagado de signos y claves intransferibles, que la simple lectura continua del libro iluminará o descifrá.

Traslademos ahora todo este planteamiento lingüístico a su justo lugar, el lugar determinante de la personalidad y de la poesía de Carnero, o, para decirlo con palabras más rotundas, el *statu* social del que nuestro poeta procede y que incide sobre su poesía por dos vías, la primera de las cuales, previa, se manifiesta influyendo y conformando su personalidad humana, sus hábitos al menos, dotándole de una extracción y formación burguesa, proporcionándole los medios de acceso cómoda a la cultura (en su más amplio sentido: lecturas, viajes, estudios...), modelando así esta relativa «exquisitez» de los elementos poéticos de Carnero, las palabras, la contemplación de obras de arte y escenarios reveladores, etc. Quiero afirmar con esto, y espero haber demostrado que no es un argumento simplificador u oportunista, la dependencia directa en Guillermo Carnero entre un medio social específico y su configuración poética, lingüística. Pero no conviene olvidarse del segundo cauce de determinación o incidencia a que aludíamos, que situará a Carnero en la postura conveniente. El poeta, alimentado de mecanismos vitales y objetos tangibles propios de clase alta-burguesa española, iniciará un proceso de concienciación, de rechazo y alejamiento de este medio ambiente, manifiesto en su primera fase con una regresión absoluta a la intimidad como contrapunto de la vulgaridad y materialización amenazantes a su más cercano ámbito. Los primeros versos del excelente poema «El movimiento continuo» nos hablan muy a las claras de estas presencias extrañas, rígidas, tan desafectas a la consideración del poeta, que aparecen a su alrededor y son observadas por él con un muy acertado tono irónico, voluntariamente distante:

Las personas comme il faut, honestos padres de familia y demás gente
[de principio
(fotógrafos profesionales, profesores de baile y otros agentes de la
[autoridad),
tenían desde antiguo organizado su modesto baile de disfraces.

*Y lo peor no fueron los ridículos gestos de las matronas, torpes animales
[domésticos,
ni el parloteo de los intrascendentes animalillos partidarios del orden
[y la compostura,
sino el distinguir, debajo de la pacotilla y de las flores de plástico,
su buena fe de gansos soñolientos.*

y que le llevan, en una visión decididamente pesimista de la naturaleza humana, localizada, única, y creo que erróneamente en estas formas cosificadas, violentas, injustas, a exclamar:

*Tristes tiempos son éstos. Bastiones nuestro reino
limitan. Falconetes, gonfalones, bombardas, aletear de cuervos
proclaman impotente nuestro afán. En el valle
inhalan los colores el aura trasparente
de la nieve fundida. Tristes tiempos son éstos para quien algo ansía
no sometido al filo de su espada.*

(«Tras el cerco de Imola».)

y a rechazar una comunicación activa, una traslación o confrontamiento con el exterior:

*Vosotros, mientras en la noche resuena
la rutilante música de circo,
decidme si merecía la pena haber vivido para esto,
para seguir girando en el suave chirrido de las tablas alquitranadas,
para seguir girando hasta la muerte.*

(«El movimiento continuo».)

Conozco bien, o imagino, los reproches que se le han hecho o harán a este libro de Carnero precisamente echándole en cara sus impulsos «preservatistas» o inflamados de pureza para con la realidad circundante. Ateniéndose estrictamente a los últimos poemas del libro es indudable que se obtiene de su lectura una impresión no sólo pesimista sino también de asunción voluntaria en el poeta de la luminosa permanencia y eternidad del arte como único punto de apoyo o consuelo para el hombre, para el artista, frente a la poca estimulante realidad de la vida y la inutilidad y desajustes del mundo y de los hombres que en él se desenvuelven:

*... ¿Qué queda como presa a la vejez,
qué peor enemigo que este arte
de conservar la vida? El brillo de los mármoles labrados
no ocultará tu muerte. No seremos
dentro de poco ya, ni estos dorados*

*cortinajes, las vívidas hogueras,
el carmesí arrugado tras la danza,
ni el líquido destello de las gemas
en los rubios cabellos, tras el baño.*

(«Bacanales en Rímini para olvidar a Isotta».)

Me parecen, sin embargo, esta impresión, estas dadas o posibles opiniones, en exceso simplistas, y suponen querer desconocer o no comprender en su complejidad las manifestaciones de un proceso humano y poético que se encuentra en el comienzo, negando desde la raíz lo que en todo poeta es el punto esencial de su quehacer, la toma de contacto progresiva de su valoración íntima, casi siempre inicialmente reducida o mutilada, con la experiencia cotidiana, poética o no, que enriquecerá esa visión del hombre a la par que madurará la capacidad de expresión del poeta, sus módulos estilísticos. Sólo desde este punto de vista unilateral, Guillermo Carnero, gracias a la puerta abierta sin recelo que deja en su libro a la sinceridad y a la —agradecible— falta de pudor, se muestra ya como una «posibilidad» humana muy digna de ser seguida, por su original carga individual repleta de sugerencias y por la importante representatividad de un tipo concreto de intelectual de nuestra sociedad en debate con sus contradicciones más inmediatas.

No se puede clausurar, empero, este trabajo sin aludir a la dimensión de «actualidad» (en el sentido aristotélico de realidad ya cumplida, de actualidad conseguida tras un esfuerzo) que *Dibujo de la muerte* posee al mismo tiempo, y conste que me refiero, al señalar esta cualidad, a la actualidad o realidad expresivas, dentro de la ya enunciada relación con el movimiento poético del momento español. Con esta segunda visión concéntrica vienen, además, a confirmarse con mejor precisión los puntos antes expresados acerca del mundo poético particular que Carnero elaboraba con su vocabulario y su materia de contemplación tan propias, y, así, la dimensión sociológica que dábamos a este lenguaje —cuanto que buscaba una diferenciación o disociación radical, a través de esas palabras y esas claves personalísimas, con una realidad no deseada— se completa con la dimensión verdaderamente literaria, también de diferenciación, en tanto que Carnero pretende de la misma forma huir de la asociación a un lenguaje poético gastado, «demasiado hecho, y al que la literatura oficial ha anquilosado y adulterado hasta la desesperación», según palabras de Antonio Martínez-Menchén en la respuesta a la reciente encuesta de *Signo*. Es en la aplicación de este nuevo lenguaje poético, en la construcción de una diferente escala de «imágenes» poéticas, portadoras de los sentimientos del autor, en donde se patentizan ple-