

Yo lírico y arte en mi obra poética¹

Guillermo Carnero *

Universidad de Alicante

Resumen

Por el ámbito del arte he transitado siempre por instinto, sin la cartografía que, en cambio, sí me ha resultado necesaria para desarrollar estas reflexiones. No hubiera podido afrontarlas sin releer mis libros de poesía, con lápiz y papel. Esa relectura me ha deparado novedades y más de una sorpresa.

Palabras clave: Guillermo Carnero, poesía y arquitectura, poesía y artes plásticas, poesía y música.

Abstract

I have always been passing by instinctively throughout the art field. I did not use a cartography there as I am doing while writing this thoughts. I would not have been able to face them up if I had not reread my own poetry books, having a pen and a paper by my side. This rereading has provided me novelties and, also, some surprises.

Keywords: Guillermo Carnero, poetry and architecture, poetry and visual arts, poetry and music.

Desde que tengo uso de razón he sentido la llamada del arte, su silencio, su belleza y su armonía. No ha sido una afinidad adquirida voluntariamente, ni he pretendido nunca convertirla en un sistema de pensamiento; me ha venido dada como el regalo imprevisto de lo que Rubén Darío llamaba su reino interior. Por ese ámbito, que me es consustancial, he transitado siempre por instinto, sin la cartografía que, en cambio, sí me ha resultado necesaria para desarrollar estas reflexiones. No hubiera podido afrontarlas sin releer mis libros de poesía, con lápiz y papel. Esa relectura me ha deparado novedades y más de una sorpresa. La primera de ellas, la extrañeza de convertir el hábito de las sensaciones y de las emociones no verbalizadas en lenguaje objetivo y distante.

En términos de análisis de textos, la presencia de referencias artísticas en un corpus de poesía ha de ser considerada un factor productor de literariedad, y los textos exigen esa consideración en cuanto, una vez escritos, se vuelven independientes de su autor. Con todo, la motivación de lo

¹ La esencia de este texto procede de la conferencia que, con el mismo título, pronuncié en la Universidad de Valencia el 7 de mayo de 2007, por invitación de la profesora Antònia Cabanilles.

Utilizo las siguientes siglas para abreviar los títulos de mis libros: DM = *Dibujo de la Muerte* (1ª ed. en 1967, 2ª en 1971, 3ª en 1979); MCAF = *Modo y canciones del amor ficticio* (1969); SE = *El Sueño de Escipión* (1971); VF = *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974); AO = *El Azar Objetivo* (1975); ETV = *Ensayo de una Teoría de la Visión* (poemas incorporados a esta recopilación de obras completas de 1979); DI = *Divisibilidad Indefinida* (1990); VI = *Verano Inglés* (1999); EGN = *Espejo de Gran Niebla* (2002); PA = *Poemas Arqueológicos* (2003); FJM = *Fundación Juan March. Poética y poesía. Guillermo Carnero* (2004); PND = *Pensil de Nobles Doncellas* (2005); FM = *Fuente de Médicis* (2006).

* Cita recomendada: Carnero, G. (2008). "Yo lírico y arte en mi obra poética" [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 3. Universitat de València [Fecha de consulta: dd/mm/aa] <<http://www.uv.es/extravio>> ISSN: 1886-4902.

que desde el punto de vista de la psicología de la escritura se malinterpreta inevitablemente al llamarlo “sistema”, es la de satisfacer y expresar pulsiones espirituales en el ámbito de la intimidad. Que esas pulsiones se objetiven en forma de textos escritos, y la intervención que esos textos puedan tener en el estado del discurso poético que les es contemporáneo, son sólo consecuencias secundarias.

La expresión del yo a través del arte resulta de la verdad y la autenticidad intelectual y emocional, en aquel para quien el arte ha sido un elemento irrenunciable y primordial en el conocimiento del mundo y en el autoconocimiento, en aquel para quien el presente no tiene sentido si no es desde la lección y en la tradición de la Historia. En aquel que, por decirlo con palabras de Rubén Darío en las “Palabras liminares” a *Prosas profanas*, detesta el tiempo en que le tocó nacer y se quiere dejar mecer por el ensueño de lo ausente y de lo muerto.

El concepto de “arte” es muy amplio. Excluyo de él la Literatura (aunque es el arte de la palabra), ya que su presencia en el imaginario poético, tanto como la metaliteratura, son asuntos que exigirían una exposición propia. Intentaré indagar cómo se manifiestan las artes en mi obra poética, qué necesidades satisfacen y qué balance espiritual y emocional arrojan.

La Arquitectura

En su sentido más general, el ser humano se encuentra ante dos grandes espacios: el natural y el arquitectónico. El segundo de ellos es una intervención humana en el primero con el propósito de hacerlo menos agresivo, y por eso la Arquitectura tiene su más remoto origen en lo que en el mundo natural ofrece protección y cobijo al hombre indefenso: el árbol y la caverna. La dualidad entre naturaleza y Arquitectura se halla instalada en el subconsciente, y determina dos actitudes instintivas en su oposición. En ese ámbito básico regido por el instinto de supervivencia, optar por la naturaleza indica vitalidad, optimismo, confianza y seguridad en el triunfo de las propias fuerzas sobre el medio, y lo contrario el hacerlo por la Arquitectura.

Decía al principio que la preparación de esta exposición me había deparado algunas sorpresas, y en efecto, la primera de ellas ha sido la de advertir la gran cantidad de referencias arquitectónicas que se encuentran en mi obra poética, y la predilección en ella por los espacios cerrados. Intentaré enumerar esos espacios y analizar sus connotaciones.

El espacio cerrado indefinido o genérico, que aparece, por ejemplo, en “Melancolía de Paul Scarron” (DM, donde se citan ventanales, corredores, tapices, puertas, cerrojos y celosías), es símbolo tanto de soledad y protección como de aislamiento e incomunicación. El poema alude a un personaje real, un poeta del siglo XVII aquejado de parálisis, de tal modo que en él la envoltura arquitectónica se superpone, como segunda prisión, a la constituida por el propio cuerpo. En el poema dedicado a Piranesi (VF) se mencionan sus enrevesadas perspectivas como un triunfo de la imaginación, incomprendida por quienes interpretan como mimética y muerta arqueología toda presencia de elementos clásicos, explícitamente constructivos aquí aunque

equivalentes a los literarios o los de cualquier ámbito cultural. El espacio arquitectónico genérico y suntuario es también citado al fin de “Ostende” (ETV) como figuración de la construcción de un sistema de valores obsoleto, ortopédico y enmascarador de la realidad.

La fortaleza (murallas, bastiones, escarpas, poternas, sillares, argamasa) aparece en “Castilla”, “Tras el cerco de Ímola” y “El altísimo Juan Sforza” (DM). Representa unas veces el propio cuerpo como ámbito de incomunicación; otras, un espacio en el que protegerse del exterior y en el que encerrar y ocultar la epifanía del yo y la felicidad. En este segundo sentido se equipara la masiva construcción de una fortaleza a un delicado trabajo de marquetería cuyos materiales fueran maderas, piedras preciosas y metales nobles.

El claustro que aparece en “Amanecer en Burgos” (DM, 2ª) encierra otros espacios menores (los sepulcros de los que está guarnecido) y es a su vez encerrado en un espacio mayor: el edificio conventual al que pertenece. El conjunto, equivalente a la superposición de tres cajas chinas, tiene la función de suspender en su interior la noción habitual de tiempo convirtiendo en sincrónicos el presente y el pasado, al mismo tiempo que la belleza de las tumbas suspende la noción habitual de muerte. Una sensación de eternidad conscientemente engañosa resulta así de la proposición del arte como vida alternativa.

El palacio aparece en “Sagrado Corazón y Santos” (DM, 2ª), “Domus Áurea” y “Queluz” (VF), y “Vejez de Juan Bautista Tiépolo” (PA). El palacio tiene mucho en común con la fortaleza, si bien implica belleza más que solidez, es decir, añade a la sensación de apartamiento y soledad la envoltura de un mundo alternativo de índole estética. A ese respecto los poemas mencionan el diseño de la construcción, los materiales nobles y las obras de arte añadidas al edificio. Este último componente es el de mayor significación, y resulta más integrado en la construcción y menos separable de ella cuando lo constituyen frescos en muros y bóvedas.

La falsedad de esas utopías enclaustradas se impone de suyo a quienes las imaginan, las ejecutan o se amparan en ellas. Así ocurre en el poema dedicado a Iácopo Guarana :

Amable relumbrón de teatrales glorias
cubre el muro, que ya mano maestra
ciñera de arquivadas y volutas, en honda
perspectiva, ilusión: a nadie engañan.
Ni Arcadias, Cytareas...

También en el dedicado a Tiépolo: “entre nubes y muros que afirmaban / un sueño de virtudes inmortales”.

Los dos poemas palaciegos de *Variaciones y figuras* simbolizan el refugio frustrado en la belleza y en la construcción verbal. El primero alude al enorme y suntuoso palacio construido por Nerón, y luego desmantelado y tapiado entre los reinados de Vespasiano y Trajano. El segundo, al palacio de Queluz, cercano a Lisboa, patético en su paupérrima y reducida imitación de Versalles, en el empleo de maderas y estuco torpemente pintados imitando el mármol y otros

materiales nobles, y en el recuerdo de la locura de la reina doña María I, encerrada en aquella jaula de oropel.

La torre y la terraza, componentes tanto de la fortaleza como del palacio, aparecen en “Panorama desde la Tour Farnèse” (DM), “Música para fuegos de artificio” (DI), “Sweetie, why do snails...?” y “Beauregard” (VI). La torre representa en grado sumo, por su elevación y la dificultad de su acceso, el aislamiento y la protección, pero también el alejamiento y la distancia. En el segundo de los poemas citados, se trata de una torre resquebrajada por su propio peso, es decir, de un refugio arruinado y destruido por la incomunicación que le es consustancial. En “Sweetie...” se alude al cuento de hadas de Nabiza, símbolo del despertar sexual femenino en la historia de la muchacha que, encerrada en la torre de la inocencia, deja caer hasta el suelo una escala formada por sus trenzas, para que su enamorado trepe por ella. En “Beauregard” la terraza se convierte, en cambio, en espacio de comunicación, ya que desde ella se hacen señales ópticas para concertar un encuentro amoroso. La inversión del sentido del espacio elevado es lógica en este poema de amor, es decir de afirmación existencial, perteneciente al libro, único a ese respecto, que es *Verano Inglés*.

El salón cerrado suele desempeñar una función semejante a la del palacio, ya que es un espacio de la misma naturaleza aunque de menor tamaño. Se lo imagina repleto de objetos de arte para así constituir un refugio, pretensión de éxito dudoso y ambiguo porque la ecuación aislamiento + belleza equivale a soledad y privación de vida, como ocurre en “Óscar Wilde en París” (DM) y “Las Oréades” (VI). Puede ser un salón de baile, y en tal caso al significado simbólico anteriormente expuesto se añade un nuevo ingrediente, igualmente simbólico, porque el baile supone presencia de otras personas y contacto con ellas, pero al estar esa relación reglada como una coreografía que excluye la espontaneidad y la autenticidad de lo individual imprevisible, adquiere un adicional e idéntico valor simbólico de soledad e incomunicación: el salón de baile abandonado y construido sobre un muelle de madera bajo el cual se ve y se oye el rugir de la marea en “Ostende” (ETV); el baile en el que sólo se tocan manos enguantadas en “Watteau en Nogent-sur-Marne” (DM); el baile fastidioso exigido por la etiqueta, que aplaza el encuentro amoroso en “Beauregard” (VI). Y si el baile significa relación interhumana falseada e incomunicación, el profesor de baile (“El movimiento continuo”, DM) es símbolo de la imposición aparentemente pacífica de la norma social represiva.

El salón cerrado puede ser igualmente la biblioteca, también en “Ostende”, donde se lleva a cabo la estéril transmutación de la realidad en arte. Un caso especial por su radicalidad, en cuanto a la valoración emocional de los salones cerrados, lo constituye la capilla del palacio de Versalles, en “Campos de Francia” (VI): “nunca hizo tanto por mí ningún ser vivo”, concluye este poema cuando, al término de una historia de amor, se dice ser preferible la soledad de lo bello inerte e inofensivo, incapaz de causar daño por producir sólo sentimientos estéticos. Esta es asimismo la conclusión de “Óscar Wilde en París”, donde el personaje renuncia al riesgo de

la compañía y el amor diciendo: “el ansia y el deseo, y el probable dolor y la vergüenza / no valen el sutil perfume de las rosas / en esta habitación siempre cerrada”, un simple cuarto de hotel en el que transcurre su existencia solitaria y clandestina, pero convertido por su imaginación en un palacio donde transcurriera una intensa y sofisticada vida social.

Los corredores aparecen como espacios de olvido, angustiosos y cerrados, privados de luz y de aire, en “Ojos azules” (VI), o al final de “Disolución del sueño” (EGN). El sótano representa la zona más remota y temible de la memoria (“Escuchando a Tom Waits”, VI; comienzo de “Disolución del sueño”, EGN). La puerta cerrada da acceso a un espacio indefinido que simboliza el pasado cuyo recuerdo se teme: así se clava en ella “el dardo del tiempo, / serpiente rectilínea que hiere con la ciencia / del veneno sin paz de la memoria”, al final de “Disolución del sueño”.

La cúpula y la bóveda representan aislamiento, belleza y paz (“Brummel”, DM; “Las Oréades”, VI; “cúpula azul” en “Disolución del sueño”) pero también prisión, opresión y ausencia de vida: así en “Divisibilidad indefinida” (DI) coexisten “la ojiva de invisible hielo” con la “cúpula dorada / combando el clarear del sol naciente”; y por otra parte, la belleza está siempre potencialmente asociada al enclaustramiento y la soledad. En *Fuente de Médicis* la bóveda del tiempo resuena al caminar sobre ella, de modo que es símbolo ominoso análogo al corredor, el sótano y la habitación cerrada.

La plaza es de hecho un espacio abierto, pero paradójicamente representa la soledad al figurarse espectral y vacía, como en los cuadros de Giorgio de Chirico, o poblada de seres anónimos y desconocidos: “Plaza de Italia”, DM 3ª; “Pisa”, DM; final de “El tiempo sumergido”, EGN.

La ciudad es una magnificación de la plaza y tiene su mismo alcance connotador de soledad, y también puede actuar como ámbito del recuerdo: “Jardín Inglés”, “Canonball Adderley” y “Chagrin d’amour” (SE), “Discurso de la servidumbre voluntaria” (ETV), “Noche de la memoria” (EGN). El museo actúa como lugar de evocación y exploración de la intimidad, y de reflexión acerca de la vecindad entre la belleza viva y la representada en las obras de arte (“Atardecer en la pinacoteca”, DM). También, junto a la biblioteca, como escenario del fraude de trocar la mediocre pero viva realidad por el paraíso artificial de la literatura y el arte, al final de *Fuente de Médicis*. El teatro se presenta como lugar de exhibición de la idealización ficticia, en “Jardín Inglés” (SE), “Teatro Ducal de Parma” y “Museo Naval de Venecia” (DI), y final de “Noche de la memoria” (EGN); y vacío, como espacio de incomunicación representada por la ausencia de público, al final de “Ficción de la palabra” (EGN).

En una poesía en la que los espacios arquitectónicos suelen simbolizar la inutilidad y el fracaso del refugio en la belleza del arte, es lógico que en ocasiones esos espacios aparezcan convertidos en la ruina que siempre prefiguraron. Así ocurre en “Villa de un magistrado” (PA), donde las ruinas aluden a la dificultad de dejar noticia de nuestro pensamiento, sensibilidad y entidad personal a través de lo que construimos y escribimos con ese propósito. “Páestum” (VF)

se refiere a los templos griegos de estilo dórico de esa antigua ciudad cercana a Nápoles, para realzar con su imagen la expresión literaria serena e intelectualizada de las emociones como superior a su exhibición visceral, propósito también de “Eupalinos” (AO), poema inspirado en Paul Valéry donde se propone el diseño extremadamente sobrio de un templo griego como “imagen matemática de una muchacha de Corinto”, es decir, se opta por un concepto no neorromántico de la expresión del amor. “Santa María della Salute” (VF) utiliza la imagen reflejada en el agua de esta iglesia veneciana para aludir a la desautomatización del lenguaje que es característica y requisito de su uso poético.

Los espacios enumerados hasta ahora son, en su mayor parte, de naturaleza monumental y correspondientes al pasado. Pero no son los únicos en el imaginario arquitectónico que estamos explorando, ya que en él se encuentran otros transitables y habitables en la vida cotidiana por ser característicos de la contemporaneidad. El café y el bar (“Café Rouge”, VI; “Un instante en Coimbra”, “Entre dos trenes” y “Dos bolitas”, PND; final de “El tiempo sumergido”, EGN). El hotel, símbolo ocasional del lujo y la felicidad, como en “Me has quitado la paz” (VI), pero casi siempre de la soledad, como en “Chagrin d’amour” (SE), comienzo de “Disolución del sueño” (EGN), “Las bellas no durmientes” (PND), “Una tarde de compras” (FJM); y en “Ostende” (ETV), con la peculiaridad de que en este último caso se evoca la habitación de hotel clásica en la iconografía del cine negro. La estación (asociada inherentemente al tren, símbolo del viaje y del paso del tiempo) en comienzo de “Noche de la memoria” y final de “Conciliación del daño” (EGN), y “Entre dos trenes” (PND). La discoteca en “Villancico” (VI); el campo de tenis en final de “Ficción de la palabra” (EGN), como espacio del juego que simboliza la palabra intercambiada en el diálogo, y no perdida en el autismo de una expresión sin respuesta.

Con todo, el espacio que más frecuentemente aparece en mi imaginación es el jardín, mencionado como tal o aludido por sinécdoque en la referencia a alguno de sus componentes (estanque, fuente, surtidor, emparrado, pérgola, alameda, sendero de grava). En términos generales, el jardín se entiende como espacio clausurado y apartado que aporta seguridad (aunque no tanta como la fortaleza, el palacio o el salón cerrado), soledad, ausencia de vida, autoconocimiento, reflexión, evocación y recreación del pasado. Así en “Primer día de verano”, “Les charmes de la vie”, “Watteau en Nogent”, “Óscar Wilde en París”, “Galería de retratos”, “Capricho en Aranjuez” y “El altísimo Juan Sforza” (DM), “Ostende” (ETV), “Música para fuegos” y “Los motivos del jardín” (DI), “Atardecer en Roma” (PA) y “El tiempo sumergido” de EGN: “jardín cerrado en el que fluye / la diseminación de la memoria”. “Lección del agua” (DI) emplea la fuente como espejo en el que se recrea el mito de Narciso, dando lugar al fracaso de la supervivencia a través de la escritura.

Verano Inglés supone un cambio en mi trayectoria con respecto a las connotaciones del jardín. En “Leicester Square” es por primera vez un espacio de felicidad amorosa, y además un espacio abierto y compartido, y no sólo con la persona amada sino con otras desconocidas que no

suponen inquietud o amenaza. En “Noche del tacto” el jardín cerrado representa el cuerpo de la amada (como luego en “Disolución del sueño”, de EGN). En “Campo de Mayo” persiste ese valor simbólico, aunque en este poema el jardín cerrado se convierte en un trigal trillado y pisoteado. “Las Oréades” recuerda los jardines de la pintura galante del siglo XVIII (Boucher, Fragonard), y “Al fin a vuestras manos” establece el contraste entre el patio del colegio (lugar de la soledad y del autismo intelectual) y el jardín mojado por la lluvia (de la felicidad sensorial). “Me has quitado la paz” evoca el parque de un hotel de lujo, ámbito del amor pasado. “Retorno a Greenwich Park” superpone la actualidad de un jardín en invierno (con barro y nieve) y el recuerdo del mismo en un verano de felicidad amorosa enmarcada por la luz y el color de las flores. Casi veinte años antes, en “Jardín Inglés” (SE) el personaje poemático llegaba a un jardín en invierno, y la naturaleza muerta y las estatuas roídas y heladas, pero en actitudes emotivas y pasionales, le recordaban el amor pasado. En *Espejo de Gran Niebla* (“Conciliación del daño”, “Disolución del sueño”) el jardín viene a simbolizar la inocencia infantil, o lo soñado y lo deseado.

La presencia del jardín como elemento recurrente asociado a la soledad, la reflexión y la memoria, tiene su culminación en *Fuente de Médicis*, poema-libro situado ante la fuente así llamada en el jardín del Luxemburgo de París. Me referiré ahora mismo a este libro, que tiene su lugar más propio en el apartado tocante a la Escultura.

La Escultura

La escultura se menciona en materiales muy diversos: mármol y alabastro, bronce (en bancos de jardín y rejas), madera esculpida y dorada en mascarones de proa y decoración de falúas y góndolas. La rica decoración de la nave de “El embarco para Cytarea” (DM) tiene la misión de recalcar el fraude de la esperanza en el éxito de la persecución del amor, expresada como un mítico viaje por mar; en “El Serenísimo Príncipe” (DM), el fracaso de la pretensión de escapar de las miserias de la realidad huyendo a un mundo imaginario donde la belleza es incapaz de ocupar el lugar de la vida.

A la Escultura pueden asimismo vincularse elementos decorativos asociados a la Arquitectura, tales como bucráneos y volutas de capitel.

Especial relevancia tienen las esculturas que representan cuerpos humanos, preferentemente femeninos. En alguna ocasión se trata de esculturas de interior, de tamaño pequeño o mediano (“El altísimo Juan Sforza...”, DM); pero lo habitual es que se trate de estatuas de jardín, y en tal caso contribuyen a crear el clima espiritual que aporta el jardín mismo, con un ingrediente adicional que se deriva del hecho de representar cuerpos desnudos indefensos ante el frío, la lluvia, la nieve, el hielo y la suciedad, expuestos a la erosión y deteriorados por ella, tal como ocurre paradigmáticamente en “Jardín Inglés” (SE), donde esculturas así degradadas se asocian

al recuerdo, igualmente degradado, del amor desaparecido. En “Pisa” (DM) una estatua de hielo representa naturalmente la transitoriedad y la destrucción de lo bello efímero.

En “Amanecer en Burgos” (DM) la hermosura de los sepulcros tiene la misión de dar sentido a la vida al ocultar piadosamente la corrupción y la muerte, proporcionando una ilusión, conscientemente irreal, de perduración o de eternidad. En “Ávila” (DM) el yo poético del autor, entonces joven, se sitúa ante la estatua sepulcral de un personaje muerto cuando lo adornaban la belleza y los rasgos espirituales propios de la inocencia y la juventud, para concluir que sólo en el arte pueden perdurar esas cualidades, fugaces en los seres vivos; y al volver a visitar el lugar en “Convento de Santo Tomás” (DI), casi un cuarto de siglo después, las reconoce inalteradas en el sepulcro pero desaparecidas en sí mismo: “Eras muy joven cuando tu camino / ensombreció un silencio de la suerte / y cinceló tu imagen sorprendida; / por igualdad contraria de destino / tú moriste de un golpe de tu muerte, / yo he muerto lentamente de mi vida”.

Estatuas son, aunque insólitas, las de los Museos de Cera, y también las de animales disecados que se conservan en los Museos de Historia Natural. “Dad limosna a Belisario” (VF), y “Museo de Historia Natural” y “De la inutilidad de los cristales ópticos” (AO), las emplean para simbolizar la imposible recreación de la vida y del tiempo perdido por medio del recuerdo y el arte o la escritura.

Según “Razón de Amor” (DI), es preferible amar a una estatua de mujer antes que a una mujer real, ya que la primera nos ahorra las miserias y las decepciones de la segunda. Así en “Conciliación del daño” (EGN) se pide a la mujer amada que se convierta en una estatua de museo, ya que “están desnudas / pero no hacen daño”.

La “estatua sin rostro en su vitrina” que aparece al fin de *Fuente de Médicis*, y el poema “Busto truncado de un desconocido”, ponen de manifiesto la falta de confianza en la posibilidad de que podamos dar y dejar cumplida cuenta e imagen de nosotros mismos en lo que escribimos. Esa es asimismo la idea que articula “Catedral de Ávila” (DI), donde se equipara el libro conteniendo la obra propia con una estatua yacente, olvidada e irreconocible en una capilla cerrada y oscura. Caso especial y extremo, no carente de relación con “Jardín Inglés”, es *Fuente de Médicis*, libro que consiste íntegramente en el diálogo del yo con la estatua de Galatea en una fuente del jardín parisiense del Luxemburgo, diálogo acerca del fracaso de la persecución de la propia identidad en el amor y en la imaginación artística y literaria.

La Pintura

Aparece como miniatura de Libros de Horas bajomedievales, lienzo de caballete, mural al fresco – en ocasiones en *trompe l’oeil* – y esgrafiado, técnica de decoración de fachadas que consiste en superponer dos capas de cemento de diferente color, y formar dibujos raspando parcialmente la superficial.

En *Dibujo de la Muerte* aparecen *La Virgen con el Niño* de Jean Fouquet, *La Tempestad* de Giorgione, *La laguna Estigia* de Joaquín Patinir, el *Retrato de Beatriz Cenci* atribuido a Guido Reni que conserva el palacio Barberini de Roma, *Mezzetin*, *Los encantos de la vida* y *El embarco para Citerea* de Antoine Watteau, *Sagrado Corazón y Santos* de Iácopo Guarana, *Plaza de Italia* de Giorgio de Chirico, y sin referencia a obra determinada Thomas Gainsborough y Henri Rousseau, “el Aduanero”.

Watteau es, pues, el pintor más presente, con tres de sus lienzos. *Los encantos de la vida* (*Les charmes de la vie*) da título a un poema, en el que aparece un salón de baile de los comentados antes como espacio de soledad e incomunicación. El poema “Watteau en Nogent-sur-Marne” imagina al pintor reflexionando acerca del fracaso del intento de integración en la realidad, y la ilusoria salvación de involucrase en sueños de belleza y arte; en él se mencionan elementos decorativos que suelen aparecer en sus pinturas, y los títulos de dos de ellas. A una, *El embarco para Citerea*, se dedica el poema del mismo título, que la interpreta como renuncia al viaje a la isla del amor, desde la decepción y la desesperanza.

Según “Sagrado Corazón y Santos”, el lienzo de Guarana que le da título es un ejemplo de cómo quien posee un mundo interior de valores ideales, y es poseído por él, pierde el contacto con la realidad y termina envuelto en sueños que nadie comparte. La obra citada de Giorgio de Chirico ha sido comentada antes.

El Sueño de Escipión tiene presentes *Las almas del Purgatorio* de Giovanni Bellini, *Dama con flauta* y *El baño de las ninfas* de Palma el Viejo, *El rey y la reina rodeados de rápidos desnudos* de Marcel Duchamp, *Nacimiento de los deseos líquidos* de Salvador Dalí, y sin citar obra determinada, a Piero della Francesca y el dadaísta Man Ray. Hemos comentado ya “Jardín Inglés”, en el apartado de la Escultura. El poema indaga la representación imaginaria del amor en la ambigüedad de la memoria: comienza con la llegada del yo a un jardín en invierno, y la naturaleza muerta y las estatuas, roídas y heladas pero en actitudes que expresan emoción y pasión, le recuerdan el amor pasado y terminado; y al mismo tiempo ese amor se le hace presente con la felicidad de una escena bucólica, la de la primavera pintada por Palma el Viejo.

El poema “Piero della Francesca” utiliza el hieratismo y la actitud fría y desapasionada de las figuras del pintor para optar por un tipo de poema no basado en la expresión primaria y neorromántica de las emociones comunes. Es en eso paralelo a “Páestum”, ya visto en el apartado de Arquitectura.

Variaciones y figuras se abre con una cita de *El punto y la línea sobre el plano* de Kandinsky, sobre la lexicalización de los signos lingüísticos y la necesidad de desautomatizarlos para que adquieran significado en el discurso del arte.

El Azar Objetivo recuerda *Elogio de la dialéctica* del pintor surrealista René Magritte, obra que representa las ventanas abiertas en la fachada de un edificio, a través de las cuales se ve en el interior otra fachada con las ventanas idénticamente abiertas, y así sucesivamente, para

significar las trampas del lenguaje. Tiene igualmente presentes, en el poema que da título al libro, las composiciones de Tàpies en las que la tela o el cartón enmarcados aluden a la presencia real de la materia frente a la fantasmagoría del lenguaje. *Divisibilidad Indefinida* debe su título al de un cuadro del pintor surrealista Yves Tanguy, un paisaje lunar que representa inmejorablemente la soledad.

El imaginario pictórico de *Verano Inglés* es muy extenso: de nuevo la miniatura medieval; *Venus y Cupido* de Bronzino; *El baño de Susana* de Jean-Baptiste Santerre; *Pastor contemplando a una pastora dormida* de François Boucher; *El columpio* de Jean-Honoré Fragonard; *Venus y Adonis, Psiqué raptada por los céfiros* y *El alma rompiendo sus lazos con el mundo*, de Pierre-Paul Prud'hon; *Céfalo y la Aurora* de Pierre-Narcisse de Guérin; *La gran odalisca* y *El baño turco* de Jean-Auguste Ingres; *El nacimiento de Venus* de Aléxandre Cabanel; *Mercado de esclavas* de Jean-Léon Gérôme; *Ninfas y sátiro* y *Las Oréades* de Adolphe-Guillaume Bouguereau.

En la primera parte de *Verano Inglés* aparece por primera vez una visión positiva del mundo, con connotaciones vitales distintas de las habituales hasta entonces, en la mención de obras de arte. Así “El poema no escrito” trata de cómo un caballero de edad madura se siente fascinado por una mujer joven a la que espía al salir ella de la ducha, lo que introduce el tema de Susana y los ancianos, frecuente paradigma del voyeurismo en la Historia del Arte, y la referencia a la constitución del canon del desnudo femenino, desde el Rococó que representa Boucher hasta los pintores académicos de fines del XIX. “Las Oréades” (las ninfas de los montes) toma su título de un cuadro pintado por Bouguereau tres años antes de morir octogenario, para plantear la capacidad de sentir y expresar el amor en la vejez.

Fuente de Médicis centra su imaginario en el espacio del jardín y la Escultura, pero lleva en portada el *Autorretrato con la muerte violinista* de Arnold Böcklin, y hace una referencia ocasional a *El juicio de Friné* de Ingres.

En la plaquette *Poemas Arqueológicos* se incluye el poema “Vejez de Juan Bautista Tiepólo”, a quien se imagina adquiriendo conciencia de la vaciedad del refugio en la belleza y los valores heroicos y morales de la Antigüedad clásica. *Pensil de Nobles Doncellas* termina con el poema “*Juditha Triumphans*, por Lucas Cranach el Viejo”, tema utilizado con el significado misógino que le es inherente en la Historia del Arte.

Termino este apartado con dos ejemplos de lo que en el artículo de *Laurel* 1, citado en la Bibliografía, llamo “culturalismo ficticio”. “El estudio del artista” (DI) alude a un supuesto óleo que no soy capaz de identificar y que no sé si existe, o si lo he inventado fundiendo *Melancolía* de Dürero, *El geógrafo* de Vermeer o *El filósofo* de Rembrandt, y la imagen del mono que en ocasiones aparece en la pintura de escenas cortesanas del XVII. La composición resultante alude al contraste entre el ensimismamiento y el convencimiento de los artistas, y la incompreensión de que suelen ser objeto. “Lección de Música” (VI) alude, dentro del espíritu del Rococó, a una

pintura o grabado inexistente tal como el poema lo describe, y que ha sido imaginada para aludir a la felación con la delicadeza del arte erótico francés del siglo XVIII.

La Música

Se citan en mi obra poética 19 instrumentos musicales: 5 de viento (añafil, cornamusa, flauta, oboe, órgano), 10 de cuerda (arpa, violín, viola, laúd, tiorba, piano, clave, espineta, virginal, organillo), 4 de percusión (cascabel, crótalo, tambor, vasos musicales de agua), y también la caja y el reloj de música, y la sinfonola (*juke box*). Los músicos citados o aludidos son Alessandro Scarlatti (en DM), Haendel (en DI), el compositor e intérprete de jazz Cannonball Adderley (en SE), el autor de óperas Gaetano Donizetti (en VF), y Elton John y Tom Waits en VI. Donizetti aparece como paradigma del lenguaje tópicamente sentimental de la tradición romántica, y lo mismo representa, aunque con un matiz de burla, el término “romanza” (“J’ai presque peur...”, DM). Waits y Elton John son síntoma de la equiparación entre la música clásica y la ligera contemporánea. La sinfonola introduce una idéntica e inequívoca referencia a la contemporaneidad y a su música.

En “El embarco para Cytarea” la música adquiere la connotación antes asignada al baile: sistema edulcorador y falsificador de la relación interhumana. En “Les charmes de la vie” y “Bacanales en Rimini” (DM), y “Teatro Ducal de Parma” (DI), la música se convierte en emanación, lenguaje y símbolo arquetípico de la capacidad invasora y esterilizadora de una belleza que aniquila el deseo y la voluntad. En “El altísimo...” (DM) la mudez del arpa equivale a la vida ausente y al amor no expresado, igual que el laúd y la flauta cubiertos de polvo en “Las Oréades” (VI). En “Música para fuegos de artificio” (DI), poema que toma su título de una conocida obra de Haendel, la pirotecnia es la amenaza que se cierne sobre la palabra nacida de la síntesis de maestría literaria y atonía emocional.

La música en sentido genérico es metáfora del recuerdo en “Galería de retratos” (DM). El fragmento de melodía cuyo sonsonete obsesivo no puede completarse simboliza la imperfección de ese recuerdo en “Noche de la memoria” (EGN). La música del compositor que prefiere leer su obra en una partitura a oírla instrumentalmente ejecutada, equivale al poema concebido pero no escrito, por decepción ante la escritura y desconfianza en sus destinatarios, en “Ficción de la palabra” (EGN). “Disolución del sueño” (también de EGN) define la voz de la persona amada como la mejor de las músicas. “Concertato” (DM), “Domus Áurea” y “Queluz” (VF) consideran superior la semántica emocional de la música a la inevitablemente conceptual de las palabras.

El órgano es el instrumento musical más altamente valorado, por la espectacularidad y la belleza de sus materiales, y por la solemnidad de su sonoridad invasora: así en “Campos de Francia” (VI). Por eso, los restos de un órgano destruido son la máxima expresión de la degradación de la belleza, en “Museo Naval de Venecia” (DI).

El organillo, instrumento callejero y de feria que ejecuta melodías simples y archiconocidas sin más que hacer girar una manivela, y sin requerir gusto ni conocimientos musicales, representa el pensamiento y la emoción ideológicamente falsificados o impuestos (“El movimiento continuo”, DM). Como alusión a la tradicional mirada masculina que cosifica a la mujer, y evocando un número tradicional en la revista y en el cine musical del siglo XX, el redoble de tambor acompaña la aparición de la mujer que sale de un gran pastel en “Frowning upon me” (VI).

La flauta se convierte en símbolo fálico con las connotaciones de la exquisitez del Rococó en “Lección de Música” (VI). La caja de música es la caja de Pandora del dolor del recuerdo en “Mujer escrita” (VI) y en “Conciliación del daño” (EGN). Ese recuerdo se metafórica en música en “Galería de retratos” (DM), y en música líquida que empapa un tapiz y rezuma al pisarlo, en “Melancolía de Paul Scarron” (DM). El sonido de los cascabeles de un payaso o arlequín de circo representa la degradación del recuerdo en “Boscoreale” (DM 3ª).

El reloj dieciochesco de música compendia la ambigüedad de la belleza como superación de la mediocre realidad pero al mismo tiempo alejamiento de la vida, como una constante simbólica mantenida a lo largo de más de treinta años (“Watteau en Nogent...”, “Capricho en Aranjuez”, DM; “Reloj de autómatas”, DI; “Vejez de Juan Bautista Tiepolo”, PA).

Las artes suntuarias y decorativas

Se citan metales y materiales preciosos y nobles (oro, plata, mármol, bronce, porcelana), piedras preciosas y semipreciosas (diamante, rubí, zafiro, aguamarina, ágata, ámbar, azabache, jade, marfil, ónice), perlas y nácar, maderas nobles (caoba, nogal, peral, sándalo), la piel del armiño, tejidos preciosos (blonda, brocado, damasco, hilo, púrpura, raso, seda, terciopelo, tul; arameles, bordados, cintas, encajes, gualdrapas y tapices), labores de taracea o marquetería (en madera sola, o unida a plata, nácar y piedras semipreciosas), espejos y cristalería, candelabros, cálices y pebeteros, relojes de pie, de sobremesa y de cuco, joyas (diademas, pectorales, ajorcas y mascarillas funerarias) y prendas de vestir (bastones, corbatas y guantes). Todos esos elementos forman parte del ámbito de la belleza y se integran en su semántica: rara vez, en *Verano Inglés*, connotan felicidad y amor compartidos. Fuera de este libro, y en términos generales, representan el intento frustrado —por implicar ausencia de vida— de reclusión en una realidad imaginaria estéticamente superior, como la que simboliza el “Reloj de autómatas” de *Divisibilidad Indefinida*. Esa caracterización negativa alcanza su máximo grado en “Sotheby’s” (VF), donde se utiliza el símbolo de una mansión bombardeada cuyos materiales nobles se convierten en metralla y en gases asfixiantes que acaban con la vida de sus moradores. En el mismo orden de cosas, la plata ennegrecida de un órgano destruido en el ya citado “Museo Naval de Venecia” (DI), y el “oro fatigado” de “Razón de Amor” (DI).

Merecen atención por su especial naturaleza, antítesis de la de lo hermoso y lo lujoso, los objetos sin valor, destruidos o deteriorados: las baratijas ofrecidas en un puesto ambulante por una anciana en “Plaza de Italia” (DM, 3ª), y las medallas, alfileres de corbata, cintas, relojes y juguetes rotos de “Dad limosna a Belisario” (VF) , “Elogio de la dialéctica” “Eupalinos” y “El Azar Objetivo” (DI), que simbolizan respectivamente la incomunicación y el amor sin objeto o no correspondido, y los residuos de la emoción y del pensamiento abandonados en la memoria, materia prima para un simulacro de reconstrucción escrita del pasado existencial y de la propia identidad.

Un objeto de especial relevancia en mi imaginario —junto al reloj de música— es el espejo, que simboliza naturalmente el reconocimiento y el autoconocimiento. Ya cité más arriba “Lección del agua” (DI) donde se recrea el mito de Narciso imaginando el reflejo mutuo de imágenes en un espejo movedizo, el agua, y una corriente detenida, enmarcada y turbia, el espejo de la escritura, idéntico, en su incapacidad de reflejar lo realmente vivido y sentido, al espejo roto de “Mujer escrita” (VI).

Uno de mis libros, *Espejo de Gran Niebla*, se sustenta enteramente en el símbolo del espejo. Su título procede del capítulo 40 del *Libro de la Vida* de Santa Teresa, y por analogía equivale a lo que en términos religiosos se considera la pérdida del estado de gracia, y el vacío que deja en el alma la ausencia divina. Es así una meditación sobre los sueños de la memoria y la escritura, en los que pretendemos adquirir una ilusión de identidad personal.

La fotografía y el cine

La fotografía antigua, descolorida y borrosa, simboliza el paso del tiempo y la irrecuperabilidad del pasado, en “Muerte en Venecia” (DM), “Dad limosna a Belisario” (VF) y *Fuente de Médicis*.

Las referencias cinematográficas no son en mi obra muy numerosas, a diferencia de lo que se suponía seña de identidad generacional y de grupo en la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, de José Mª Castellet. En “Ostende” (ETV) se recuerda la habitación de hotel, a oscuras y frente a la cual parpadea un anuncio de neón, composición clásica en el cine negro de mediados del siglo XX; y también la disolución por un rayo de Sol del cuerpo del vampiro en los films sobre Drácula. “Frowning upon me” (VI) alude a *King Kong* de Merian Cooper (1932), *Cantando bajo la lluvia* de Stanley Donen (1952) y *Alerta máxima* de Andrew Davis (1992). Al final de “Noche de la memoria” (EGN) se mencionan las muecas de los actores del cine mudo, signo de una expresividad exclusivamente gestual que hizo innecesaria el sonoro. He de señalar que “Muerte en Venecia” (DM) no se inspiró en el film del mismo título de Visconti, cuatro años posterior a la publicación del poema, sino que poema y film tienen en común la influencia de una novela de Thomas Mann.

El circo y los parques de atracciones

Los parques de atracciones (espejos deformantes, dioramas, norias, tiovivos, payasos y prestidigitadores) y los desfiles de Carnaval representan el esperpento de la existencia inauténtica, o la reconstrucción imposible de la existencia pasada en la memoria o la escritura: “El movimiento continuo” y “Carnaval en el Sur” (DM), “Luna Park” (MCAF), “Boscoreale” (DM 3ª, comentado más arriba a propósito de los cascabeles), “Discurso de la servidumbre voluntaria” y “Le Grand Jeu” (ETV), cita inicial de Valery Larbaud y “Jardín Inglés” (SE). El ventrílocuo representa el fraude y espejismo de la palabra (“Cannonball Adderley..., SE), y la montaña rusa el orgasmo múltiple (“Inteligencia”, VI).

Como resumen —con excepción, como ya he señalado, de *Verano Inglés*— puedo repetir lo mismo que, a propósito de naturaleza y paisaje, dije en el artículo de *Letra Internacional* 2000 que cito en la Bibliografía: mi poesía es la de una persona que se siente segregada de la realidad y huye de ella al artificio de la cultura y el arte, siendo consciente de que en ese tránsito está abdicando de la vida.

Bibliografía

Carnero, G. (2000a). “Cuatro formas de culturalismo”, *Laurel* 1: 41-57.

Carnero, G. (2000b). “Naturaleza y paisaje en *Dibujo de la Muerte. Obra poética*”, *Letra Internacional* 69: 20-24.