University of Iowa

From the SelectedWorks of Luis Martín-Estudillo

2011

La poesía dialógica de Guillermo Carnero

Luis Martín-Estudillo, *University of Iowa*

Available at: https://works.bepress.com/luis_martin-estudillo/8/

LUIS MARTÍN ESTUDILLO / LA POESÍA DIALÓGICA DE GUILLERMO CARNERO

Guillermo Carnero.

Aunque *Cuatro noches romanas,* la última publicación poética de Guillermo Carnero (Valencia, 1947) es un volumen autónomo, su significación no puede aprehenderse de un modo del todo cabal si se lo considera desgajado de *Fuente de Médicis,* el título que lo precedía en la ya larga trayectoria literaria de su autor. Un mismo espíritu elegiaco anima ambos libros, y una misma forma expresiva —el diálogo— los distingue de toda la producción anterior del poeta. Es la manera dialógica de formular el discurso poético lo que marca una diferencia más sustancial entre estos volúmenes y los pasos previos del proyecto creativo de Carnero, quien ya en *Espejo de gran niebla* apostaba por la pieza de largo aliento y, aunque todavía trabajaba con un sujeto lírico fundamentalmente monológico, en sus páginas ofrecía ya una reflexión acerca de «la palabra intercambiada en el diálogo, y no perdida en el autismo de una expresión sin respuesta» (Carnero, 2008: 124). Por ello, buena parte de lo que aquí se diga acerca del texto que centrará preferentemente nuestra atención, *Cuatro noches romanas,* podrá aplicarse a *Fuente de Médicis.*

El dialogismo es un aspecto cuya exploración resulta esencial en la determinación del sentido de estos libros, ya que tanto el de inspiración parisina *Fuente de Médicis* como *Cuatro noches romanas* son textos concebidos en torno a estructuras bimembres en su presentación, así como en su temática. Ambos parten de un desdoblamiento del yo autorial que se expresa mediante un diálogo sostenido entre un trasunto del poeta y dos personajes femeninos. Hay un interlocutor del cual podemos decir que es común a los dos libros; siguiendo la distinción que hace Fernando Lázaro Carreter entre «autor» y «poeta» (Lázaro, 1990: 33-35), usaré este segundo término para referirme a ese personaje lírico. Dadas las reflexiones sobre la escritura que lleva a cabo el mismo, llamarlo «Poeta» resulta especialmente apropiado. La identidad de su interlocutora es más difícilmente caracterizable: se trata de un personaje femenino cuya existencia trasciende la temporalidad habitual. En *Fuente de Médicis* se materializa en una escultura de Galatea que forma parte del monumento al que alude el título; en *Cuatro noches romanas* varios pasajes hacen pensar que se trata de la muerte, una presencia constante en la poesía de Carnero desde su primera e influyente colección.

La importancia de esta configuración en forma de diálogo adquiere aun mayor relevancia si se advierte la correlación existente en la estructura profunda del poema. Temáticamente, en la misma nos encontramos con una red de dicotomías (juventud/vejez; historicidad/atemporalidad; arte/vida; razón/imaginación; memoria/olvido; yo/mundo...) que articula el desarrollo de ambos libros. Es preciso señalar, con todo, que no se trata de oposiciones binarias, mutuamente excluyentes. Las más de las veces, no se aprecia entre ellas una jerarquía claramente establecida. Tampoco es un esquema dialéctico del cual se deriven una serie de síntesis. La relación que mantienen entre sí los elementos de cada par, y la que se establece en el conjunto que conforman en total, apuntan más bien a la celebración y el examen de la complejidad de una trayectoria vital (la del Poeta), y a la búsqueda de una verdad que solo puede vislumbrarse desde una postura de apertura dialógica. Mediante la misma, la voz poética se enfrenta a la latente amenaza de uniformización del pensamiento que se cierne sobre todo ensayo de orden intelectual (incluido el artístico), y aboga por la duda y la exploración de la alteridad circundante como forma privilegiada —aunque a menudo dolorosa— de estar en el mundo. Una forma carente de certidumbres, pero acorde con la esperanza que alumbra la cultura humanista de encontrar ecos enriquecedores en cuanto nos rodea, y muy especialmente en las más altas manifestaciones del genio artístico.

El diálogo materializa lingüísticamente el interés por la superación del monadismo egotista mediante la pulsión hacia la diversidad que caracteriza la existencia humana, y así «se corresponde con la necesidad de una expresión verbal que en todo momento manifieste la presencia en el ser del otro, la conciencia de los otros, la respuesta a las palabras de los demás» (Guillén, 2005: 221). En *Fuente de Médicis,* el Poeta lamenta haber desaprovechado una ocasión para el amor, la más plena forma de diálogo. En *Cuatro noches romanas,* su situación vital es la de un hombre desengañado, convencido de la imposibilidad de relacionarse efectivamente con su tiempo y que busca la paz en la ataraxia, a sabiendas de que solo puede gozar de la misma en forma de «máscara», pues tal imperturbabilidad es inalcanzable para quien ha vivido y, por ello, se encontrará hasta el final acosado por los recuerdos.

El Poeta de *Cuatro noches romanas* llega a hacer explícita su desconfianza ante la capacidad del lenguaje como instrumento capaz de facilitar la trascendencia de la subjetividad. «Desde siempre me ha importado/ saber si en el desierto inabarcable/ de la esterilidad de la palabra/ hay un punto en que pueden dos miradas/ encontrarse y decirse: somos una» (Carnero, 2009: 32). Esta preocupación parece mover el dialogismo del poema, que se convertiría así en una búsqueda, dentro de ese «desierto inabarcable», de una ocasión en la que sea posible que el verbo fructifique: el encuentro de dos sensibilidades. Pero no se espere hallar en el libro una veneración indiscriminada por la alteridad, algo que estaría tan a la orden del día dado el culto posmoderno de la diferencia. Desde sus versos se reivindica una postura, innegablemente elitista, de cultivo de la excelencia; se argumenta que no todos los interlocutores disponibles ofrecen las mismas posibilidades para el enriquecimiento espiritual. Sin ir más lejos, la mayoría sería incapaz de

entender la conversación entre los dos personajes, y solo merece el desprecio altivo del Poeta: «nuestras charlas son asunto nuestro;/ que sigan el reguero de basura,/ lenguaje universal de la canalla» (Carnero, 2009: 31). La difusa personalidad del personaje femenino, su proximidad o identificación con la propia muerte, nos hace asomarnos a un logro y a una frustración en la búsqueda de un interlocutor válido por parte del Poeta: aunque este no consigue ninguna comunión con la mayor parte de sus contemporáneos (ni la persigue con ahínco alguno), alcanza a establecer nexos significativos con realidades pretéritas mediante la apasionada relación que mantiene con la tradición. Se trata de una herencia en la línea del *hortus conclusus,* accesible solo a unos pocos iniciados. Mas incluso dentro del ámbito de la cultura canónica cabe hacer distingos: así, el Poeta califica una de las obras más celebradas del Bernini anciano (el sepulcro de Alejandro VII) como «cortinón y esqueleto ... para penitencia de los simples» (Carnero, 2009: 33). Por otro lado, han desaparecido del texto las tímidas incursiones en la cultura masiva que podían encontrarse en *Verano inglés* (donde existe, por ejemplo, una alusión a una canción de Elton John).

Partiendo de estos términos, cabe relacionar la noción de dialogismo con el intercambio que Carnero establece con la tradición artística y literaria, la cual no hay que entender como ente abstracto, sino como comunidad de creadores y producciones simbólicas cuyos sentidos se actualizan —se reviven— en su disfrute e interpelación. Subraya el Poeta que la suya ha sido una vida de diálogo constante con la cultura, con el pasado, con los que han dejado su huella en la posteridad mediante la creatividad: el personaje poemático carneriano es alguien que puede afirmar, con Quevedo, haber vivido «en conversación con los difuntos». *Mein Herz gehört den Toten an* («mi corazón pertenece a los muertos»), afirma el epígrafe de Hölderlin que precede a la «Noche primera». (También *Fuente de Médicis* cuenta entre sus epígrafes con una larga cita del poeta alemán). Las múltiples y a menudo veladas alusiones que se hacen desde el texto a las obras del pasado resaltan su propio carácter orgánico, que interactúa con sus predecesores subrayando la vitalidad de los mismos. Simultáneamente, ofrece a los lectores y poetas venideros incorporarse a ese particular simposio, el cual se renueva con cada acercamiento a la tradición en la que el poema se enmarca.

Obvia decir que esta forma dialogada tiene su punto de origen en una subjetividad sola, la del autor. Pero ni esta es monolítica ni el lenguaje del que se vale puede formularse sin participar de su esencial heteroglosia, como nos enseñó Mijaíl M. Bajtín, quien, por otro lado, y a pesar de su clarividencia acerca de la importancia que esta noción tiene en la novela, desdeñó las posibilidades dialógicas de la lírica. (En el ámbito del hispanismo, ha sido probablemente Jesús G. Maestro quien con mayor profundidad ha tratado este problema, con un acercamiento que articula filosofía y pragmática lingüística). En estos últimos libros, Carnero juega con una de las más asentadas (y, de un tiempo a esta parte, contestadas) convenciones de la poesía lírica: la construcción de una voz que se expresa monológicamente como trasunto de quien escribe. Si al principio de su carrera recurrió frecuentemente a los poemas de personaje histórico analógico y correlato objetivo para evitar las gastadas formas líricas de expresión del yo, la estrategia de Carnero es ahora distinta y, como vemos, de mayor alcance.

Los tiempos, los escenarios

Este diálogo ficticio se sostiene en un tiempo y un espacio concretados desde el título: es decir, se dramatiza. Se confrontan en el poema un tiempo histórico —el presente del Poeta— y uno mitológico, en el que se desenvuelve su interlocutora. Entre ambos queda una temporalidad liminar, la de las cuatro noches en que acontecen los encuentros romanos. Que las conversaciones se escenifiquen en la Roma nocturna no es, por supuesto, baladí. La capital italiana, «santa y mugrienta» (Carnero, 2009: 33), alberga las temporalidades en diálogo al ser una ciudad preñada de historia y, a la vez, por resultar tópicamente *eterna,* lo cual no quiere decir otra cosa que fuera del tiempo histórico. La noche es el momento propiciatorio para que concurran lo terrenal y lo ultraterreno; además, la ausencia de la referencia solar difumina el paso de las horas. El Poeta, personaje lírico claramente agitado por el devenir cronológico (y obsesionado por el mismo), dialoga con una entidad no humana, ajena a los efectos del correr del tiempo. Con ello se ratifica su alejamiento de la realidad inmediata de su época, una distancia electiva que ha caracterizado su trayectoria vital.

A pesar de que el momento histórico en que el Poeta vive únicamente puede identificarse como el de nuestra contemporaneidad gracias a una pasajera alusión a las jeringuillas de los drogadictos romanos, sí queda claro que el mismo le resulta deleznable. Esta sensación de inadaptación se ha manifestado en el empeño poético del propio Carnero desde el principio: mayoritariamente, sus sujetos líricos hablan desde los márgenes —el fracaso o la excepcionalidad— o adoptan una postura de distanciamiento que permita un abordaje de la materia poética más intelectual que emotivo. Si el célebre verso «Raso amarillo a cambio de mi vida», y con él la totalidad de *Dibujo de la muerte,* el libro de 1967 en que aparecía, podían leerse como la fatua proclama de un poeta que apenas ingresaba a la edad adulta y necesariamente poco sabría acerca del devastador paso del tiempo, una asombrosa coherencia se detecta hoy entre la voz de aquel fingidor y la de quien, transcurrida ya buena parte de su existencia, pide para sí «el castigo/ de quien cambió su vida/ por un sueño de libros y museos» (Carnero, 2006: 45). Es la obra «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» (Carnero, 2008: 92). Se nos presenta el problema de la cultura como refugio, con su carácter ambivalente: protege y aísla, enriquece la experiencia y la reprime. A ello volveré más adelante.

Los escenarios escogidos para el diálogo condicionan teatralmente la lectura, y su significación se acentúa al ocupar un plano titular en cada una de las partes en las que se divide el libro. Incluso la primera pregunta que el Poeta hace a su interlocutora se refiere a la naturaleza de la relación entre espacio y tiempo, lo cual le lleva al tópico de la experiencia vivida como representación en un escenario. Con resonancias del Barroco más sombrío, el Poeta sostiene que «cuando acaba/ la representación, el escenario/ debiera perecer. Al disiparse/ las últimas palabras con ellas descendiera/ perpetuo infranqueable telón de oscuridad/ sobre la ausencia y la oquedad del tiempo» (Carnero, 2009: 16). En el espacio se aprecian claramente los efectos del paso del tiempo, que resultan particularmente crueles por ser destructivos sin llegar a aniquilar de una forma terminal. «Mi juego y mi placer son sembrar el espacio/ de esos signos de muerte sucesiva» (Carnero, 2009: 20), apostilla la interlocutora. Esa devastación parcial, visible en los escenarios elegidos para albergar las conversaciones, se corresponde perfectamente con la temática de las mismas, pero es posible precisar aún más la relación dialógica entre espacio y tópica en este libro de Guillermo Carnero.

Si el Poeta se encontraba en los parisinos Jardines del Luxemburgo en *Fuente de Médicis,* son cuatro los lugares en los cuales se

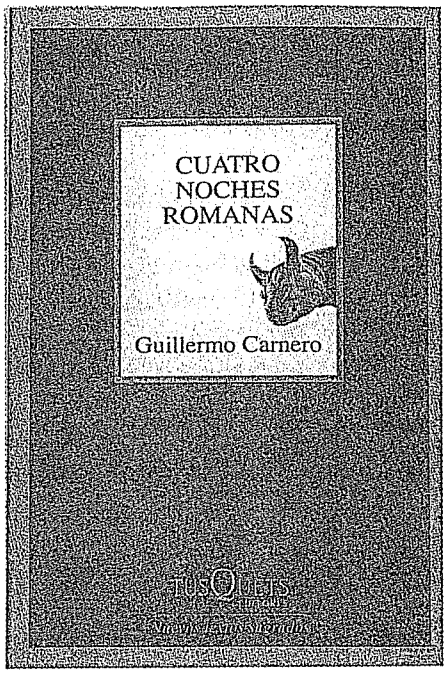
ambientan las *noches romanas*. Se trata de emplazamientos cuya indicación sirve para establecer explícitamente las tres primeras divisiones del libro: Campo de' Fiori, el jardín de la Villa Aldobrandini, y el Cementerio Acatólico; el cuarto diálogo se da en la alcoba del Poeta. Estos lugares ostentan sentidos que sirven para subrayar varios de los temas acerca de los cuales conversan los hablantes. La plaza de Campo de' Fiori, uno de los centros neurálgicos de Roma desde antiguo, invita especialmente al diálogo. La llamada *terrina*, fuente allí situada, ostenta una inscripción que reza *Fa del ben e lassa dire* (haz el bien y deja decir). La efigie de Giordano Bruno, quemado en esa plaza por la Inquisición, se alza a favor de la libertad de expresión y al mismo tiempo indica un nexo entre el hablar y la muerte. (Acerca de esta conexión, véanse las reflexiones de Giorgio Agamben sobre las relaciones entre poesía y filosofía en *Il linguaggio e la morte)*.

El jardín, por su parte, remite al tópico ya mencionado del *hortus conclusus*. No solo es lugar accesible únicamente a unos pocos, que consiguientemente simboliza la concepción de un arte para minorías; también es allí donde hombre y naturaleza se encuentran, después que aquel la moldee con la pretensión de dirigir y exaltar su belleza mediante el artificio: «Porque naturaleza solo consigue serlo/ si se la salva de sí misma en arte,/ entre los muros de un jardín concluso/ donde pueda medrar toda belleza» (Carnero, 2009: 29).

Es en el Cementerio Acatólico donde el personaje femenino se manifiesta más claramente como la muerte. También conocido como Cementerio de los Ingleses o de los Protestantes, este hermoso rincón romano alberga las tumbas de numerosos artistas, entre los que se cuentan los grandes poetas del Romanticismo inglés John Keats y Percy B. Shelley. Una cita de «Adonais», el poema de Shelley a la muerte de Keats, abre esta parte del libro. El verso elegido forma parte de la serie final de estrofas —de la XLVIII en adelante— en las que se canta a Roma («*Go thou to Rome—at once the Paradise,/ The grave, the city and the wilderness* ...») y se describe el Cementerio Acatólico, cuyas tumbas eran aún «*all too young*». En perfecta consonancia con el dialogismo imperante en la pieza de Carnero, el epígrafe *(«no more let life divide what death can join together»)* alude a la idea de la muerte como liberación del cuerpo—inevitablemente degradado por el transcurso de la vida—y permite la comunión del intelecto y el espíritu y, mediante ella, el acceso a una verdad superior. Mas la única verdad que se reafirma al final del libro de Carnero es que el imperio de la muerte es omnímodo, aunque desigual, porque hay varios grados de olvido que siguen a la desaparición: «No puedo asegurarte que no sigan/ haciéndote morir después de muerto:/ es ley de memoria» (Carnero, 2009: 58), escucha el Poeta en su última conversación. Esta se da en su alcoba, donde los dos interlocutores comparten cama y a la salida del Sol se despiden (se presenta esta parte como «Albada»), sabedores de su futuro reencuentro en una noche definitiva.

Pensamiento y emoción

Ese final clausura el libro circularmente: los últimos tres versos de *Cuatro noches romanas* recrean un verso de John Donne erróneamente atribuido a su elegía XII (es, en realidad, el segundo de la XIII) con el que se abre el libro. La invocación del poeta inglés traerá a la memoria de numerosos lectores una célebre reivindicación de su obra, el ensayo «The Metaphysical Poets» de T. S. Eliot. En esas páginas de 1921, Eliot admiraba la capacidad que Donne, Marvell, King o Herbert demostraron para articular poéticamente razón y sentimiento. Pasado ese feliz momento de la poesía inglesa, a caballo entre el Seiscientos y el Setecientos, esa tradición lírica se vería aquejada de lo que Eliot caracteriza como una *dissociation of sensibility*, «disociación del sentimiento». En dicho texto también se formula una idea con la que se ilumina de un fogonazo la oscuridad achacada a aquellos autores: «A thought to Donne was an experience; it modified his sensibility» (Eliot, 1975: 64). Un aldabonazo intelectual o la agitación del fervor estético han de considerarse episodios vitales que forjan el carácter y marcan la identidad de un artista en igual o mayor grado que las vivencias sentimentales; así era para el inglés, y con ello concuerda Guillermo Carnero.



El poeta valenciano logra equilibrar pensamiento y emoción con una poesía meditativa en la que la expresión del sentimiento se conjuga con la reflexión acerca del mismo y de los procesos a través de los cuales la experiencia es transformada en arte. Una composición de carácter sinfónico —largo aliento, cuatro movimientos o secciones— como es el último libro de Carnero hasta la fecha bien podría haber sucumbido a la monotonía si el autor no hubiera recurrido a la variedad métrica (aligerando el predominio del endecasílabo blanco) y, sobre todo, a la exploración del dialogismo. La forma que este toma en *Cuatro noches romanas* puede entenderse como el producto del lógico desarrollo de una práctica poética marcada por la meticulosa exploración de las variantes posibles en un proyecto intelectual llevado a cabo con llamativa coherencia desde sus inicios, hace ya más de cuatro décadas.

L. M. E.—UNIVERSIDAD DE IOWA (EE. UU.)

Bibliografía citada

AGAMBEN, G. (1982): *Il linguaggio e la morte*, Turín, Einaudi.
BAKHTIN, Mikhail M. (1981): *The Dialogic Imagination. Four Essays*, ed. de Michael Holquist, trad. de Caryl Emerson y Michael Holquist, Austin, University of Texas Press.
CARNERO, G. (2009): *Cuatro noches romanas*, Barcelona, Tusquets.
— (1998): *Dibujo de la muerte. Obra poética*, ed. de Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra.
— (2002): *Espejo de gran niebla*, Barcelona, Tusquets.
— (2006): *Fuente de Médicis*, Madrid, Visor.
— (2008): *Poéticas y entrevistas. 1970-2007*, Centro Cultural Generación del 27 / Universidad de Alicante, Málaga.
— (1999): *Verano inglés*, Barcelona, Tusquets.
ELIOT, T. S. (1975): «The Metaphysical Poets», *Selected Prose*, ed. de Frank Kermode, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, pp. 59-67.
GUILLÉN, C. (2005): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets.
LÁZARO CARRETER, F. (1990): *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra.
SHELLEY, Percy B. (1975): «Adonais», *The Poetical Works*, ed. de Newell F. Ford, Boston, Houghton, Mifflin and Co, pp. 307-317.