

Poesía / metapoesía: yo lírico, crítica, autocrítica

GUILLERMO CARNERO

Resumen

El presente artículo recoge las reflexiones de la conferencia ofrecida en 2014 en la ciudad de Turín durante la *V Jornada de Poesía Contemporánea Española*. Más que una exposición teórica se ofrecen “reflexiones de taller”, definiciones de la práctica que acompaña al oficio poético. Escribir es autoconocimiento y autodefinition ante uno mismo y ante los demás, justificación vital y epitafio. Y la metapoesía es aquella poesía que se tiene a sí misma como asunto, en tanto que reflexión sobre las implicaciones de la escritura. Porque escribir poesía no es una actitud de un solo estrato, sino que admite un segundo discurso que paralela y simultáneamente expone lo que el autor piensa y siente acerca de la propia actividad literaria o acerca de los textos mismos que está escribiendo. Si nos planteamos la sustitución de la realidad por el lenguaje, estamos no sólo ante el autoconsumo consolatorio de ese lenguaje, sino ante su segunda justificación posible: la supuesta trascendencia por medio de la escritura de la gavilla de emociones y de reflexiones que llamamos “yo”.

Palabras clave: Metapoesía, Yo lírico, Lenguaje, Realidad, Autodefinition

Abstract

This article presents the reflections of the conference offered in 2014 in the city of Turin during the *V Workshop of Contemporary Spanish Poetry*. More than a theoretical exposition, "workshop reflections" are offered, definitions of the practice that accompanies the poetic craft. Writing is self-knowledge and self-definition before oneself and before others, vital justification and epitaph. And metapoetry is that poetry that has itself as a subject, as a reflection on the implications of writing. Because writing poetry is not a single-stratum attitude, but rather admits a second discourse that parallel and simultaneously exposes what the author thinks and feels about his own literary activity or about the texts he is writing. If we consider the substitution of reality for language, we are not only before the consoling self-consumption of that language, but also before its second possible justification: the supposed transcendence by means of the writing of the sheaf of emotions and reflections that we call "me".

Keywords: Metapoetry, Lyric Self, Language, Reality, Self-definition



Cuando recibí la invitación para participar en la V Jornada de Poesía Contemporánea Española, pensé que una exposición teórica no era lo mejor que podía ofrecerles, ni lo que se esperaba de mí. Lo que de verdad importa de un poeta no es la teoría que asume sino la práctica que la acompaña, o mejor dicho, la síntesis de lo uno y lo otro, lo que puede llamarse “reflexiones de taller”.

La poesía es un intento de descubrir el sentido de la existencia, la entidad del yo y la ética que necesitamos si no creemos en ninguna moral preceptiva. Ese intento se plantea a propósito de hechos biográficos en los que hemos estado emocionalmente comprometidos, y



que han puesto en cuestión nuestra entidad personal hasta el punto de obligarnos a reconsiderarla y redefinirla. Escribir es autoconocimiento y autodefinición ante uno mismo y ante los demás, justificación vital y epitafio.

Metapoesía es aquella poesía que se tiene a sí misma como asunto, en tanto que reflexión sobre las implicaciones de la escritura. La metapoesía parte de la base de que escribir poesía no es una actitud de un solo estrato, sino que admite un segundo discurso que paralela y simultáneamente exponga lo que el autor piensa y siente acerca de la propia actividad literaria o acerca de los textos mismos que está escribiendo. Si el poema surge de la necesidad de autoconocimiento ante las interrogaciones del mundo y del yo, o ante el conflicto del yo en el mundo, y gracias al lenguaje, y al lenguaje específico del poema, se formula ese conflicto y se da respuesta a esas interrogaciones, entonces la metapoesía se plantea como una cuestión existencial básica, en quien no tenga el pensamiento disociado de las emociones.

La reflexión es perfectamente compatible con la poeticidad: hay poesía siempre que haya cuestionamiento del propio yo, y ningún instrumento mejor que la inteligencia emocional, que refleja fielmente el funcionamiento real del pensamiento. Por otra parte, la metapoesía auténtica rechaza la mera reflexión genérica; sólo tiene sentido cuando concierne a las relaciones propias con la escritura. Quien no haga más que reflexión teórica en verso se está engañando a sí mismo; si no siente la problemática de la literatura como un problema personal e íntimo, jamás hará metapoesía, porque no será poeta sino pseudoensayista en verso.

En ese sentido, y en lo que me concierne, siempre me ha preocupado la capacidad limitada del lenguaje para reflejar la realidad exterior y la mental, y para comunicar ese reflejo; la transmutación de la experiencia emocional en discurso escrito; la adquisición de autoconciencia e identidad que el poeta obtiene al escribirse; su concepto de la vida real como una cantera de estímulos poéticos; la recepción de los textos frente a las barreras que impone el lenguaje específico de la poesía, y según las expectativas acerca de lo que es, puede ser y no debe ser ese lenguaje.

La metapoesía está implícita en las reflexiones acerca de la belleza que contiene mi primer libro, *Dibujo de la Muerte* (1967); y explícita desde el segundo, *El Sueño de Escipión* (1971), hasta el último, *Cuatro noches romanas* (2009)¹. Más de cuarenta años y una docena de libros, en los que voy a espigar algunos ejemplos de lo que he pretendido esbozar. De entrada quiero decirles que un poema no puede traducirse a otro lenguaje, porque sólo existe en el suyo, ni mucho menos explicarse. Pero sí pueden aportarse ciertas claves de lectura, en la medida en que el poeta sea consciente de ellas. Nunca podrá serlo de todas, y así debe ser, ya que en otro caso estaríamos en el terreno de la Química Industrial. Algunos de los elementos que concurren a constituir un poema determinado están objetivados en el texto, pero otros constituyen información menos accesible, hasta cierto punto privilegiada: más de una vez he dicho que si todo buen crítico y lector puede saber *cómo está hecho* un poema, sólo su autor sabe *cómo se hizo*.



Escribir poesía ha sido siempre para mí una manifestación de desacuerdo con la realidad y un intento de sustituirla, y así me ha preocupado siempre la relación entre la realidad y la escritura.

Mi primer libro, *Dibujo de la Muerte*, apareció en 1967. En todo él, desde su título, está presente una pregunta: si la belleza puede bastar como mundo alternativo a quien se autoexilia del real, una disyuntiva en la que late la contradicción entre la perfección de lo imaginado y la

¹ Esta afirmación se refiere al momento en que se presentó este trabajo en Turín, en el año 2014. Después de esta fecha he publicado otros tres volúmenes de poesía: *Regiones devastadas* (Fundación José Manuel Lara [Vandalia], 2017), *Carta florentina* (Fundación José Manuel Lara [Vandalia], 2018) y *Jardín concluso* (Madrid, Cátedra, 2020) que reúne los cuatro libros aparecidos entre 1999 y 2009, *Verano inglés*, *Espejo de gran niebla*, *Fuente de Médicis*, y *Cuatro noches romanas*.

conciencia de la irrealidad que le es inherente. El libro es así una respuesta desencantada a la opción que plantea “Capricho en Aranjuez”: “Raso amarillo a cambio de mi vida”. No creo, como justificación de la existencia, en el éxito de la invención de un mundo sustitutorio, de un paraíso exótico, aunque me parece inevitable aspirar a él.

CAPRICHOS EN ARANJUEZ

Raso amarillo a cambio de mi vida.
 Los bordados doseles, la nevada
 palidez de las sedas. Amarillos
 y azules y rosados terciopelos y tules,
 y ocultos por las telas recamadas,
 plata, jade y sutil marquetería.
 Fuera breve vivir. Fuera una sombra
 o una fugaz constelación alada.
 Geométricos jardines. Aletea
 el hondo trasminar de las magnolias.
 Difumine el balcón, ocúlteme
 la bóveda de umbría enredadera.
 Fuera hermoso morir. Inflorescencias
 de mármol en la reja encadenada;
 perpetua floración en las columnas
 y un niño ciego juega con la muerte.
 Fresquísimo silencio gorgotea
 de las corolas de la balaustrada.
 Cielo de plata gris. Frío granito
 y un oculto arcaduz iluminado.
 Desertan los bruñidos candelabros
 entre calientes pétalos y plumas.
 Trípodes de caoba, pebeteros
 o delgado cristal. Doce relojes
 tintinean las horas al unísono.
 Juego de piedra y agua. Desenlacen
 sus cendales los faunos. En la caja
 de fragante peral están brotando
 punzantes y argentinas pinceladas.
 Músicas en la tarde. Crucearía,
 polícromo cristal. Dejad, dejadme
 en la luz de esta cúpula que riegan
 las transparentes brasas de la tarde.
 Poblada soledad, raso amarillo
 a cambio de mi vida.

“Capricho en Aranjuez” se refiere al conjunto de palacios, jardines y fuentes del Real Sitio de Aranjuez, como símbolo de la voluntad de construir un ámbito de belleza que aísle de la mediocridad del mundo real, trueque en el que hay que pagar el ineludible precio de la soledad. El primer verso procede de *El retrato de Dorian Gray* de Óscar Wilde, inmediatamente aportado al poema como caja de resonancia e intertexto. Y en el horizonte se encuentra, como personaje analógico, el rey Felipe V, incapaz de soportar la vulgaridad española, y que cayó en la depresión y la locura desde que supo, a la muerte de su abuelo Luis XIV, que nunca sería rey de Francia. Su refugio fue la música y el canto de Farinelli, que como telón frente a la realidad valen tanto como el arte o el lenguaje poético.

La reflexión continúa en varios poemas de *Dibujo de la Muerte*, como “El Serenísimo Príncipe Ludovico Manin...”. Este poema se refiere al último dux de Venecia, durante cuyo

mandato tuvo lugar la Revolución Francesa y la conquista de la república por Napoleón. En el poema adquiere un valor simbólico como personaje terminal, en su conciencia de que la belleza es incapaz de garantizar tanto su propia supervivencia como la de quienes se refugian en ella. Toda Venecia es un signo cuyo significado definió muy bien Byron: "In the fall of Venice think of thine".



Figura 1 – Bernardo Castelli, *Retrato de Lodovico Manin*, Museo Correr, Venecia

EL SERENÍSIMO PRÍNCIPE LUDOVICO MANIN CONTEMPLA EL APOGEO DE LA PRIMAVERA

Tierra adentro, o allí donde se crispan
masteleros y jarcias, algo altera,
algo renueva o mata el armonioso curso
de los astros. Así fuera, Durazzo,
el rutilante ondear de púrpuras y sedas en la Dogana,
el tintineo de los cálices, las esclavas
y los leopardos jóvenes encadenados
junto a los cestos rebosantes de fruta.

Un fanal

alancea insomne el tibio sudario inamovible,
el mascarón copia en el agua la sempiterna mueca
de su ferocidad jamás extinta. Escarlata y armiño,
nada se estremece, nada tiembla al latir de los remos,
nada turba el rítmico martilleo del marfil, la caoba y el sán dalo, ni estorba
la desvaída estela, las trompetas doradas que en la popa pregonan,
reposan flácidos los flecos del quitasol, fruta madura
sazonada entre polvo y esplendorosos sueños de victoria,
de matanzas, de esclavos azotados, naves hacia Dalmacia, pero haced, Tesalónica,
viejos mármoles ultrajados por el monótono ronroneo del agua ,
haced que clamen otra vez las trompetas de bronce.

Pero nadie

dude hoy que el antiguo esplendor y la felicidad consisten
en unirse con los ricos despojos de sueños y cadáveres,
asistir, escarlata y armiño, en el altísimo sital donde nada se siente, calor ni frío,
sino una imperturbable beatitud, al tibio
rielar de polícromos fanales en el agua insomne.

El poema recrea los elementos constitutivos del mito de Venecia, tal como pueden aparecer en *El triunfo de Venecia*, de Pompeo Batoni.



Figura 2 – Pompeo Batoni, *Triunfo de Venecia*, North Carolina Museum of Art, Raleigh.

Dibujo de la Muerte llevaba la metapoésia en germen, porque la contradicción entre la servidumbre y la grandeza de la sustitución de la realidad no deseada por la belleza del arte, y la pregunta sobre la capacidad de este para compensar, en términos de experiencia vital, la pérdida de aquella realidad, se aplican inmediatamente a la belleza recreada en la escritura, o a la belleza de la escritura misma: en “Raso amarillo a cambio de mi vida”, ese raso es a la vez un tejido y una metáfora del lenguaje poético.

Antes he dicho que es inevitable aspirar al hallazgo de una alternativa a la mediocridad de lo real. “Campos de Francia”, el último poema de mi libro *Verano Inglés* (1999), define el arte como refugio ante las decepciones de la vida real. Lo mismo se desprende del soneto de *Divisibilidad Indefinida* (1990) titulado “Reloj de autómatas”, y de otro soneto del mismo libro, “Razón de amor”.

RAZÓN DE AMOR (SEPULCRO EN LOMBARDÍA)

La dolencia de amor, que no se cura
sino con la presencia y la figura.
San Juan de la Cruz

Vuela por el silencio la ternura
al regazo del oro fatigado
que abraza un cuerpo en mármol desmayado,
ausente en el disfraz de su blancura,

y mi mano se pierde en la tersura
del pecho agudo, craso y abombado;
deseo embellecido y abreviado
sin la presencia, mas con la figura:

el presente en especies de memoria
anticipa su paz y su nobleza,
y el término es el punto de partida



Figura 3 – Giovanni Antonio Amadeo, *Sepulchro de Medea Colleoni*, Capilla Corleoni, Bérgamo

en que se omite la mezclada gloria
de vacuidad, de encanto y de vileza
que por imprecisión llamamos vida.

“Razón de amor” es un ejemplo de cruzamiento entre una referencia literaria, el “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz, y una artística, el sepulcro de Medea Colleoni en la basílica de Santa María la Mayor de Bérgamo. El poema dialoga, para negarla, con una cita de San Juan en la que se afirma que el amor necesita la presencia y la imagen del ser amado. En el poema se prefiere el amor a una estatua al dirigido a una mujer real: en ambos casos no iba a perdurar más que una imagen de belleza evocada en un poema, y la mujer de mármol nos ahorra las decepciones de la vida real y la infinita capacidad catastrófica que tienen las mujeres de carne y hueso. Como telón de fondo, la tradición acerca del amor de los hombres por las estatuas, cuya versión más conocida es el mito de Pigmalión, presente en el poema, pero invertido.

Muchas veces me ha parecido la realidad un territorio de decepción y de fracaso, cuya única justificación colateral es la escritura: así en un poema no incluido en libro, sino suelto en mis *Obras completas* de 1979, “Ostende”.

OSTENDE

Obediencia me lleva, y no osadía.

Villamediana

Nuestros burgueses [...] sienten una
grandísima fruición en seducirse unos a
otros sus mujeres .

Manifiesto Comunista, 1 1

Recorrer los senderos alfombrados
de húmedas y esponjadas hojas muertas,
no por la arista gris de grava fría
como la hoja de un cuchillo.

Mueven

su ramaje los plátanos como sábanas lentas
empapadas de noche, de grávida humedad
y reluciente.

También en la espesura

late la oscuridad de las cavernas,
y el Sol sobre las hojas evapora
las gotas de rocío — el aura de calor
que envuelve e ilumina los cuerpos agotados
cuando duermen: si acercas la mejilla
ves las formas bailar y retorcerse,
un espejismo fácil y sin riesgo:
dos bueyes que remontan la colina,
el mago que construye laberintos,
el calafate, el leproso, el halconero
parten seguros al amanecer,
no como yo, por los senderos
cubiertos de hojas muertas, esponjadas y húmedas.

A veces entre los árboles clarean
los lugares amenos que conozco:
el pintado vaporcillo con su blanca cabeza
de ganso, acribillada de remaches y cintas;
las olas estrellándose bajo el suelo de tablas
del gran salón de baile abandonado,
las lágrimas de hielo que lloran los tritones
emergiendo en la nieve de las fuentes heladas;

el cuartito en reposo con la cama deshecha
 junto al enorme anuncio de neón
 que lanza sobre el cuerpo reflejos verdes, rojos,
 como en las pesadillas de los viejos opiómanos
 del siglo diecinueve.

Un cervatillo salta
 imposible: lo sigo.

En un claro del bosque
 está sentada al borde de la fuente,
 con blanquísima túnica que no ofrece materia
 que desgarrar a la rama del espino.

Corro tras ella sin saber su rostro,
 pero no escapa sino que conduce
 hasta lo más espeso de la fronda,
 donde juntos rodamos entre las hojas muertas.

Cuando la estrecho su rostro se ha borrado,
 la carne hierve y se diluye; el hueso
 se convierte en un reguero de ceniza,
 y en medio de la forma que levemente humea
 brilla nítida y pura una piedra preciosa.
 La recojo y me arreglo la corbata;
 de vuelta, silencioso en el vagón del tren,
 temo que me delate su fulgor,
 que resplandece y quema aún bajo el abrigo.

Tengo una colección considerable,
 y en el silencio de mi biblioteca
 las acaricio, las pulo, las ordeno
 y a veces las imprimo.
 En el dolor se engendra la conciencia.

Recorrer los senderos alfombrados
 de húmedas y esponjadas hojas muertas,
 inseguro paisaje poblado de demonios
 que adoptan apariencia de formas deseables
 para perder al viajero.

Mas no perecerá
 quien sabe que no hay más que la palabra
 al final del viaje.

Por ella los lugares,
 las camas, los crepúsculos y los amaneceres
 en cálidos hoteles sitiados
 forman una perfecta arquitectura,
 vacía y descarnada como duelas y ejes
 de los modelos astronómicos.
 Vacío perseguido cuya extensión no acaba,
 como es inagotable la conciencia,
 la anchura de su río
 y su profundidad.

Desde el balcón
 veo romper las olas una a una,
 con mansedumbre, sin pavor.
 Sin violencia ni gloria se acercan a morir
 las líneas sucesivas que forman el poema.
 Brillante arquitectura que es fácil levantar
 igual que las volutas, los pináculos,

las columnatas y las logias
en las que se sepulta una clase acabada,
ostentando sus nobles materiales
tras un viaje en el vacío.

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.

Lleva dos citas al principio. Una del conde de Villamediana – uno de los mejores poetas del XVII español – alusiva al poder irresistible del amor; la otra del *Manifiesto Comunista* sobre la propensión de la clase media al adulterio, es decir, sobre la índole antinatural del matrimonio. La unión de las dos citas está indicando al lector que se trata de una historia de amor con una mujer casada.

En el centro del poema, los versos 33 a 40 evocan el motivo medieval del caballero que, mientras persigue una pieza de caza por un bosque, encuentra a una mujer, real o quizá sobrenatural. Hace el amor con ella, y en el mismo instante la mujer se desvanece tan rápidamente como se disgrega el cuerpo de un vampiro al alcanzarlo la luz del Sol, no quedando más prueba material de su existencia y de la realidad del encuentro amoroso que el dolor producido por la fugacidad de esa experiencia, que una vez conscientemente asumido y escrito, es el poema.

El poeta sabe que las expectativas con las que siguió a la mujer, en el verso 38, se malograrán probablemente, pero sin embargo las acepta ya que, si no va a conseguirla, su frustración producirá, precisamente por serlo – verso 55 – un texto literario y esa productividad textual del amor fracasado se define como el único proyecto vital que puede asumirse con sentido y con certeza (versos 61 y 62). En este punto reaparece el símbolo del mar (versos 72 a 75); su movimiento regular y previsible, obra del viento, se equipara a la aparición de la escritura, también regular y previsible, obra del fracaso emocional: la transgresión de las normas a la que aludía la cita del *Manifiesto Comunista*, ha sido al fin digerida. Y llegamos así a la conclusión del poema: el amor libre no tiene más horizonte que su imposibilidad; si intentarlo es inútil, no lo es, en cambio, ser consciente de ello y expresarlo por medio de un poema.

El amor se ha disipado, pero el fracaso queda redimido por su escritura. Otras veces, tanto lo uno como lo otro resultan territorios del mismo fracaso: en “Lección del agua”, de *Divisibilidad Indefinida*, por ejemplo, reelaboro en ese sentido el mito de Narciso. Siempre he creído que el funcionamiento real del pensamiento (lo consciente y lo inconsciente, la reflexión y la emoción, la superposición de planos temporales, el recuerdo y la imaginación) es demasiado complejo para que el lenguaje pueda reproducirlo: así quien intente por medio de la escritura conservar ese pensamiento y compartirlo con otros estará condenado a la insatisfacción.

LECCIÓN DEL AGUA

Mirándome en el agua de la fuente
por salvar las imágenes vencidas
– colores idos, músicas caídas –
en memoria con gracia de presente,



Figura 4 – Jean-Baptiste Santerre, *Susana en el baño*, Museo del Louvre, París

las vi oscilar girando levemente
en facetas y trizas esparcidas,
recompuestas y luego divididas,
y hundirse y escapar en la corriente.

Puse sobre las aguas un espejo
con que hurtarme a la muerte en escritura
y retener la luz de la conciencia,

pero la nada duplicó el reflejo
y el cristal añadió su veladura,
en doble fraude de la transparencia.

Sin embargo, cuando en 1999 publico *Verano Inglés*, un conjunto de poemas de amor, vitalista y de adhesión a la realidad, los valores se modifican, y la escritura pasa a veces a un segundo plano. Así ocurre en “El poema no escrito”. Incluye referencias al tema bíblico (procedente del *Libro de Daniel*), tradicional en Historia del Arte, de Susana y los ancianos. Lo han pintado a lo largo de los siglos innumerables artistas: Guido Reni, Tintoretto, Veronés, Rembrandt o Rubens, hasta Picasso.



Figura 5 – Tintoretto, *Susana y los ancianos*, Museo de Historia del Arte, Viena

También a los desnudos de Boucher, Bouguereau, Cabanel, Gérôme, Ingres, todos ellos asociados al baño o al agua.



Figura 6 - François Boucher, *Baño de Diana*, Museo del Louvre, París



Figura 7 - Alexandre Cabanel, *Nacimiento de Venus*, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York

Si nos planteamos la sustitución de la realidad por el lenguaje, estamos no sólo ante el autoconsumo consolatorio de ese lenguaje, sino ante su segunda justificación posible: la supuesta trascendencia por medio de la escritura de la gavilla de emociones y de reflexiones que llamamos “yo”. La fe en ella choca no sólo con la incapacidad del lenguaje para reconstruir y transmitir ese yo, sino con la de los lectores para admitirlo y entenderlo. Lo último está especialmente destacado en el quinto poema de *Espejo de Gran Niebla* (2002), pero antes en “Catedral de Ávila”, de *Divisibilidad Indefinida*.

CATEDRAL DE ÁVILA

Como al umbral de la capilla oscura
una reja detiene la mirada
y la dispersa luego, confinada
en los fraudes que finge la negrura
confundiendo volumen y figura
de la estatua yacente allí olvidada,
cuando mi mano se detenga helada
un anaquel será mi sepultura.

Será delgada losa la cubierta
y el tejuelo epitafio más piadoso,
y menor la esperanza de otra vida,
y en el silencio la palabra muerta
gozará del olvido y el reposo,
en figura y volumen confundida.

El origen de “Catedral de Ávila” está en el día en que, paseando por esa catedral mal iluminada, observé que una capilla, casi en total penumbra y cerrada por una reja que tenía el aspecto de no haber sido abierta en siglos, parecía contener una estatua yacente de calidad, aunque la falta de luz me impedía apreciarla. No pude evitar pensar en la jugarreta del destino a quien quiso dejar en su sepulcro memoria de sí mismo, y en el fracaso paralelo del escultor. Ambos habían ido a sumergirse en una sombra de la que nadie sería capaz de sacarlos.

El propósito de todo monumento funerario es convertirse en el legado que una persona quiere dejar de sí misma: su retrato, sus hazañas y virtudes y sus aspiraciones intelectuales y morales, todo ello expresado por medio de un repertorio de símbolos icónicos que podemos descifrar. Se me hizo evidente la analogía de ese proyecto de biografía, retrato físico y espiritual y testamento moral, con lo que un poeta intenta al escribir los poemas —que son su monumento funerario, y cuyo último sentido es escribirse a sí mismo—, no sabiendo nunca si sus libros quedarán en un anaquel polvoriento —una capilla sin iluminación— o, al contrario, serán leídos en el futuro, con el peligro, en este caso, de ver degradado y malinterpretado su pensamiento y sus emociones. Parecida tesitura es la de un fragmento de *Fuente de Médicis*: “como estatua sin rostro en su vitrina,/ alguien que quiso atravesar el tiempo/ trayéndonos su nombre entre las manos/ en una antigua lengua incomprensible”.

A este respecto, “El estudio del artista”, de *Divisibilidad Indefinida*, trata de la soledad y la incomprensión que sufre quien se dedica a reflexionar tanto como a sentir, y a dar cuenta de sus sentimientos más allá de la facilidad y el tópico, y así está escrito como un cuadro alegórico del XVII en el que un artista es objeto de la mirada obtusa de un mono. He citado alguna vez este poema como ejemplo de lo que llamo “culturalismo ficticio”, es decir, en este caso, la posible invención de una supuesta obra de arte que funcionaría como referente analógico del pensamiento que expresa. Debo decir que no estoy seguro de si se trata del recuerdo de un óleo que podría haber visto en el Museo de Bellas Artes de Viena, o de una invención inconsciente resultado de la fusión de *Melancolía* de Alberto Dürero, *El astrónomo* de Vermeer de Delft o *El filósofo* de Rembrandt, más la imagen simbólica de uno de esos monos tan frecuentes en la pintura del siglo XVII, en la que representan la fealdad y la bajeza de los instintos animales.

EL ESTUDIO DEL ARTISTA

Anónimo holandés

Al fondo de la estancia tenebrosa
atestada de mapas y anaqueles,
de caballetes, bustos y cinceles
donde la araña teje sigilosa,

una figura pálida y borrosa,
rodeada de libros y papeles,
alza un compás y cruza dos pinceles
contemplando la noche silenciosa.

Una llama de vela mortecina
signa la oscuridad más que ilumina
y descubre el temor y la torpeza,

la mueca de desprecio y extrañeza
con que asoma la estúpida cabeza
del mono que levanta la cortina.



Figura 8 - Estatua sin Cabeza (Gudea B-AO 2), Arte sumerio, Museo del Louvre, París



Figura 9 – Alberto Durer, *Melancolía*, Galería Nacional de Arte, Karlsruhe

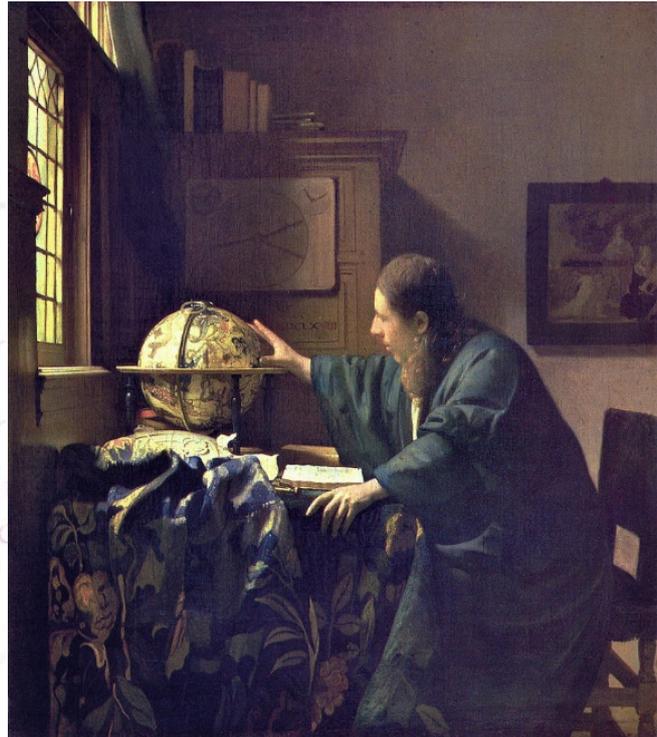


Figura 10 – Jan Vermeer de Delft, *El Astrónomo*, Museo del Louvre, París

Otras muchas cuestiones me han preocupado a lo largo de los años y de los libros, como materia metapoética. De mi segundo libro, *El Sueño de Escipión* (1971), destacaría el poema “Piero della Francesca”.

PIERO DELLA FRANCESCA

Con qué acuidad su gestuario
pone en fuga la luz, la verticalidad,
la insulación de las figuras vuelve dudoso el símbolo,
hace abstracción del aire, censura de la flora,
sucumben los jinetes
al vértigo del tacto con su brillo.
No hay llaga, sangre, hiel: no son premisa.
Dormición de la sarga, crucifixión del lino;
ultima instancia del dolor celeste
angustia de la esfera, de los troncos de cono.
La geometría de los cuerpos
y la vaga insistencia de su enunciado único:
no hay hiel, la multitud
no es síntoma del mal, no es un signo del daño.

En aquellos años yo apostaba por un poesía ni realista ni neorromántica, escrita no desde las emociones en bruto ni desde la conciencia doctrinal, sino desde la inteligencia emocional. Para ello había utilizado, desde mi primer libro, el procedimiento de transferir por analogía el yo poético a un personaje del acervo cultural. Eso ocurre aquí, donde mi *alter ego* es el citado pintor del siglo XV. Y es él precisamente –en otros casos lo han sido Giorgione, Santerre, Watteau, Tiépolo, para otro propósito– porque el hieratismo de Piero encajaba en mi proyecto de *discurso de las emociones frías*.

El poema precipitó gracias al recuerdo de tres obras de Piero: *Madona del Parto*; *Virgen con el niño, santos y Federico de Montefeltro*, y *Cristo resucitado*.

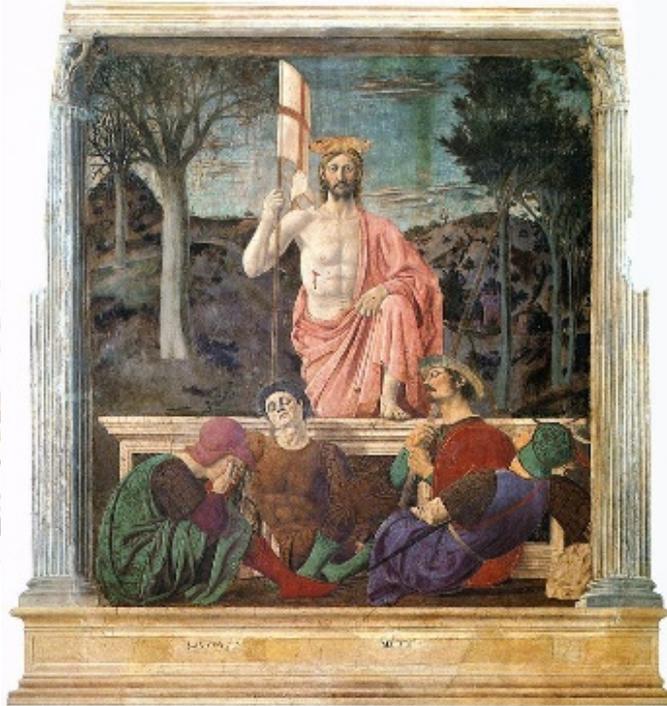


Figura 11 - Piero della Francesca, *Cristo resucitado*, Museo Cívico, Sansepolcro



Figura 12 - Piero della Francesca, *Virgen con el Niño, Santos y Federico de Montefeltro*, Pinacoteca de Brera, Milán

Se encuentran, respectivamente, en la iglesia de Monterchi, la Pinacoteca de Brera de Milán, y el Museo de Sansepolcro.

La serenidad de esa mujer, su aparente indiferencia a su ominoso destino, me llevó por asociación a las otras dos pinturas que he citado. De todas ellas se desprende el turbador estatismo y la intensidad de la pasión censurada en Piero.

Mi tercer libro, *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974) es prácticamente metapoético en su integridad.

PÁESTUM

Los dioses nos observan desde la geometría
que es su imagen.

Sus templos no temen a la luz
sino que en ella erigen el fulgor
de su blancura: columnatas
patentes contra el cielo y su resplandor límpido.
Existen en la luz.

Así los pueblos bárbaros
intuyen el tumulto de sus dioses grotescos,
que son ecos forjados en una sima oscura:
un chocar de guijarros en un túnel vacío.
Aquí los dioses son,
como la concepción de estas columnas,
un único placer: la inteligencia,
con su progenie de fantasmas lúcidos.



Figura 13 - Giovanni Battista Piranesi, *Templo en Páestum*

“Páestum” tiene mucho que ver con Piero. Se refiere a los templos griegos de estilo dórico de esa antigua ciudad cercana a Nápoles, que usé para realzar la expresión literaria

serena e intelectualizada de las emociones como superior a su exhibición visceral. El mismo es el propósito de "Eupalinos" (*El Azar Objetivo*), poema inspirado en el diálogo de ese título donde Paul Valéry propone el diseño extremadamente sobrio de un templo griego como la "imagen matemática" que recuerda el amor feliz del arquitecto a "una muchacha de Corinto", es decir, opta por un concepto no neorromántico de la expresión del amor.

Creo desde luego que no puede haber poesía sin motivación emocional, pero siempre he desconfiado de esa motivación llevada demasiado lejos. Por eso el último poema de *Espejo de gran niebla* (2002) incorpora un fragmento de la *Paradoja del comediante*, en el que Diderot viene a decir que si, para representar en el teatro a un personaje que sufre, se hace subir a escena a una persona sin formación y que esté sufriendo realmente, cuando intente expresar sus sentimientos sólo conseguirá hacer reír al público; mientras que un actor profesional, con conocimiento del corazón humano y de las reglas de la expresión de los sentimientos, lo hará llorar aunque no esté personalmente afectado por ningún sufrimiento.

De *Variaciones y figuras*, "Mira el breve minuto de la rosa" se refiere a la trampa del lenguaje cuando su costumbre, su reiteración y su inercia ocultan la percepción individualizada e interiorizada de la realidad; "Santa María della Salute", a la consiguiente necesidad de desautomatizar el uso de ese lenguaje.

MIRA EL BREVE MINUTO DE LA ROSA

Mira el breve minuto de la rosa.
Antes de haberla visto sabías ya su nombre,
y ya los batintines de tu léxico
aturdían tus ojos — luego, al salir al aire, fuiste inmune
a lo que no animara en tu memoria
la falsa herida en que las cuatro letras
omiten esa mancha de color: la rosa tiembla, es tacto.
Si llegaste a advertir lo que no tiene nombre
regresas luego a dárselo, en él ver: un tallo mondo, nada;
cuando otra se repite y nace pura
careces de más vida, tus ojos no padecen agresión de la luz,
sólo una vez son nuevos.

SANTA MARÍA DELLA SALUTE

Asegurad las cosas de la muerte por agua.
Lo reflejado traiciona con su imagen,
las palabras reniegan de la carne y la piel
de las que son reflejo, con sus signos inertes.
Así insiste la cúpula en la usual idea
que suscitan las cuatro palabras de su nombre:
sus límites asienten, todo en ellos acoge
la imagen convenida, atributos de muerte
en esa mansedumbre de la línea
si no fuera a la vez, al copiarse en el agua,
una violencia inesperada al ojo:
que reclamen las formas, por temblar invertidas,
una actual presencia que no cumplen los signos
de su nombre, ni nubla su perfil levantado
en el aire, prevista muerte: aquí vida es el agua.

A partir de *Divisibilidad Indefinida* (1990) se produce en mi forma de escribir una cierta mutación, que consiste en que la verdad emocional se hace más accesible al aflorar en ocasiones el intimismo directo que tan extraño me resultaba en un primer momento. Nada de eso

ha sido consciente ni calculado; se trata de una consecuencia de la edad y la evolución personal, y es algo que culmina en *Verano Inglés* (1999), un libro de evocación del amor y de reflexión sobre él, que traza la trayectoria de una relación que comienza en la felicidad de la comunicación en todos los órdenes, y termina en el desencanto y el refugio en la impasibilidad. Y en la constatación, una vez más, de que la experiencia amorosa da lugar a una interrogación acerca del propio yo que desemboca en la escritura. No faltan en el libro, en consecuencia, las reflexiones metapoéticas.

Espejo de Gran Niebla (2002) sigue a *Verano Inglés*. Como estímulo de este libro han actuado una serie de preguntas acerca de mi propia historia e identidad: qué ha sido de quien escribió *Verano Inglés*, cómo nos configuran la emoción y el pensamiento a través del recuerdo, cómo nos vemos en el espejo del papel escrito, en qué medida el recuerdo y la escritura son segundas vidas, o segundas ediciones corregidas de la misma. Así *Espejo de Gran Niebla* es la indagación de quien pretende entenderse y recuperarse al recordarse, pensarse y escribirse; y explora las sucesivas regiones del viaje por la realidad, guiado por el sueño de la imaginación literaria y artística a la que está condenado a regresar. Se sustenta enteramente en el símbolo múltiple del espejo, que representa la memoria, la reflexión, la escritura, y la mirada de los otros. Cada uno de ellos aporta su propia veladura, y la consecuencia en conjunto es la disipación de la propia identidad y la imposibilidad de recuperarla, imagen que rebota de un espejo a otro acumulando imprecisión y deformidad.

Fuente de Médicis (2002), poema-libro situado ante la fuente así llamada en el jardín del Luxemburgo de París, consiste íntegramente en el diálogo del yo con la estatua de Galatea de esa fuente, diálogo acerca del fracaso de la persecución de la propia identidad en el amor y en la imaginación artística y literaria. Culmina así una tradición interna en mi obra según la cual jardines y parques aparecen como símbolo del fracaso de la pretensión humana de sustituir por la belleza artificial la vitalidad primitiva de la naturaleza salvaje. Mis jardines simbolizan la incomunicación y la frustración del deseo, en su vegetación amortecida por el invierno y en la inmovilidad de sus estatuas, tanto como la degradación de la experiencia en el recuerdo.



Figura 14 - Tommaso Francini, *Fuente de Médicis*, Jardín del Luxemburgo, París

Finalmente, *Cuatro noches romanas* (2009) consta de cuatro diálogos con la Muerte, durante cuatro paseos nocturnos por distintos espacios de la ciudad de Roma. Esos espacios se van cargando de significado autobiográfico y simbólico, en cuanto son el mejor arquetipo de la permanencia y la destrucción simultáneas de la realidad y la vida en la juventud transitoria del cuerpo, en la memoria, en el amor, en el arte y en la literatura. La cuarta de ellas trata, entre otras cosas, de las dos grandes falacias acerca de la inmortalidad: el mito cristiano de la pervivencia del alma individual, y el ideal clásico de perduración de la fama a través de la obra. Hay referencias a un conocido soneto de Quevedo ("A Roma sepultada en sus ruinas"), a la muerte de Shelley y a un poeta de la época de Augusto llamado Cornelio Galo, que fue prefecto de Egipto y tuvo la desgracia, por su magnificencia, de despertar la envidia del emperador, que lo obligó a suicidarse e hizo desaparecer su obra; al conjunto arquitectónico llamado "pórtico de Octavia", que Augusto dedicó a su hermana y que era un foro rodeado de columnas, conteniendo una biblioteca, una colección de estatuas y dos templos; al sepulcro de San Ignacio de Loyola en el Gesù de Roma.



Figura 16 – Sepulcro de San Ignacio, Iglesia del Gesù, Roma

Figura 15 – Pórtico de Octavia, Roma, estado actual

ibéricas y latinoamericanas

NOCHE CUARTA, Y ALBADA
(fragmento)

Cette main me fait signe d'abrégér.
Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, XLIV, 1

[...]

— Cómo habrá salvación en un engaño .

— ¿ No lo eres tú también ?

--- Quizá lo sea ,

pero yo soy engaño verdadero,
porque verdad es todo lo que ayuda a vivir.

— No me estarás hablando de otra vida
más allá de la muerte .

— Por qué no;
entre tanto espejismo de vidas irreales
y muertes redentoras, es el mejor engaño.

— Sin duda, mas no en Roma,
el triunfo más pomposo
y más irrefragable de la muerte.

--- Y prueba irrefragable de que el tiempo y la muerte
nunca alcanzan del todo su victoria.

--- ¿ No recuerdas a aquel a quien dictaste
que es tumba de sí propio el Aventino ?

--- Sí ; le dicté también que donde yace
sabemos que reinaba el Palatino.

¿Y no recuerdas tú dónde veías
oro con resplandor de eternidad ?

--- Sí, pero sólo era
brillo falaz de eternidad de oro.

--- Entonces cuantos viste entre la niebla,
al alba y al ocaso, vivieron sin sentido.

Sabes que existe un oro más precioso
que el de las tumbas.

--- Sí : la doble fila
de espejos deformantes de la memoria ajena,
si hubiera de cruzarla
en una urna que no habré elegido. [...]

Yo no temo borrarame

como quien no ha existido, pero hay muchas maneras de olvidar.

El pórtico de Octavia,
sus templos, sus pinturas,
su biblioteca, son un amasijo
de cascotes mugrientos
entre los que se pudre la basura.
--- No puedo asegurarte que no sigan
haciéndote morir después de muerto:
es ley de la memoria.

En ella algunos
desaparecen en total secreto.
A muchos los traiciona
más sabiamente, en esplendor de oro.
Otros perduran irreconocibles;
los mejores quizá
subsistan en la niebla de ese espejo
iguales a sí mismos. Quién lo sabe . [...]

Creo, en resumen, que la relación entre vida y escritura me ha preocupado ininterrumpidamente desde mi primer libro, en muchas direcciones de las que no he podido dar más que una idea basada en unos pocos ejemplos. Mi poesía siempre ha tenido los mismos ingredientes básicos: la relación problemática con la realidad; la reflexión sobre el hecho inevitable de que la necesidad de definición de esa realidad, y de autodefinition en ella, tenga que resolverse en forma de texto escrito, con el problema adicional de hacerlo por medio del lenguaje y del discurso de la poesía, cuya capacidad para cumplir esa misión, reflejar su estímulo y comunicar su formulación final es dudosa.

