

Guillermo Carnero, *Divisibilidad indefinida*. Sevilla, Renacimiento, 1990, 49 pp.

Desde *Dibujo de la muerte* (1967), pasando por *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)* (2.^a ed.: 1983), hasta este nuevo libro, la trayectoria de Guillermo Carnero ha variado poco, observación a la que aquí queremos asignar un carácter de meritoria. Su visión de la poesía permanece adherida a una firme actitud contemplativa anclada tanto en el movimiento como en la inmovilidad o el simple yacer del cuerpo del hablante. Muchos poemas se inician con deícticos: aquí, éste. En un rápido esquema, hay siempre un hablante lírico que se nos da corporalmente, en toda su presencia proxémica; este hablante contempla sin patetismo, sin dolerse ante lo inevitable, las huellas que va dejando la muerte, desde el observador que se detiene en Ávila ante el sepulcro tallado por Fancelli hasta el que ante «Las ruinas de Disneylandia» se autodefine diciendo:

Así pasamos muchas noches
caminando sin rumbo
por la arista sin fin de las palabras (*Ensayo*, 148).

En este reciente poemario, nos encontramos ante una significativa actitud de recapitación y enjuiciamiento del pasado que recuerda el «Yo soy aquel que ayer no más decía», de Darío, o el «Preguntaréis: ¿Y dónde están las lilas?», de Neruda. Pero curiosamente no hay en absoluto en este libro de Carnero el tono de autocritica moral o ideológica que resalta en aquellos ejemplos. Después de decirnos: «Hace muy pocos años yo decía / palabras refulgentes como piedras preciosas», su actitud se manifiesta como lo contrario de lo que pudiéramos llamar arrepentimiento: esas «palabras» de antes «no eran palabras frágiles» sino «plenas y grávidas victorias / en las que ver el mundo y obtenerlo». El poema al que pertenecen estos versos: «Música para fuegos de artificio» (*Divisibilidad*, 13-15), persevera en un minucioso autoexamen, definiendo esa seguridad pretérita como «ingenuidad no perdurable», y la actitud de creencia (¿neosimbolismo?) aparece identificada como «vicio»: «el vicio de creer envuelto en polvo». De modo que hay un cambio después de todo, aun cuando, si seguimos leyendo, es decir, si entendemos estas afirmaciones dentro de la sintaxis

del poema, nos encontraremos con que no hay una condena moral de este supuesto vicio, sino más bien lo opuesto: una celebración y, por último, una reincidencia. Hay promesas que se susurran y una perdurable convicción de que el «fulgor de la fe lento se orienta / al imán de la noche permanente». Las imágenes siguen apuntando semánticamente al vacío, como en *Dibujo de la muerte*. Es un ceremonial sin feligreses, templo ni trascendencia. Su simbolismo se embarga en el hermoso temblor de su inmanencia. Porque «hay cada día olvido inaugural / en la renovación de la mañana». Es decir, los versos de arrepentimiento de Darío y Neruda se invierten en el placer de la contumacia y el relapso:

quien hace oficio de nombrar el mundo
forja al fin un fervor erosionado
en la noche total definitiva.

De allí proviene este goce en repetir —en su plena y gozosa trivialidad— toda esta retórica del silencio, lo dormido, lo yacente, lo apagado, lo muerto, lo que no puede desbordar su geometría. Nos quedamos con la utilería de la fe. Como en el «Teatro Ducal de Parma»: los adornos y la decoración logran burlar el silencio y la muerte, «trazan espacios de serena gloria / y un firmamento plácido y fingido». Todo ello es vanidad, pero una vanidad que llena la nada, la memoria y el sentido. El hombre, parece decirnos este libro, es vanidad, pero vanidad que se queda en la memoria constituyéndose en su esencia a la vez que en dibujo de la muerte.

Esta poesía constituye, pues, un rescate ontológico del tema de la vanidad, en la medida en que esta vanidad es nuestra única dimensión proxémica, en ella vivimos, y «los reinos de la nada» pasan, por lo tanto, a constituir no sólo «la escenificación de la memoria», sino también «la cartografía del sentido». No podemos condenar la vanidad, no podemos arrepentirnos de este pecado, porque es lo que nos define, y es el único reino bello que el poeta puede comunicarnos. Y esta residencia en lo vano nada tiene de patético, porque es claro que es la única manera en que podemos inventarnos la vida. El «fraude de la transparencia» será, pues, un fraude, pero podemos evaluarlo y tasarlo como si fuera una piedra preciosa. Así es que, por fin, el hablante regresa a detenerse una y otra vez ante esos últimos sepulcros para observar que «el término es el punto de partida (*Divisibilidad*, 43).

Así se entiende la ironía de que la primera palabra de este libro: «Vea», se acoja a la incertidumbre de la última frase: «con los ojos apagados». Pero el hablante de esta poesía tiene conciencia de esta ceguera que no atina a ver sino lo que reside en su memoria: con mezcla de aprensión y escándalo, cita los juicios condenatorios que se dirigieron alguna vez a Piranesi:

Y dijeron de él: parva imaginación
 esclava del pasado — su genio, si lo tuvo,
 pereció bajo el peso de la bibliografía.

Y le llamaron «arqueólogo» (*Ensayo*, 169).

Divisibilidad indefinida constituye una perfecta unidad como poemario; está compuesto de quince poemas en que se retorna con intensidad al mismo tono de ironía sin humor. Se crea así una alta (más que profunda) resonancia, como de palabras escuchadas en la bóveda de una catedral (¿la de Ávila?). Los siguientes títulos de poemas transcritos aquí a vía de ejemplo pueden dar una idea de estas preferencias musicales: «Lección del páramo», «Segunda lección del páramo», «Convento de Santo Tomás», «Fantasía de un amanecer de invierno», «Museo Naval de Valencia», «Razón de amor (Sepulcro de Lombardía)», «La hacedora de lluvia».

The Ohio State University

JAIME GIORDANO