

El racionalismo metapoético de Guillermo Carnero (1971-1977): más allá de las tesis bousoñianas*

Guillermo Carnero's Metapoetic Rationalism (1971-1977): Beyond the Bousoñian Theses

Pedro Martín Aguilar

Universidad Nacional Autónoma de México

pedromartinaguilar91@gmail.com

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-6947-8657>

RESUMEN

La metapoética de Guillermo Carnero se ha interpretado de distintas maneras; una de las más importantes ha seguido el prólogo de Carlos Bousoño a *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*. Se propone repensar la idea bousoñiana de que la metapoética del valenciano se manifiesta como una «incapacidad de la razón racionalista para conocer la realidad» (1979, 25). Mediante el análisis de tres poemas del autor publicados entre 1971 y 1977 se sugiere la existencia de un proyecto metapoético de conocimiento racionalista de la realidad. También se plantea que la metapoética de Carnero opera como una nueva razón racionalista que aúna búsqueda epistemológica e ironía desmitificadora, recuperando aspectos del Neoclasicismo del s. XVIII, de las ideas de Wittgenstein, de la lingüística de Saussure y de algunas escuelas posestructuralistas.

Palabras Clave: Guillermo Carnero; metapoética; racionalismo; ironía; Carlos Bousoño.

ABSTRACT

Guillermo Carnero's metapoetry has been interpreted in different ways; one of the most important has followed Carlos Bousoño's prologue to *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*. It is proposed to rethink the Bousoñian idea that the Valencian metapoetry manifests itself as an «incapacity of rationalist reason to know reality» (1979, 25). Through the analysis of three poems by the author published between 1971 and 1977, the existence of a metapoetic project of rationalist knowledge of reality is suggested. It is also argued that Carnero's metapoetry operates as a new rationalist reason that combines epistemological search and demystifying irony,

* Agradezco a la Dra. Tatiana Aguilar-Álvarez y al Dr. James Valender por las atentas observaciones que hicieron posible esta investigación, así como a los evaluadores del artículo. Durante la realización de este trabajo he sido beneficiado por el Programa de Becas para Estudios de Posgrado en la UNAM (PBEP, 2019-2022) a nivel doctorado.

recovering aspects of Neoclassicism of 18th century, ideas of Wittgenstein, linguistics of Saussure and from some poststructuralist schools.

Key words: Guillermo Carnero; Metapoetry; Rationalism; Irony; Carlos Bousoño.

1. MÁS ALLÁ DE LAS TESIS BOUSOÑIANAS

Cuando Guillermo Carnero (Valencia, 1947) reunió los poemarios que había publicado durante más de una década en *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)* (Hiperión, 1979), el volumen se acompañó del estudio preliminar de Carlos Bousoño, «La poesía de Guillermo Carnero», que condicionaría buena parte de su recepción hasta hoy, marcando cierta pauta tanto del análisis de la obra del valenciano como del de otros miembros de su generación.¹ Más allá de las lúcidas tesis de Bousoño, creo necesario reconsiderar, cuarenta años después, si sus directrices siguen siendo vigentes en cuanto a la evaluación de la obra carneriana; las cuales, por otra parte, llegaron a ser tomadas como rasgos generales para toda una promoción poética.²

Rebasa las intenciones de estas páginas analizar en su conjunto el ensayo de Bousoño, que abarca categorías muy complejas y diversas. Me limitaré a reflexionar sobre una de las ideas centrales de la argumentación del estudioso: la «incapacidad de la razón racionalista para conocer la realidad» (1979, 25), causa de primer orden, según Bousoño, de la aparición de metapoesía en la obra carneriana a partir de 1971, con *El sueño de Escipión*, y hasta 1977, con los últimos poemas de *Ensayo*.

Para Bousoño, impulsor de una teoría acerca de la progresiva agudización del individualismo en las sociedades contemporáneas (v. 1979, 12), los jóvenes creadores experimentaban una «crisis intensísima de la razón racionalista» (1979, 22), que se manifestaba como la pretensión de «marginarse de toda

¹ Del prólogo de Bousoño se desprende el concepto de «generación marginada» para calificar a la promoción poética de 1968, cuestión que levantó gran polémica entre la crítica. Para Amparo Amorós: «[se pueden observar] malabarismos tan espectaculares como que en el 68 y principios de los 70 se arremetiera encarnizadamente contra aquellos jovenzanos [sic] insolentes recién estrenados en las lides poéticas y que hoy, ya aplacados de su furiosa iconoclastia y convenientemente integrados desde su marginalidad (Bousoño) a ese centro [...] del sistema cultural [...] han dejado la poesía española tan arrasada que tras ellos [...] no ha vuelto a crecer la hierba» (1989, 63).

² Jenaro Talens se ha expresado en contra de las generalizaciones del concepto de metapoesía de Bousoño, aduciendo que «la importancia objetiva de Carlos Bousoño en el panorama teórico contemporáneo, por una parte, y la de Guillermo Carnero en la poesía, por otra, pueden [...] dejar en segundo plano [...] el carácter mismo de metapoesía [...], sobre todo en lo que atañe a su posible generalización como instrumento operativo de análisis y como rasgo caracterizador de un tipo de escritura» (1981, 16).

generalización» (1979, 22). Ahondando en el estudio introductorio, el racionalismo del que Carnero y sus coetáneos habrían abjurado sería el «crecientemente industrial de la sociedad de consumo, con su utilitarismo a ultranza, insaciable y malsano» (1979, 21), esto es, de la razón racionalista del pensamiento ilustrado, deformada y reducida a una razón utilitaria. Para el prologuista, el racionalismo del siglo XVIII europeo había consistido en «la totalidad de la dictadura de la razón racionalista, la razón abstractiva, totalizante y homogeneizadora» (1979, 18), cuya más prominente realización sería el discurso científico. En consecuencia, la hipertrofia contemporánea de esa razón racionalista habría derivado en la necesidad artística de distanciarse de ella; por ello, Bousoño acuña el término de «generación marginada» (1979, 23) para aquellos jóvenes poetas que habrían buscado desligarse de «todo lo que suene a convención» (1979, 23), de la homogenización racionalista que atentaba contra su profundo individualismo.

Críticos como Marta Sanz han advertido que la agudización del individualismo de los poetas españoles de la tercera parte del siglo pasado se correspondía con las primeras andaduras de un fenómeno internacional, la posmodernidad, entendida como «lógica cultural del capitalismo tardío» (Jameson 1991). Retomando a Lyotard, uno de los principales ideólogos de lo posmoderno, la investigadora señala que «la posmodernidad desde sus orígenes arremete contra el concepto de Razón como eje de la Modernidad» (2007, 28); además, añade que

los metarrelatos son el producto emblemático de la modernidad. Lyotard llama metarrelatos a los constructos filosóficos que tratan de aportar explicaciones globales a comportamientos colectivos; los metarrelatos siempre son homogeneizadores y faltan a la verdad diversa de lo humano. El metarrelato no respeta la individualidad y, por ende, ignora tanto la diferencia como las minorías. La fobia hacia el metarrelato responde a una fobia general hacia el principio de representación: el postestructuralismo, con su reivindicación de los juegos del lenguaje y del placer del texto [...], es una muestra más de esa obsesión posmoderna por la defensa de la diferencia y de la universalidad de un individuo, de un fragmento (2007, 28-29).

Puede deducirse, pues, que para los poetas de 1968 el «metarrelato» moderno que había que desarticular era el de la propia poesía, es decir, las convenciones poéticas dimanadas de los pilares estéticos de la Modernidad.³ En relación con las ideas de Bousoño, la metapoesía, practicada con mayor profusión en la década de 1970⁴ consistiría, siguiendo a Sanz, en un atentado deli-

³ Para el caso de Carnero, cuya poesía recupera «la obra de los autores franceses de *fin de siglo* [XIX]», «se deriva un claro posicionamiento estético [...] frente a dos movimientos literarios alejados por extremos opuestos del simbolismo, como son el realismo y el surrealismo» (Lanz 2016b, 25); esta negación del surrealismo podría tener su origen en el rechazo a uno de los pilares fundacionales de la Modernidad artística: el Romanticismo.

⁴ De acuerdo con Pilar Yagüe López, para la generación de 1968 «a una primera etapa de renovaciones y experimentos con un lenguaje “apresado” al que se quiere liberar, le sigue

berado contra el «metarrelato» de la poesía moderna anterior, entendida como herramienta estética de conocimiento racionalista de la realidad. Como es sabido, además de las críticas de raigambre posmoderna contra la aspiración epistemológica de una poesía racionalista, en España algunos poetas de generaciones precedentes habían tomado parte en una encarnizada disputa sobre el arte poético como comunicación o conocimiento.⁵ Por lo tanto, la idea de que la poesía podía o no entrañar un proyecto gnoseológico permeaba doblemente la producción poética española de la década del 70.

Siguiendo los cauces argumentales de la interpretación metapoética bousoñiana se puede llegar a ciertas posturas de importantes críticos actuales de la obra de Carnero; esto no implica que sean meros escoliastas de Bousoño, sino que retoman críticamente algunas de las ideas del primero. Para Ignacio Javier López, a cargo de la edición anotada y comentada de *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)* (Cátedra, 1998), en una metapoesía como la carneriana

los autores posmodernos son igualmente conscientes de que el tema [de la obra] es tan convencional como la forma. El discurso [de Carnero] se centra así en el discurso mismo, destacando su valor convencional y al mismo tiempo su incapacidad para acceder a la realidad (2010, 54).

Como se aprecia, la conclusión del crítico es similar a la que en su momento llegó Bousoño, con la novedad de que el estudioso actual añade una visión posestructuralista, dimanada de la denuncia de las carencias del racionalismo moderno (v. más adelante: Ferrari 1996, 148-149).

Por su parte, Juan José Lanz recapitula las directrices de la metapoesía de Carnero según las «tres premisas fundamentales» (2016a, 99) de Bousoño: «1.º) la incapacidad de la razón racionalista para conocer la realidad; 2.º) la incapacidad de la obra de arte para representar dicha realidad; 3.º) el desenmascaramiento del lenguaje del poder mediante su ironización» (2016a, 99).

Como se observa, la recapitulación de Lanz es una cita textual de las tesis bousoñianas de 1979. Lejos de criticar la labor esclarecedora de este investigador, a quien debemos muchas de las más lúcidas lecturas sobre Carnero, quiero dejar constancia mediante estos ejemplos de la vigencia que para muchos críticos siguen teniendo, en circunstancias puntuales, los postulados de Bousoño, los cuales requerirían, acaso, de cierto remozamiento.

[en la década de 1970] un estadio de reflexión especulativa sobre el propio ser del poema» (1997, 101).

⁵ Tal y como recapitula Pablo López Carballo, esta «confrontación de ideas se produjo a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y tiene su origen en una conferencia de Gabriel Celaya a principios de 1950 [...], en la que utilizó la formulación “el arte es comunicación” [...]. [No obstante,] a estas afirmaciones le salieron al paso artículos de diversos autores. El primero de ellos fue Carlos Barral en 1953 con un texto titulado “Poesía no es comunicación”» (2017, 1118-1119).

Bousoño, López y Lanz coinciden en un concepto que se erige a la par de la crisis del racionalismo moderno: la problematización metapoética del conocimiento de lo real. Siguiendo esta lógica, preguntarse por la metapoésia del valenciano implicaría cuestionarse por la posibilidad de aprehensión –por la existencia misma– de la realidad. Esta cuestión forma parte del prólogo de Bousoño, donde se dice que la metapoésia «es una manifestación del carácter imaginario, o sea, no real, de la obra estética» (1979, 56); por tanto, refrendo la idea de que el estudio introductorio de 1979 es una de las bases teóricas más importantes de la cual se desprenden algunos de los análisis acreditados sobre Carnero hasta la actualidad.

Acerca de la metapoésia del valenciano como desconocimiento de la realidad, Marta Ferrari afirma que

parece articularse sobre una concepción del lenguaje –deudataria de las posturas posestructuralistas– fundada en la azarosa relación existente entre signo/cosa [...]. No es la «cosa» la que atrae necesariamente la palabra que la nombra, sino que las palabras se atraen entre sí tejiendo una red sonora que a nada remite. Si el lenguaje es incapaz de referir nada exterior a sí mismo, se destruye la idea del arte en tanto representación de lo real (1996, 147).

La investigadora reclamó la necesidad de una «definición contextual» (1996, 147) de la metapoésia de Carnero, en el marco del posestructuralismo y de las estéticas posmodernas:

El posestructuralismo con el deconstruccionismo a la cabeza cuestionó la posibilidad misma de una vinculación entre el signo y su referente, al poner en entredicho la relación entre las palabras y el sentido [...]. Lo que estos teóricos vienen a señalar –postulados a los que parece adherir nuestro autor– es que lo que entendemos por realidad es siempre un constructo: tanto la realidad creada en un texto de ficción como la realidad misma; abandonan así la ingenua creencia en un fundamento firme al sustituir la idea de un mundo único y estable por la de múltiples mundos posibles (1996, 148-149).

Por tanto, Ferrari parecería superar las tesis de Bousoño, restringidas al campo racionalista de lo epistemológico, para focalizar el fenómeno metapoético del autor sobre los constructos lingüísticos –de la lingüística moderna iniciada con Saussure y sus derivados–; así, el dilema del conocimiento de la realidad a través del poema lo sería en tanto formante de un problema mayor: la concepción arbitraria del signo lingüístico, que contravendría la idea milenaria de la poesía como un signo motivado.⁶

⁶ Para Carnero, cuestionador de los paradigmas artísticos de la Modernidad, la idea esencialista de poesía como signo lingüístico motivado podría rastrearse en «la teoría romántica del lenguaje poético [que] constituye una de las versiones específicas del cratilismo, es decir, de la afirmación de la naturaleza motivada del lenguaje [...]. El Romanticismo

Sin embargo, ya Bousoño había planteado algo semejante, al comparar la metapoesía de Carnero con las investigaciones de la «tendencia analítica de la filosofía [del lenguaje] de los últimos años» (1979, 61), que partía de pensadores previos (Wittgenstein, Moore, Ryle y Carnap). Para el crítico, esta tendencia, «nace, creo, de la misma cosmovisión que ha dado origen a la poesía de Carnero, pues responde con ella a una grave desconfianza frente a las posibilidades de la palabra humana» (1979, 62). Deduzco, pues, que interpretaciones innovadoras sobre la metapoesía carneriana como las de Ferrari se adscriben hasta cierto punto a las ideas iniciales de Bousoño: la metapoesía como denuncia de la relación perdida entre poesía, mundo y ser humano, en que la aspiración esteticista de autonomía textual saldría favorecida, puesto que el signo lingüístico solo se referiría a sí mismo, convirtiendo el horizonte de significado en la totalidad de su significante —«el significante como significado. El lenguaje como único tema posible» (Piera 1974, 20)—, desapareciendo la necesidad de una realidad referencial extrínseca.

En esta interpretación de raigambre bousoñiana, lenguaje y conocimiento racionalista de la realidad —y, por tanto, insuficiencia epistemológica del lenguaje poético ligado a lo real— están quizás unidos: no se podría llegar a las conclusiones del posestructuralismo aplicado a la metapoesía sin pasar por el axioma de la «crisis de la razón racionalista». Así como la metapoesía parecería volverse un círculo vicioso —un poema que solo remite a su insuficiencia expresiva (v. Prieto de Paula 1996, 225-226)— el proceder argumental de cierta crítica en momentos puntuales podría manifestar un fenómeno análogo: esta no lograría sobrepasar la barrera de la concepción de la poesía como un hecho estético de carácter epistemológico unívoco, el del racionalismo moderno.

Leopoldo Sánchez Torre ha intentado ir más allá de esta barrera, proponiendo una idea de metapoesía alternativa a la bousoñiana. Para el investigador

el conocimiento del poema [...] no opera como el conocimiento de la ciencia, de la teoría. Puesto que en el metapoema están en tensión dos *lenguajes*, el poético y el teórico, en el metapoema están en tensión dos modos de conocimiento: el estético y el científico. La tensión entre conocimiento científico y conocimiento estético se decanta en el metapoema, generalmente, hacia el lado estético. La puesta en evidencia de los «torpes» mecanismos que despliega el discurso científico para penetrar la realidad resalta en el metapoema el modo de proceder de sus contrarios [...], y el estético se perfila como el más eficaz modo de conocimiento (1993, 122).

Así, la imposibilidad de pensar la metapoesía más allá de su carácter de insuficiencia racionalista se resolvería, dada la construcción propia de los

forja la noción de *lenguaje poético*, capaz de compensar la falta del “lenguaje común”, transformado en esta operación en “lenguaje prosaico” [...]. [Así,] el lenguaje poético constituye la *esencia* del lenguaje» (Schaeffer 1999, 60).

metapoemas,⁷ en una ecuación donde, de entre dos «lenguajes» epistemológicos en tensión, científico y estético, el segundo entrañaría una posibilidad de conocimiento que el primero no posee. Deduzco, pues, que para el crítico la crisis del racionalismo se limita al orbe del «lenguaje» o estilo del discurso científico, que si aparece en el metapoema lo hace con el objetivo de ser ridiculizado por culpa de sus «torpes» e intrincados modos retóricos.⁸

Esta propuesta resolvería dudas de primer orden como el porqué de la paradójica escritura metapoética de Carnero, que se enuncia a pesar su contradicción: seguir escribiendo cuando no hay nada que conocer más que la propia imposibilidad de conocer. No obstante, considero que el único poemario del autor donde se cumple del todo esta ridiculización de la retórica y estilo del discurso científico es *El Azar Objetivo* (1975), volumen que interrumpe las preocupaciones metapoéticas de los dos libros anteriores (*El sueño* y *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*) y se ocupa de la crítica irónica al lenguaje técnico y enrevesado de ciertos discursos científicos.⁹ De hecho, Bousño ya había advertido que, en *El Azar*, «Carnero se enfrenta y ríe de la razón, pero lo hace racionalmente (de ahí su rechazo práctico y teórico [...] de la herencia superrealista), o con una dicción que parece racional o incluso que lo es» (1979, 66).

Respecto a la consideración de *El Azar* como un «reírse de la razón», pero «hacerlo racionalmente», suscribo por entero las palabras del crítico. Por el contrario, pasaré a sostener, más adelante, que algunos pasajes de *El sueño*

⁷ Para Sánchez Torre en un metapoema prototípico de la generación del 68 «la metapoésia se disfraza con los ropajes del discurso científico, haciendo de su lenguaje un problema adicional para el descodificador» (1993, 111). Entre los elementos más habituales de estos metapoemas se encuentran «el recurso a la interrogación [...] [que] actúa [...] como una invitación al lector para despejar la incógnita del sentido», «la yuxtaposición de imágenes inconexas» y «el poema presentado como esbozo, proyecto, borrador o plan de poema» (1993, 257-258).

⁸ Aduce el crítico que «quizá ninguno de nuestros poetas haya llevado tan lejos la tendencia del lenguaje poético hacia el lenguaje teórico en el poema como Guillermo Carnero, con la peculiaridad de que ese revestimiento teórico del lenguaje poético actúa irónicamente, como desenmascaramiento de la pobreza e inoperancia de los mecanismos del lenguaje teórico para la aprehensión de lo poético. Los metapoemas de Carnero parecen, pues [...] fragmentos de discursos teóricos, aunque la ironía general [...] [despeja] cualquier duda sobre su carácter poético» (1993, 105).

⁹ En el poema «Meditación de la pecera» de *El Azar*, un observador analítico intenta describir y aprehender un fenómeno tan simple como el movimiento de unos peces en una pecera. Sin embargo, desde el inicio se nos advierte de la imposibilidad de hacerlo: «La perfecta y homogénea redondez es el primer obstáculo, / pues por ella se opera una limitación básica / a la posibilidad de plantear un programa efectivo: / que un supuesto punto de observación pueda adoptarse» (2010, 287), para concluir con que «El problema se muerde la cola / pero ninguno de los peces lo hace» (2010, 288). Sobre poemas como este, Bousño dijo con acierto que «se nos habla [...] de la incapacidad poseída por la razón especulativa y racionalista para el verdadero conocimiento [...]. [Así,] la lengua queda modificada y entonces su significación recóndita surge [...] como puro valor estético» (1979, 67).

(1971), *Variaciones y figuras* (1974) y *Ensayo* (1977) poseen una alta pretensión racionalista, al grado de atreverme a calificarlos como proyectos metapoéticos racionalistas, cuestión que, a mi parecer, algunos estudios acaso más apegados a las directrices de Bousoño no han señalado del todo.

Tras la recapitulación de las concepciones de Bousoño y Sánchez Torre, me permito hacer tres observaciones discrepantes con respecto a estas posturas:

1) Para la postura de Bousoño y aproximaciones afines, la tesis de la «crisis de la razón racionalista» podría ser insuficiente, puesto que, como ejemplificaré más abajo, la metapoesía carneriana ostenta en muchos momentos un lúcido programa de conocimiento que roza la lógica discursiva del estilo de lo teórico-científico, que opera, por tanto, con una pauta marcadamente racionalista;

2) Para el caso de las ideas de Sánchez Torre, que el «discurso estético» avance allí donde el «discurso científico» o «discurso teórico» no puede hacerlo es acaso aplicable para otros metapoetas españoles del periodo, pero no así para una parte importante de la producción de Carnero, sobre todo entre 1971 y 1977, con volúmenes que muestran una lógica racionalista. Por ello, intentaré demostrar que, lejos de decantarse por un tipo de «lenguaje» prototípica y estereotípicamente poético, lírico o estético para el conocimiento de lo real, durante la década de 1970 el poeta tiende a preferir los modos estilísticos prototípica y estereotípicamente propios del llamado «discurso científico»;

3) Para la constelación argumentativa asociada a Bousoño, sigue sin resolverse el núcleo argumental de su postura: si el lenguaje poético del valenciano es insuficiente y a nada refiere excepto al propio significante del signo lingüístico —un signo vacío de significado—, entonces, ¿por qué el poeta pudo continuar desarrollando su propuesta poética, utilizando nombres, referentes y estructuras que, por ejemplo, no pertenecen al campo de la poesía del absurdo, ni tan siquiera a la surrealista, ni mucho menos a la denominada poesía del silencio, sino, como el propio Lanz señala, a la estela heredada por el barroco, el neoclasicismo y el simbolismo (2016b, 30), cuando lo lógico hubiera sido culminar en la página en blanco desde 1971?

A continuación, mediante el análisis de tres fragmentos de la poesía de Carnero, acotados entre 1971 y 1977, pretendo señalar que una parte importante de su metapoesía posee un estructurado proyecto de conocimiento racionalista, acaso mitigado y cuestionado mediante burlas e ironías, pero no por ello menos trascendental.

2. UN RACIONALISMO FICCIONAL: EL CASO DE «EL SUEÑO DE ESCIPIÓN»

En la segunda parte del poema que cierra *El sueño de Escipión* (1971), de título homólogo al del libro, se lee el siguiente fragmento:

El poema procede de la realidad
 por vía de violencia; realidad viene a ser
 visualizar un caos desde una perspectiva
 que el poeta preside desde el punto de fuga.
 Grandeza del poema, la del héroe trágico;
 un modo de atentar contra el método empírico
 desde su misma entraña, como aquel poseído
 ofendía la ley desde el sometimiento.
 Poema es una hipótesis sobre el amor escrito
 por el mismo poema, y si la vida
 es fuente del poema, como sabemos todos,
 entre ambos modos de escritura
 no hay corrección posible: como puede observarse
no nos movemos en un círculo
 para gloria del arte (2010, 234)¹⁰

El rasgo formal que más salta a la vista es la disposición estilística a manera de discurso científico, semejante a un ensayo literario de corte teórico. Los elementos constitutivos de este estilo exhiben sus artificios retóricos¹¹ mediante los siguientes elementos: 1) el léxico que emula la terminología especializada de una teoría estético-literaria o de una teoría científica («poema», «perspectiva», «punto de fuga», «héroe trágico», «método empírico», «hipótesis»); 2) los verbos que recuerdan una argumentación de pretensiones objetivas («procede», «visualizar»); 3) las oraciones a manera de enunciados silogísticos («El poema procede de la realidad / por vía de violencia», «realidad viene a ser / visualizar un caos», «Poema es una hipótesis sobre el amor escrito / por el mismo poema»); un estilo que Bousoño calificó de «extraña frialdad [...] donde no asoma sentimentalismo alguno» (1979, 63), un estilo cientificista; poema donde lo racionalista se manifiesta, sobre todo, en el campo estilístico, siguiendo la máxima autoral de que «poetizar es ante todo un problema de estilo» (Carnero 1970, 203), de lo cual podría colegirse que, para Carnero, la ciencia y su método tienden a reducirse, al pasar por el filtro del poema, al estilo discursivo de su retórica prototípica y estereotípica.

Ahora bien, es tarea del lector discernir la pretensión detrás del estilo de estos versos: ¿se trata, como podrían aducir Bousoño y Sánchez Torre, de una ironización sobre la insuficiencia racionalista del lenguaje teórico-científico

¹⁰ Todos los poemas de Carnero se citan a partir de la edición de 2010 de *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)*.

¹¹ Para Sánchez Torre «la metapoésia [...] se presentará como la verbalización del proceso mismo de reflexión sobre la poesía; de este modo, el resultado del proceso dependerá más que nunca de la actividad descodificadora del lector, que ahora [...] es llamado al centro mismo del proyecto cognoscitivo que articula cada metapoema. Todo ello impide la esclerotización del discurso metapoético, confiere ambigüedad y riqueza semántica al metapoema y reafirma su condición de poema» (1993, 248).

para conocer la realidad, revelando la necesidad de un lenguaje puramente estético?¹² ¿Constituyen, al contrario, un proyecto gnoseológico de lo real? Es evidente que la aparición de un estilo prototípica y estereotípicamente anti-estético en un poema causa sorpresa en el lector y, por ello, un probable aumento en el interés de discernimiento, que deviene en una alta polisemia interpretativa.¹³ No debe olvidarse que esta polisemia exegética demuestra algo innegable, más allá de las pretensiones o renunciaciones racionalistas del texto: que este es, antes que una disertación literaria de intenciones objetivas, un poema, permeado forzosamente por lo subjetivo (v. Sánchez Torre 1993, 97).

Desde mi punto de vista, la primera oración del fragmento, encabalgada entre los dos primeros versos, deshace hasta cierto punto la ilusión bousoñiana de sátira de la razón racionalista y de impotencia epistemológica de lo real: «El poema procede de la realidad / por vía de violencia». El verbo *proceder* no deja lugar a dudas: hay una «realidad» causante del «poema». A pesar de que esa «realidad» sea complicada de recuperar en el «poema», esta existe en tanto se enuncia, por tanto, parecería que la «realidad» es al menos pensable, conocible, aunque sea en términos abstractos. Carnero representa la conflictiva relación entre «poema» y «realidad» de una manera sugerente: este «procede» de aquella «por vía de violencia», lo cual, más allá de las posibles connotaciones de *violencia*, es del todo coherente con su poética: si la problemática relación entre ficción literaria y realidad experiencial es tema constante de la poesía del valenciano (v. Pérez Parejo 2007, 63-70), no puede tratarse de una relación pacífica, sino tortuosa, dolorosa, pero nunca inexistente; hay una «realidad», y esta se puede conocer de forma lingüística, aunque ello conlleve un sacrificio: la pérdida poemática de los elementos vitales de la «realidad» experiencial a causa de la «violencia», que podría manifestarse como las huellas textuales o estilísticas de esa «realidad» vital, concreta, pasada de manera forzada, violenta, por el filtro abstracto de la ficción literaria, deviniendo en la extrañeza de la «frialidad» de un lenguaje quizás lesivo, del estilo abstruso de un poema que aparenta no serlo.

La necesaria existencia de la «realidad», fuente del «poema», se afirma con el encabalgamiento del segundo verso, que deja en elocuente posición final el

¹² Para Bousoño, el objetivo de este estilo era «satirizar a la razón racionalista [...]. [Denunciar] los desvaríos de tal discurso» (1979, 64). Por su parte, para Sánchez Torre consiste en que «el desvelamiento de los artificios del discurso científico se realiza irónicamente, es decir, imitando las fórmulas, léxico, sintaxis, etc. del lenguaje científico, y mostrando su incapacidad para aprehender las cosas» (1993, 123).

¹³ El propio autor ha reclamado la necesidad de escribir una poesía polisémica que active la inteligencia del lector; en caso contrario, se produciría «un mensaje monosémico –y por eso no poético– [...] de significado vacío, que revela exclusivamente una actitud vital del escritor y entra por eso en conflicto con la principal piedra de toque a la hora de reconocer la obra válida: existir completamente con independencia de su creador» (Carnero 2008b, 24).

verbo existencial: «realidad viene a ser / visualizar un caos desde una perspectiva / que el poeta preside desde el punto de fuga». Estos versos terminan por desmontar la idea del desconocimiento racionalista de lo real: la «realidad» es («realidad viene a ser») y, además, surge por medio de uno de los cinco sentidos que se utilizan para el conocimiento empírico, la vista («visualizar»); por supuesto, esa «realidad» no es sino un «caos» que «el poeta», con sus artificios retóricos, hace pasar al lector como un orden, de acuerdo con el tópico meta-poético del poema como orden falso de lo real;¹⁴ sin embargo, ello no desmiente la existencia de la «realidad» ni tampoco su conocimiento, sino que denuncia la manera tortuosa y engañosa –violenta– con que el poeta presenta o articula lo real en el poema; por tanto, no estaríamos ante una «crisis de la razón racionalista», sino ante una crisis de la ficcionalización poética de lo real, crisis que no podría haber sido explicada sin el sugerente estilo racionalista que acabamos de leer. Que «el poeta» se sitúe en «el punto de fuga» del marco visual de lo real caótico acentúa la crítica al artista: todas las líneas convergen en él, como si de un dios de su engañosa creación se tratase, lo que le permitiría, en una segunda acepción de *fuga*, ‘fugarse’ o ‘desaparecer’ cuando quisiera, abandonando al lector en una aparente «realidad» ordenada que encubre su violento desorden.

Cierto es que a este fragmento no le faltan ciertas dosis de ironía: «Grandeza del poema, la del héroe trágico; / un modo de atentar contra el método empírico / desde su misma entraña, como aquel poseído / ofendía la ley desde el sometimiento», que, de acuerdo con Lanz, responde a «la paradoja de negar la capacidad expresiva del lenguaje desde el mismo lenguaje y, por lo tanto, negando el sistema que lo sustenta, lo afirma» (2016a, 104), es decir, que se ironiza sobre la paradoja de atentar contra el lenguaje poético –criticarlo por su falso orden de lo real– desde un poema. No obstante, debo remarcar el léxico aparejado al campo semántico de la «violencia» de estos versos: *atentar*, *ofendía*, *sometimiento*. El poema, pues, lleva a la práctica lo que antes anunció teóricamente. Si en un primer nivel enuncia a modo de *exemplum* la paradoja referida por el crítico, en un segundo peldaño esta contradicción podría desdibujarse: el acto violento de «atentar» y «ofender» puede volverse trascendental en tanto lo único que logra comunicar realidad y ficción, volverlos cognoscibles, es la «violencia» del acto estético que se ejerce sobre el referente real. Por tanto, podría deducirse que el poema es la suma de las huellas textuales o estilísticas de la «violencia», vestigios del conflictivo trasvase entre realidad y ficción. Así, lo más importante no sería el producto estético final –debido a su naturaleza engañosa–, sino la toma de conciencia de su complejo proceso creativo (v. Sánchez Torre 1993, 256).

¹⁴ Para la promoción de 1968, fue Pere Gimferrer quien inauguró este tópico en su poema «Primera visión de marzo», de *Arde el mar* (1966), con el verso «Ordenar estos datos es tal vez poesía» (2010: 154).

Por otra parte, la mención del «método empírico» enlaza «El sueño de Escipión» con ciertas preocupaciones epistemológicas de Carnero; puede apreciarse que el poeta ha dispuesto el «método empírico» –quizás entendido como ‘sistema de conocimiento perceptual de la experiencia de lo real’– en función de metonimia del lenguaje poético («grandeza del poema [...] / un modo de atentar contra el método empírico / desde su misma entraña»); así, la poesía aspiraría a ser, en contra de las ideas bousoñianas, un método de conocimiento de la realidad experiencial. El problema no se encuentra, creo, en que la poesía no pueda conocer lo real, sino en que no consigue hacerlo con el grado de empirismo necesario, de pureza sensitiva; en consecuencia, debe teorizar la realidad en abstracto, sin verdaderos referentes sensoriales, agravando la «violencia» de su ficcionalización.

Lo anterior se complejiza al reflexionar sobre la ironía que entraña el título de la reunión de la primera etapa creativa carneriana (1966-1977): *Ensayo de una teoría de la visión*. El nombre alude a uno de los tratados del famoso pensador irlandés George Berkeley (1685-1753), *An Essay towards a New Theory of Vision*, en el cual

se plantea si el mundo externo existe fuera de nuestras percepciones, deduciendo que lo que existe es porque es percibido: *Esse est percipi*. Por supuesto, esta teoría late en los primeros libros de Carnero, incluso en libros posteriores. Tanto en *Dibujo de la muerte* como especialmente en *El sueño de Escipión* y en *Variaciones y figuras sobre un tema de la Bruyère* hallamos innumerables referencias al carácter ficticio de la escritura, a su falta de concreción demostrable con los sentidos (Pérez Parejo 2007, 187).

Si uno de los tópicos metapoéticos más recurrentes en la obra del valenciano es la no aprehensión de la pureza perceptual, empírica, mediante el lenguaje poético,¹⁵ intitular así la primera reunión de su obra podría anunciar, irónicamente, el fracaso poético del «método empírico», puesto que todo sistema lingüístico, de acuerdo con Berkeley, corrompe la aprehensión primera y pura de la realidad.¹⁶ Si bien esto conlleva una necesaria crisis del empirismo ilustrado como método epistemológico aplicado a la poesía, no implica, como enseña «El sueño de Escipión», el fracaso total del racionalismo: lo que queda es la teorización ficcional de la realidad de la que procede el poema, realidad

¹⁵ Este tópico aparece representado en uno de los poemas de *Variaciones y figuras* (1974), «Mira el breve minuto de la rosa» (2010, 273): «Mira el breve minuto de la rosa. / Antes de haberla visto sabías ya su nombre, / y ya los batintines de tu léxico / aturdíen tus ojos [...] / [...] / Si llegaste a advertir lo que no tiene nombre / regresas luego a dárselo [...] / cuando otra se repite y nace pura / careces de más vida, tus ojos no padecen agresión de la luz, / solo una vez son nuevos».

¹⁶ Ferrari (1996, 145) tacha de «imposible» la relación entre la metapoética de Carnero y los postulados de Berkeley, puesto que los del irlandés persiguen una «capacidad perceptiva que supone la aprehensión directa y concreta de “lo visible” sin intermediación lingüística», mientras que los del valenciano revelan el lenguaje «como materia impura» que corrompe la captación sensorial de la experiencia.

irrecuperable en pureza sensitiva, pero no incognoscible en términos abstractos, derivados de una lógica racionalista, ergotista, silogística, demostrativa, idealista. La ironía metapoética carneriana se manifiesta, pues, en dos facetas: por un lado, como derrumbe de utopías epistemológicas modernas —el empirismo ilustrado—; por el otro, como asunción de nuevos modos racionalistas de conocer la realidad —la teorización abstracta con base en un racionalismo ficcional—.

Este nuevo racionalismo, consciente de sus propias deficiencias a causa de los límites lingüísticos, se trata del estilo cientificista de esta clase de metapoesía: el «discurso teórico» y el «discurso estético» están en tensión, como aduce Sánchez Torre, pero ninguno supera al otro; por el contrario, considero que se funden en una nueva razón poética —la metapoesía— que aúna ironía desmitificadora con utopía epistemológica y anhelo racionalista, sin clausurarse en una paradoja insalvable: ello explicaría por qué el poeta pudo seguir escribiendo.

Esta metapoesía racionalista se afianza con «Poema es una hipótesis sobre el amor escrito / por el mismo poema, y si la vida / es fuente del poema, como sabemos todos, / entre ambos modos de escritura / no hay corrección posible: como puede observarse / *no* nos movemos en un círculo / para gloria del arte». Que «poema» equivalga a «hipótesis» (v. Barella 1988, 185-188) podría ser otra prueba del nuevo orden metapoético que Carnero inaugura en 1971: el conocimiento racionalista de la realidad en su calidad más abstracta, imaginaria, deudora del posestructuralismo. Esa abstracción radica en la condición textual que aúna realidad y ficción «en un círculo»: si tanto lo real como lo ficticio son textos que se escriben y se leen (como evidencian las frases «el amor escrito» y «entre ambos modos de escritura»), los dos pueden enunciarse y conocerse en una misma «hipótesis» lingüística, el «poema». No hay necesidad, al fin y al cabo, del «método empírico»: la pieza literaria es autosuficiente y articula hipótesis imaginarias sobre aspectos de una realidad abstracta, como el concepto de amor (por ello «*no* nos movemos en un círculo»: no hay intercambio ni movimiento entre realidad y ficción si ambas son lo mismo); la realidad experiencial («la vida»), entonces, es un constructo —un texto— de la imaginación artística, del poder de la ficción (por ello la ironía de la frase «es fuente del poema, como sabemos todos»); lo que debe conocerse con mayor rigor, por tanto, es la obra de arte misma, siguiendo el método de esta nueva razón racionalista: la metapoesía, que actúa como autocrítica constructiva de su propio sistema.¹⁷ El racionalismo de lo real experiencial se ha desplazado a lo teórico poético, pero conserva el mismo objetivo: la expresión lingüística del conocimiento.

¹⁷ El propio autor ha sugerido que la reflexión autocrítica es uno de los valores de la metapoesía, puesto que «la poesía reflexiva, en cuanto es una vuelta adicional de la tuerca del intimismo, le concede un ámbito más de desautomatización, superpuesto a los que se generan en la sorpresa lingüística e ideológica [...]. La interrogación acerca del propio yo [...] no puede recibir respuesta fuera del lenguaje del poema, cuyo destinatario primero y primordial es el poeta mismo en busca de autoconocimiento» (2008a, 55).

3. IRONÍA Y RACIONALISMO: EL CASO DE «DISCURSO DEL MÉTODO»

Dos años más tarde, con la publicación de *Variaciones y figuras* (1974), Carnero alcanzaría la que es quizás su etapa más sistemáticamente metapoética¹⁸, tal y como puede apreciarse en el entramado teorizante y autorreferencial del poema que introduce el volumen, «Discurso del Método», que se ha tomado como un «Arte poética» del libro (Piera 1974, 19), ya que programa la forma y sentido en que este debe leerse. El poema prescribe lo siguiente:

concebiremos dos tipos de poema: uno «sintético»,
fundado en la generalidad y el lenguaje que le es propio,
y que este libro llama «variación»;
otro «analítico», que explicita el detalle y arroja luz
sobre la variación; lo llamaremos «figura» (2010, 244).

Como se aprecia, el pasaje está permeado por una alta pretensión racionalista: además del estilo cientificista que exagera lo visto en «El sueño de Escipión» con sendos usos de términos kantianos, «sintético» y «analítico» (v. López 2010, 246), así como de expresiones de índole ensayística («concebiremos dos tipos de poema», «fundado en la generalidad», «que explicita el detalle y arroja luz»), el lector se percata de que esas «variaciones» y «figuras» que dan nombre al título y estructura al libro (compuesto de cuatro poemas largos denominados «variaciones» y de cinco poemas cortos llamados «figuras») constituyen, en realidad, el método metapoético que el poeta predispone para la interpretación cabal del volumen; este no es otro que el «Discurso del Método» que intitula el poema programático, a manera de versículos cartesianos que se proponen experimentar con los dos tipos de «poema» y de «lenguaje» que configuran las posibilidades de expresión metapoética: «la generalidad» (representada por las «variaciones») y la concreción (por las «figuras»). ¿Hay una forma más racionalista de pergeñar un metapoema? En contraparte, César Simón evaluaba «Discurso del Método» y las composiciones del poemario de la siguiente manera:

[Carnero] nos llega a hacer creer –y yo no sé hasta qué punto se lo llega a creer él mismo– que su poesía es una indagación gnoseológica en serio. ¿Pero quién aceptaría a estas alturas una filosofía en verso? No. Estos nuevos *poemas didácticos* [...] encontraban su razón de ser en el hecho de que, precisamente, no iban a enseñar nada (1976, 5).

¹⁸ López observó, tras el cómputo de la reunión de la obra poética en *Ensayo*, que este «hace especialmente significativo el volumen *Variaciones y figuras* [...], el cual tiene una posición central en el contexto más general de su poesía. Parece, por tanto, como si los poemas de *Dibujo de la muerte* y *El sueño* [...] fueran una introducción al proyecto desarrollado en *Variaciones* y, consecuentemente, que los libros posteriores a éste, *El azar* [...] y *Ensayo* [...], fueran una forma de progresar más allá de dicho proyecto» (1986, 258).

Estas declaraciones datan de tres años antes de la publicación del prólogo de Bousoño; podría suponerse, pues, que en el ambiente de la recepción crítica de la poesía española del momento imperaba un rechazo generalizado al racionalismo, acaso como consecuencia del desgaste intelectual al que habría podido conducir la encarnizada polémica de poesía como comunicación o conocimiento de años atrás. En todo caso, considero que las palabras de Simón son quizás imprecisas: «Discurso del Método», como su nombre lo indica, es «una indagación gnoseológica en serio». Probablemente, tras la lectura íntegra de las «variaciones» y las «figuras», el lector puede llegar a la conclusión de que la «indagación» ha sido infructuosa, que la dialéctica metapoética programada en la pieza inaugural no logra trascender sus abstrusas reflexiones;¹⁹ sin embargo, ello no implicaría que el método metapoético perdiese su alto cariz racionalista; indicaría, por el contrario, que el experimento ha resultado fallido, que se requiere de nuevas búsquedas metapoéticas para seguir adelante.

Incluso si se opta por una lectura irónica de «Discurso del Método» y de *Variaciones y figuras*, cuya sátira radicaría en que no se enseña «nada», considero que existen dos rasgos de impronta racionalista que se escaparían a este juicio: por un lado, el carácter programático del texto, que hunde sus raíces en el didactismo normativista del periodo neoclásico; por otro, el estilo prosaico del poema.

Respecto a lo primero, debe recordarse que, para algunos de los ilustrados españoles (pertenecientes a una etapa de la literatura que Carnero reivindicó en su estudio *La cara oscura del Siglo de las Luces*, de 1983),²⁰ «el hombre solamente por ignorancia [...] es malo. La ilustración tenía, pues, que ser vivida como una verdadera tarea *pedagógico-moral*» (Aranguren 1966, 18). En este sentido, «Discurso del Método», reunión de voces representativas del racionalismo europeo como Descartes o Kant, podría ser considerado, también, una «tarea pedagógico-moral», en tanto presuposición de que el lector debe leer el volumen tal y como su poética inaugural lo demanda, siguiendo la estricta materia de las «variaciones» y las «figuras», con el fin de «arrojar luz» –como

¹⁹ En la «Variación I. Domus Áurea», el poeta se plantea la posibilidad de escribir una poesía pura que carezca de todo vínculo con la realidad referencial: «El discurso poético / fuera haces de signos surgidos en el aire, / emanación / de la presencia pura de volúmenes juntos» (2010, 251). Sin embargo, el poema llega a la conclusión de que tal pureza es imposible: «no así el poema: viejos estandartes / llamados a contar siempre la misma hazaña / intentando la música que los cuerpos omiten / y enturbian las palabras con su fango: / no hay palabras ni cuerpos nacidos en el aire» (2010, 252). Esto nos invita a pensar que el programa racionalista de «Discurso del Método» termina por fracasar.

²⁰ En su ensayo, el valenciano invita a pensar que «si el Neoclasicismo fue intolerante e incomprensivo, en muchas de sus actitudes ante el hecho artístico, nosotros hemos de procurar no caer en los mismos defectos a la hora de juzgarlo a él. Los románticos nos legaron una caricatura que debe ser revisada y a la vez disculpada» (Carnero 1983, 16).

enuncia el poema, en posible eco metafórico a la Ilustración– sobre el conocimiento de ellas dimanado.

Este contenido ilustrado, normativo y pedagógico, halla correspondencia, según Lanz, con el plano formal del tipo de poesía carneriana practicada a partir de 1971 y hasta 1977, pues «la escritura poética de Carnero se fundamentará a partir de este momento [...] en cuanto a la forma y a los métodos, en la poesía neoclásica, es decir, en la utilización de un discurso razonado, lógico y pretendidamente desprovisto de emoción» (2016b, 30). Estas palabras, que suscribo por completo, se engarzan con el segundo aspecto en que «Discurso del Método» podría ostentar su mayor impronta racionalista: un estilo ensayístico que emula lo prosaico. Para ilustrar este elemento cito el inicio del poema, no sin antes señalar que este es precedido por un epígrafe del poeta inglés John Dryden (1631-1700), en que se reclama la necesidad de un verso «más cercano a la prosa», puesto que es «el más adecuado para el discurso»: «*Thus have I made my own opinions clear, / yet neither praise expect, not censure fear; / and this unpolish'd, rugged verse I chose / as fittest for discourse, and nearest prose*» (*Religio Laici*, vv. 451-454). Comienza «Discurso del Método»:

En este poema se evitará dentro de lo posible, teniendo en cuenta las acreditadas nociones de «irracionalidad» y «espontaneidad» consideradas propias de esta profesión,
usar o mencionar términos inmediatamente reconocibles como pertenecientes al repertorio de la Lingüística; si se los usa será:
a) sujetándose a hacerlo de manera asistemática, lo que se justifica en razón de que quien pueda leerlos en su verdadero sentido tendrá igualmente presente su contexto;
b) admitiendo que, en su valor operativo para los efectos de este poema, es fácil que tengan, en la Estética tradicional o en el habla común, equivalentes adecuados–;
de este modo
se evitará la acusación de cientificismo y otras parecidas
y no resultará el texto mermado en su potencialidad poética
–aunque toda terminología especializada adquiere, por su sentido arcano y supuestamente preciso, un gran valor poético (2010, 243-244).

Al igual que en «El sueño de Escipión», llaman la atención el léxico y las formas retóricas empleadas, de carácter técnico y cientificista, con la diferencia de que los versos del poema de 1971, todos ellos medidos, se han tornado en versículos libres en el de 1974, que, tal y como anuncian las rimas de Dryden, apuntan a la naturaleza discursiva de la prosa, poniendo en jaque la noción misma de «poema», a pesar de que la composición inicia categorizándose como tal: «En este poema...». Sánchez Torre apunta que aquí

la metapoesía llega a los límites de lo poético y está a solo un paso de la prosa, pero nada refuerza tanto su carácter poético como ese situarse al borde del abismo

y salir, pese a todo, airoso de la prueba [...]. El peligro se salva con grandes dosis de ironía, cuyo objetivo directo es la incapacidad cognoscitiva del discurso teórico (1993, 106).

Suscribo por completo el primer argumento del crítico, al que añado otro aspecto: el estilo intencionadamente prosaico de «Discurso del Método» «refuerza [...] su carácter poético» no solo por «situarse al borde del abismo», esto es, al poner en duda los límites prosódicos entre verso y prosa, sino también, y, sobre todo, gracias a su carácter racionalista, que explicita, en recomendación normativista, que «En este poema se evitará dentro de lo posible [...] usar o mencionar términos inmediatamente reconocibles / como pertenecientes al repertorio de la Lingüística», esto es, que el texto es racionalmente consciente de que es un poema y no otra cosa. Por ello, no comulgo con la idea de que el «objetivo directo» de la composición es «la incapacidad cognoscitiva del discurso teórico», puesto que ha sido la cognición metapoética que el texto tiene de sí la que lo ha llevado a nombrarse y clasificarse como un «poema». No niego, sin embargo, que en «Discurso del Método» existan «grandes dosis de ironía», aunque, como expliqué con «El sueño de Escipión», en la nueva razón carneriana aquí propuesta —la razón metapoética—, utopía del racionalismo epistemológico e ironía desmitificadora del mismo pueden perfectamente fusionarse y complementarse a pesar de su aparente contradicción, reforzando la propia cognición metapoética, basada en una certidumbre de la ambigüedad constitutiva del poema.

Acaso la ironía más marcada de «Discurso del Método» sea la frustrada y enrevesada evitación tanto léxica como sintáctica de esos «términos» propios de «la Lingüística» y, por tanto, «la acusación de cientificismo»: irónicamente, el poeta simula evitar el «cientificismo» terminológico en el poema de estilo más cientificista que se le recuerde. Por supuesto, aquí reside una aguda crítica a los intrincados modos retóricos de ciertos discursos teórico-científicos, con dos manifestaciones bastante ostensibles: 1) el poema reproduce las largas ilaciones de oraciones subordinadas y frases parentéticas que retrasan la revelación del objeto del discurso; por ejemplo, para llegar al complemento sintáctico de «En este poema se evitará», cuyo objeto directo es «usar o mencionar términos inmediatamente reconocibles [...] de la Lingüística», tres versículos más abajo, el lector debe sortear una larga acotación, minada de léxico a su vez especializado («acreditadas nociones», «irracionalidad», «espontaneidad»,²¹ «profesión»); con esta intrincación ergotista, el poeta denunciaría, de acuerdo

²¹ El significado de los términos «irracionalidad» y «espontaneidad» se explica en el propio poema; el primero «produce un mensaje caótico» y se refiere a la polisemia absoluta de la poesía surrealista y/o la poesía del absurdo; el segundo consiste en «la univocidad del significado», presente en la «poesía de combate», marbete con el cual Carnero se burla de la denominada poesía social, a la cual acusa de monosemia absoluta. Como se observa, los «vicios» a evitar constituyen dos de las escuelas de mayor raigambre en el siglo XX español.

con lecturas como las de Bousoño o Sánchez Torre, la hipertrofia de un discurso racionalista que, en su búsqueda de claridad expositiva, termina por rozar el absurdo. No niego que este tipo de fragmentos manifiestan una evidente «crisis de la razón racionalista», aunque la parte citada no me parece suficiente para demostrar que todo en el texto implica una burla; 2) cuando el lector por fin descubre el complemento sintáctico de «En este poema se evitará» puede sobrevenir una decepción anticlimática: la poética programática del libro se ha reducido a una aparente nimiedad técnica («[evitar] usar [...] términos [...] pertenecientes a [...] la Lingüística»), acentuando la burla sobre la hiperespecialización de los discursos analíticos.

Ahora bien, quizás no todo sea burla o ironía detrás de este miedo a que el «poema» sea tachado con el marbete de «cientificismo». Al confesar el intento de evitar los gastados modos retóricos de ciertos discursos teórico-científicos, «Discurso del Método» pareciese anhelar la existencia de un estilo metapoético menos técnico o, si esto es imposible –como la enunciación técnica del poema nos corrobora–, ensayar la reivindicación estética del propio estilo cientificista, pues, ¿qué sería de un discurso científico («¿la Lingüística», en este caso) sin su terminología, cuya naturaleza es por fuerza verbal? Se lee, al final del fragmento citado: «se evitará la acusación de cientificismo y otras parecidas / y no resultará el texto mermado en su potencialidad poética / –aunque toda terminología especializada adquiere, por su sentido arcano / y supuestamente preciso, un gran valor poético». Con los dos últimos versículos de esta cita, Carnero parece invitar a una sugerente reconsideración de la «terminología especializada», ya que gracias a «su sentido arcano», esto es, ‘difícil de conocer, reservado a los iniciados en «la Lingüística»’, y a su pretendida precisión objetiva –que con el adverbio «supuestamente» («supuestamente preciso») se vuelve una quimera–, esta «adquiere» «un gran valor poético». ¿El poeta se burla del lector y del estilo del método científico de «la Lingüística»? No negaré que es una posible lectura, pero me inclino a pensar que el valenciano señala los cauces en que palabra científica y palabra poética se hermanan en una misma aspiración mítica. Me explico: en una concepción mágico-lingüística de la realidad, como la del animismo primitivo o la de la *poiesis* clásica²², la existencia y control de los elementos de lo real estaba condicionada a su sustantivación originaria; así, la pretensión nominativa de «toda terminología especializada» compartiría la misma utopía de aprehensión lingüística de la realidad que la palabra poética en calidad mítica: nombrar por vez primera un elemento y, al nombrarlo, volverlo real. Por tanto, en esta cosmovisión mítico-lingüística, tanto poética como científica, la palabra antecede a la existencia de la realidad: el mundo

²² Esta concepción fue reivindicada en la segunda parte del siglo XX hispánico por Octavio Paz, quien, en *El arco y la lira* (1956) sostenía que «la operación poética no es diversa del conjuro, el hechizo y otros procedimientos de la magia. Y la actitud del poeta es muy semejante a la del mago» (2015, 53).

existe hasta que es nombrado.²³ Me atrevo, por tanto, a calificar esta observación carneriana como una sólida propuesta epistemológica: el conocimiento metapoético, en su doble naturaleza de «discurso estético» y «discurso científico», racionalista, aúna la esencia de uno y de otro, que consiste, antes que en la aprehensión lingüística de la realidad, en el engendramiento lingüístico de esta.

No obstante, Carnero es consciente de que la pretensión de objetividad de la palabra científica (y de la palabra poética) es un espejismo: el signo lingüístico, como dicta «la Lingüística», no está motivado; la relación entre significado y significante es arbitraria, generando una imprecisión terminológica que deviene en la tesis general de «Discurso del Método»:

La carga poética resulta de la imprevisibilidad,
o dicho de otro modo, de la articulación dudosa
entre el plano de la expresión y el plano del contenido,
entre dos límites (2010, 244).

Podría pensarse, con estos sentenciosos versículos, que el poeta asume el fracaso del discurso científico en tanto este no logra su utopía mítico-lingüística de nominación y engendramiento preciso, objetivo, motivado, de lo real. Sin embargo, el primer versículo enseña la vuelta de tuerca que ensaya el artista: «La carga poética resulta de la imprevisibilidad», en que esa «imprevisibilidad» bien podría contener, por su cercanía semántica, la imprecisión de un signo lingüístico que nunca estará del todo motivado, al que se le suma otro aspecto caro a la estética —y a la ciencia—: la sorpresa y el asombro, ‘lo imprevisible’. Empero, debe notarse que el poeta llega a la conclusión de «la imprevisibilidad» como «carga poética» —y, por tanto, de la imprecisión del signo lingüístico como valor estético— mediante un estilo aparentemente preciso; por supuesto, esto entraña una ironía, pero, sobre todo, una revelación fundamental: solo en la imprecisión, en la «imprevisibilidad», pueden el poema y la palabra poética adquirir una belleza precisa, una «carga poética». En consecuencia, el lector podría deducir que la pretendida precisión y previsibilidad del estilo científicista engendra, en el plano estético —en el filtro estético que es el poema—, una imprecisión e «imprevisibilidad» máximas, esto es, uno de los mayores efectos poéticos deseados. Lo pretendidamente científico puede reinventar lo pretendidamente estético. En resumidas cuentas, Carnero asume que lo discursivamente científico, lo estilísticamente racionalista, adquiriría un estimable valor poético si se adecúa a los modos de enunciación del metapoema, de lo cual puede suponerse que el racionalismo es al fin y al cabo poético, y que la poesía es conocimiento.

La «imprevisibilidad» o «articulación dudosa» es entonces deseable: en ella reside el triunfo y la condena del lenguaje poético según Carnero; el triunfo,

²³ Recuérdese la proposición 5.6 del *Tractatus* de Wittgenstein, «los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo» (2018, 105).

porque gracias a la imprecisión y lo imprevisible este gana en apreciación estética, en profundidad en el misterio; la condena, porque imprecisión e «imprevisibilidad» alejan al poema del proyecto epistemológico de lo real extrínseco: lo único cognoscible es la realidad verbal del poema, que demanda una aproximación racionalista –la metapoesía– para favorecer «la carga poética» de sus imprecisiones e imprevisibilidades. La aspiración de conocimiento de lo real experiencial se torna intrascendente. Con «la articulación dudosa / entre el plano de la expresión y el plano del contenido», Carnero revela que el signo lingüístico entendido a la manera de Saussure es la única realidad posible del poema: «el plano de la expresión» equivaldría al ‘significante’, mientras que «el plano del contenido» al ‘significado’. Nos percatamos de que «la Lingüística» enunciada en «Discurso del Método» es la escuela del lingüista francés, que, para el valenciano, ha dejado de ser solo una ciencia y se ha transformado también en una poética; además de poeta cartesiano, en guiño tanto irónico como nostálgico del racionalismo ilustrado, nuestro poeta es un poeta saussureano: el suyo es el racionalismo de «la Lingüística» moderna. Acaso entendido de esta manera puedan superarse las barreras derivadas de las tesis bousoñianas: así como en «El sueño de Escipión» la crítica al racionalismo en crisis se restringe al empirismo, en «Discurso del Método» se hace lo propio con el orbe cartesiano, con la investigación objetiva de la realidad experiencial, pero no así con la aproximación racionalista al poema mismo, a la misteriosa, imprecisa, imprevisible y bella arbitrariedad del signo lingüístico, la cual demanda un poeta que, al tiempo que la canta, la estudia.

4. CONOCER LO DESCONOCIDO: EL CASO DE «OSTENDE»

Después de pasar por el proyecto compositivo de *El Azar* (para el cual, como he dicho, suscribo sin mayor problema los juicios de Bousoño), Carnero configuró en 1977 *Ensayo de una teoría de la visión* (publicado hasta 1979), que, además de reunir sus libros anteriores, añadía al final tres poemas, los cuales, como han señalado algunos críticos, rescataban ciertos postulados barrocos y simbolistas practicados diez años atrás, en el juvenil *Dibujo de la muerte* (v. López 2010, 66-67). En los últimos versos de «Ostende», la composición que cierra *Ensayo*, Carnero culminaba su primer periodo creativo de la siguiente manera:

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 (2010, 310).

Más allá de las evidentes reviviscencias de la «estética del lujo y de la muerte» (v. Jiménez 1998, 210-219) propias del poemario de 1967, retomado con un léxico suntuoso («Brillante arquitectura», «las volutas», «los pináculos», «las columnatas y las logias», «nobles materiales») que critica el estilo de vida aburguesado de «una clase acabada», la factura metapoética de «Ostende» parecería erigir dos diferencias fundamentales con respecto a las composiciones de 1971 y 1974: primero, la aparente reconciliación del poeta con la realidad experiencial, la cual podría volver a ser nombrada («Desde el balcón / veo romper las olas una a una»), así como la también aparente desaparición del discurso racionalista, sus modos retóricos, sus términos especializados y sus extremas disposiciones estilísticas (sobre todo, con la vuelta del verso medido).

No obstante, tal y como demuestro a continuación, ni siquiera en un poema que, como se ha argumentado, asume el cierre conciliatorio de toda una etapa creativa,²⁴ Carnero se deslinda del núcleo de su preocupación metapoética: el conocimiento racionalista de lo real y la existencia de esa realidad restringida al signo lingüístico arbitrario. Dos cuestiones refrendan esta continuidad temática y estilística que va de 1971 a 1977: 1) la fusión de realidad experiencial con realidad poética (o, dicho con mayor precisión, la sumisión de la primera a la segunda); y 2) la sutil pero convincente reaparición de una argumentación teórico-científica, deslindada de cualquier registro irónico que pudiese obstaculizarla.

Respecto al punto 1), si bien el *yo* se sitúa en un «balcón» desde el cual contempla «las olas» del mar, es notable que, mediante una superposición de espacios escénicos, esa presunta realidad experiencial, ligada a un referente de corte realista —la vista del paisaje marítimo—, desaparece abruptamente tres versos más abajo: «Sin violencia ni gloria se acercan a morir / las líneas sucesivas que forman el poema». Con un vuelco sorprendente, el poeta ha metamorfoseado las líneas del oleaje en el horizonte en «las líneas sucesivas que forman el poema», en ‘versos’; al igual que en «El sueño de Escipión», «el

²⁴ De acuerdo con Antonio Gracia, de esa «hiperestesia lingüística o atrofia emocional [de los libros anteriores] salva Carnero “Ostende”, donde palabra indagatoria y emoción vuelven a concitarse, reflexión y sentimiento son simultáneos, no inanes repelentes [...]. “Ostende”, que evita el sentimentalismo sin eludir la palpación, se libera del lingüista y crítico excesivos y revela al hombre inencasillable por los aparatos de la taxonomía verbal» (1999, 32).

poema» «procede» de «la realidad», aunque ahora «sin violencia»: las olas-versos, sin «gloria», «se acercan a morir». Pareciese que, contrario a lo que sucedía en el poema de 1971, aquí la realidad experiencial se resigna al sometimiento que sobre ella ejerce la ficcionalización poética: lo real extrínseco existe solo para «morir», su recuerdo es válido en tanto prefigura algo más significativo, la materia formante del poema; esto se refleja en el elocuente encabalgamiento del infinitivo *morir*, situado como una ola que naciese solo para contemplar su descenso, su muerte («Sin violencia ni gloria se acercan a morir / las líneas sucesivas que forman el poema»). Con esto, Carnero resume uno de los tópicos metapoéticos que lo acompañan desde *Dibujo*: la ficcionalización poética como rito sacrificial,²⁵ en la cual, al transformar la realidad experiencial en lenguaje poético, esta muere, junto con su vitalidad, para que el otro perdure en el poema. Esta resemantización de la muerte en clave estetizante (v. Vives Pérez 2013, 615-620) constata uno de los grandes descubrimientos de la metapoesía carneriana: no existe una realidad fuera del poema, puesto que esta ha sido sacrificada en el altar de lo bello y lo eterno, en ese «viaje en el vacío» que implica la arbitrariedad del signo lingüístico.

Daría la impresión de que el proyecto racionalista de conocimiento metapoético llega aquí a un callejón sin salida, puesto que se resigna al significado vacío del signo arbitrario. Sin embargo, gracias al análisis del punto 2), me atrevo a aseverar que, en el poema final del largo proyecto creativo que constituye *Ensayo*, existe una última propuesta epistemológica que surge desde un racionalismo *sui generis*.

A propósito del «viaje en el vacío», que acaso podría aludir al recorrido general por su obra hasta el momento, Carnero parecería resignarse al silencio, a la página en blanco: «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 consciencia del vacío». Sin embargo, tanto en ese «viaje en el vacío» como en «la conciencia del vacío» a los que llega «Ostende», una parte de la crítica ha querido ver «el desengaño del Barroco y la dolorida burla quevedesca [que] deviene [en] nihilismo y cuestionamiento de la verbalidad» (Gracia 1999, 32). Si bien es cierto que el tópico barroco del *horror vacui* asoma por momentos en la obra de Carnero —especialmente en *Dibujo*—, considero que el «vacío» de «Ostende» no es necesariamente negativo, en tanto

²⁵ Desde el juvenil «Ávila», poema inaugural de *Dibujo*, se observa esta dialéctica sacrificial de la vida experiencial en detrimento de la eternización artística, como en la peculiar éfrasis del túmulo del príncipe don Juan, en Santo Tomás en Ávila: «el doloroso latir de las irisadas tibias sobre los cojincillos de mármol, ondulados / para ofrecer un reposo caliente y amortiguar la delgadez helada / de esa mano de ámbar que acaricia con el pausado ritmo de la lluvia / la cabeza de un perro también muerto en la piedra, / muerto en la piedra junto a unos dedos y un cuerpo demasiado hermosos para haber vivido, / muerto en la piedra mientras se escucha brotar hacia la tumba / toda una inmensa vegetación de alas» (2010:115).

ofrece la posibilidad de tener una «conciencia», de pensarse a sí mismo y, acaso por ello, de superarse.

Como mencioné antes, este punto 2) connota la reaparición de una argumentación teórico-científica; en el plano léxico, es notable el uso de la «terminología especializada»: «el poema», «producir», «un discurso», «signo de», «la prueba mejor / de», «terminación», «discurso», nombres o expresiones más cercanas a un estilo prototípica y estereotípicamente científicista de la teoría literaria que a uno prototípica y estereotípicamente propio de un poema tradicional. En el plano expresivo, infinitivos como «producir» o frases silogísticas del tipo «[esto] ya no es signo de [esto otro], es la prueba mejor / de [aquello otro]» o «[en esto] / no se engendra [aquello], / pero sí en [aquello otro]» manifiestan una tendencia hacia la argumentación ergotista del racionalismo metapoético de los poemarios anteriores. A esta disposición argumental se suma un hecho no menos importante: acaso por primera vez, el discurso de raigambre racionalista aparece sin rastros visibles de ironía, con lo cual este puede legitimarse sin oposición en el plano retórico. ¿Ha triunfado el racionalismo metapoético sin que apenas nos diésemos cuenta? No es tan sencillo. A pesar de la ausencia de ironía, hay un elemento incómodo que obstaculiza la afirmación de un racionalismo del todo trascendental: a diferencia de «El sueño de Escipión» o «Discurso del Método», en «Ostende» la hipótesis a comprobar de manera metapoética es mucho menos clara, pues, ¿de qué se trata esa «conciencia del vacío», que se erige como única posibilidad expresiva del «poema»?

Recapitemos los argumentos de la sentencia silogística con que Carnero cierra sus primeros once años de trayectoria poética. Que «Producir un discurso / ya no [sea] signo de vida, [sino que] es la prueba mejor / de su terminación» parece encajar —a modo de demostración experimental o «prueba»— con la imagen de «las olas», que, al metamorfosearse en «el poema», «se acercan a morir», esto es, con la concepción de la realidad experiencial sacrificada en el altar de una realidad enteramente poemática: ‘termina’ el «signo de vida»... ¿para comenzar el ‘signo de muerte’, es decir, «la conciencia del vacío», que entrañaría la restricción del conocimiento racionalista de lo real al signo lingüístico arbitrario? Prosigue Carnero: «En el vacío / no se engendra discurso, / pero sí en la conciencia del vacío». Ese «vacío», por tanto, tiene que ser, contrario a lo que podría suponerse, no «el poema», sino la realidad experiencial, el «signo de vida» que implicaba un significado vacío —a causa, sabemos, de la arbitrariedad del signo lingüístico que no nombra un referente extrínseco de manera precisa ni previsible—; en consecuencia, deduzco que «la conciencia del vacío», allí donde «sí» «se engendra discurso», es el poema mismo.

Más que el descubrimiento de que el poema sigue siendo un espacio de expresión lingüística —lo cual deja de ser una obviedad para Carnero—, el hallazgo verdaderamente importante es que ese territorio expresivo es una «conciencia del vacío», un ‘vacío consciente’ de la pérdida de la realidad experiencial. En este sentido, el poeta habría llegado, de una forma sutilmente

racionalista, a una conclusión epistemológica definitiva: el poema –lo que lingüísticamente puede conocerse– es a su vez herramienta de conocimiento intuitivo de aquello que nunca se podrá conocer con las palabras poéticas, el «vacío» dejado por la realidad experiencial; por tanto, el racionalismo metapoético que va de 1971 a 1977 se consumaría con aquello que se escapa del dominio de la razón lingüística –del poema– y, que, sin embargo, pervive en su búsqueda; de lo contrario, no se habría podido enunciar.

Escribir esta poesía se formula como un acto irracional fruto de un impulso racional: no habría contradicción ni crisis, sino un descenso cada vez más acusado en la experimentación racionalista de un necesario desconocimiento. El desconocimiento se perfilaría como el horizonte estético de esta poesía de estilo, estructura y pretensiones racionalistas. Si lo pensamos bien, el hallazgo metapoético de Carnero ostenta el axioma requerido para toda empresa epistemológica que se precie: solo se puede aspirar a conocer algo desconocido («el vacío») si antes y en todo momento tomamos conciencia de nuestro propio desconocimiento («la conciencia del vacío»); en consecuencia, lo que conocemos es el conocimiento de lo que desconocemos, y esta anfibología solo puede apreciarse artísticamente.

Esta «conciencia del vacío» se agudiza a tal grado que el autor no volverá a publicar un poemario hasta 1990, con *Divisibilidad indefinida*, trece años después del sentencioso cierre de «Ostende» –aunque en ese lapso publicará poemas sueltos en revistas–. ¿Podemos hablar de que incluso el racionalismo de Carnero tuvo su culminación en la página en blanco, en cierto silencio por más de una década? En todo caso, creo que esos años de relativa ausencia de la escena poética constituirían un silencio crítico, también racionalista: guiado por la premisa de «la conciencia del vacío», el poeta no callaría, como otros, ante el peso insostenible de la inefabilidad,²⁶ sino que habría guardado silencio voluntariamente, siguiendo una meditación estricta, cerebralmente calculada. De hecho, el libro de 1990 fue recibido con críticas positivas, las cuales celebraban el abandono de la abstrusa metapoesía anterior y el ingreso en una nueva poética, reconciliada con cierto *yo* tradicional y, hasta cierto punto, con la realidad experiencial.²⁷ Si bien el análisis de *Divisibilidad* rebasa los límites

²⁶ Me refiero a la escuela de la «poesía del silencio», también de la década de 1970, estudiada por Amparo Amorós. Para la investigadora, los tópicos de estos poetas son «silencio, vacío, noche, espacio desierto, página en blanco, muro», que podrían coincidir con algunos momentos carnerianos, con la excepción de que sus exponentes «adapta[n] una postura más modesta, menos enfática, ante la efectividad del decir y [...] vuelve[n] sus ojos al callar, al insinuar, al aludir/eludir, a la desnudez, a la concentración y a la síntesis» (1982, 21). No parecería que la metapoesía de nuestro autor, intrincada y exuberante, compartiese esas características.

²⁷ En su reseña a *Divisibilidad*, Jaime Giordano apuntaba, a propósito de los versos iniciales del poema «Música para fuegos de artificio» («Hace muy pocos años yo decía / palabras refulgentes como piedras preciosas») que «nos encontramos ante una significativa

de este estudio, el tipo de acogida que tuvo me invita a sospechar que la cerebral «conciencia del vacío», aplicada por trece años a la silenciosa revisión de la propia obra, terminó por rendir unos frutos largamente esperados, productos del triunfo de un método racionalista para cuestionar y catalizar el nuevo tipo de expresión poética buscada.

5. CONCLUSIONES

La metapoesía practicada por Carnero que va de 1971 a 1977 (con excepción de las composiciones que se burlan abiertamente de la razón en *El Azar*) posee un sólido trasfondo racionalista, el cual responde, según los intereses de cada poema y cada libro, a una serie de implicaciones distintas, eslabonadas las unas con las otras, entre las que resaltan el rescate del didactismo normativista neoclásico y el empleo de un estilo prototípica y estereotípicamente teórico-científico, por momentos cercano a la prosa ensayística. En este sentido, la metapoesía de Carnero es:

1) Una herramienta de conocimiento de lo real, que no es sino un autococonocimiento del signo lingüístico arbitrario (puesto que no habría realidad experiencial cognoscible para las palabras poéticas) o, dicho de otra manera, una teorización o racionalización ficcional de la realidad del poema, esto es, un engendramiento lingüístico de una realidad abstracta y/o imaginaria sin referentes extrínsecos;

2) Una constante ironización sobre su propio método epistemológico, la cual, aunque llega a contradecir los fundamentos racionalistas, termina por reforzar y potenciar sus búsquedas, erigiendo una nueva razón metapoética que se basa en la racionalización de lo ambiguo, sostenida tanto por una utopía racionalista como por una ironía desmitificadora de la misma;

3) El hallazgo del horizonte estético de su propio quehacer, que consiste en una «conciencia del vacío», es decir, en la asunción racionalista del conocimiento del desconocimiento, en que el silencio meditativo y cerebral apuntala y cataliza el descubrimiento de poéticas inexploradas.

Con respecto a las tesis de Bousño, la metapoesía del valenciano, más que dimanar de una «crisis de la razón racionalista», comprendería la compleja adecuación poética de los modos prototípica y estereotípicamente propios de un estilo teórico-científico de la teoría lingüística y/o literaria (la lingüística de Saussure y sus derivados posestructuralistas aplicados a la literatura) con el fin de obtener una mayor e innovadora expresión estética, capaz de cuestionar sus propios límites y, por tanto, su sentido. No habría una «crisis» del racionalismo

actitud de recapitación y enjuiciamiento del pasado que recuerda el “Yo soy aquel que ayer no más decía”, de Darío (1992, 122), un «pasado» que no es otro que el pasado metapoético ya superado de los libros reunidos en *Ensayo*.

—con excepción de la crisis del método empírico en tanto conocimiento poético de lo experiencial a través de los sentidos— sino un remozamiento y perfeccionamiento del modelo, la creación de una nueva «razón racionalista», que aunaría estilísticamente las preocupaciones tanto estéticas como científicas de una contemporaneidad regida por la desarticulación de modelos totalizantes y homogeneizadores. Así, esta nueva razón racionalista evadiría la «crisis» generalizada e innegable de la razón utilitaria al imbricar lo estético y lo científico en el plano estilístico de lo metapoético, un estilo que, por sus altas dosis de ironía y autoconsciencia, es capaz de racionalizar lo ambiguo, lo fragmentario, lo no totalizante, lo no homogeneizador y lo individualista de una poética posmoderna, la cual no tiene empacho en retomar, cuando lo considera necesario, el racionalismo originario del siglo XVIII, ni de reconocer que la verdadera crisis se encuentra, para efectos de la poesía, en la ficcionalización poética de lo real.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Amorós, Amparo. 1982. «La retórica del silencio». *Los Cuadernos del Norte*, 16: 18-27.
- Amorós, Amparo. 1989. «¡Los Novísimos y cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta». *Ínsula*, 512-513: 63-67.
- Aranguren, José L. 1974. *Moral y sociedad*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- Barella, Julia. 1988. «El poema como hipótesis: un comentario sobre la obra de Guillermo Carnero». *Parole. Revista de creación literaria y de filología*, 1: 185-190.
- Bousoño, Carlos. 1979. «La poesía de Guillermo Carnero». En Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*, 11-68. Madrid: Hipérior.
- Carnero, Guillermo. 1970. «Lo que no es exactamente una poética». En *Nueve novísimos poetas españoles*, editado por J. M. Castellet, 203-204. Barcelona: Barral Editores.
- Carnero, Guillermo. 1983. *La cara oscura del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra – Fundación Juan March.
- Carnero, Guillermo. 2008a. «Poética». En *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, 53-55. Málaga: Centro Cultural Generación del 27 – Universidad de Alicante.
- Carnero, Guillermo. 2008b. «Poética». En *Poéticas y entrevistas 1970-2007*. 23-25. Málaga: Centro Cultural Generación del 27 – Universidad de Alicante.
- Carnero, Guillermo. 2010. *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)*. Editado por Ignacio Javier López. 2ª ed. Colección Letras Hispánicas, 485. Madrid: Cátedra.
- Ferrari, Marta. 1996. «Un espejo fragmentado: la práctica metapoética de Guillermo Carnero». En Laura Scarano et al., *Marcar la piel del agua. La autorreferencialidad en la poesía española contemporánea*. 141-158. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Gimferrer, Pere. 2010. *Poemas (1962-1969). Poesía castellana completa*. Editado por Julia Barella. Madrid: Visor.
- Giordano, Jaime. 1992. «Guillermo Carnero, *Divisibilidad Indefinida*». *España Contemporánea* 5, 1: 122-124.
- Gracia, Antonio. 1999. «Guillermo Carnero: para llegar a Ostende». *Ínsula*, 625-626: 10 y 31-32.

- Jameson, Fredric. 1991. *El posmodernismo o lógica cultural del capitalismo tardío*. Barcelona: Paidós.
- Jiménez, José Olivio. 1998. «“Estética del lujo y de la muerte”: sobre *Dibujo de la muerte* (1967) de Guillermo Carnero». En *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*, 210-219. Madrid: Rialp.
- Lanz, Juan José. 2016a. «Teoría y práctica metapoética: la metapoésia a través de los poemas “El sueño de Escipión” y “Variación I. Domus Áurea”». En *La Musa metafísica. Ensayos sobre la poesía de Guillermo Carnero*, 97-113. Valencia: Institució Alfons el Magnànim – Diputació de Valencia.
- Lanz, Juan José. 2016b. «Rechazo del realismo y del surrealismo: por una concepción barroca y simbolista de la poesía». En *La Musa metafísica. Ensayos sobre la poesía de Guillermo Carnero*, 23-51. Valencia: Institució Alfons el Magnànim – Diputació de Valencia.
- López, Ignacio Javier. 1986. «Metonimia y negación: *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* de Guillermo Carnero». *Hispanic Review* 54, 3: 257-277.
- López, Ignacio Javier. 2010. «Introducción». En *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)*, editado por Ignacio Javier López, 2ª ed., 13-80. Colección Letras Hispánicas, 485. Madrid: Cátedra.
- López Carballo, Pablo. 2017. «Confluencias hispánicas: poesía y comunicación a ambos lados del Atlántico». *Bulletin of Hispanic Studies* 94, 10: 1117-1132.
- Paz, Octavio. 2015. *El arco y la lira*, 22.^a reimpr. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Parejo, Ramón. 2007. *Metapoésia y ficción: claves de una renovación poética (Generación de los 50-Novísimos)*. Madrid: Visor.
- Piera, José. 1974. «Los lúcidos fantasmas de Guillermo Carnero». *Camp de l'Arpa*, 14: 18-20.
- Prieto de Paula, Ángel L. 1996. *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión.
- Sánchez Torre, Leopoldo. 1993. *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Universidad.
- Sanz Pastor, Marta. 2007. «Introducción. Desde los metalingüísticos y sentimentales hacia la poesía del siglo XXI». En *Metalingüísticos y sentimentales. Antología de la poesía española (1966-2000) 50 poetas hacia el nuevo siglo*, 11-87. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1999. «Romanticismo y lenguaje poético». En *Teorías sobre la Lírica*, coordinado por Fernando Cabo Aseguinolaza, 57-83. Madrid: Arco Libros.
- Simón, César. 1976. «Fracaso y triunfo del lenguaje en Guillermo Carnero». *Papeles de Son Armadans*, 249: 249-263.
- Talens, Jenaro. 1981. «(Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión». En Antonio Martínez Sarrión, *El centro inaccesible (Poesía 1967-1980)*, 7-37. Madrid: Hiperión.
- Vives Pérez, Vicente. 2013. «Claves temáticas de la poesía posmoderna española». *Revista de Literatura* LXXV, 150: 593-622.
- Wittgenstein, Ludwig. 2018. *Tractatus logico-philosophicus*. Traducido por Jacobo Muñoz Veiga e Isidoro Reguera Pérez. Madrid: Gredos.
- Yagüe López, Pilar. 1997. *La poesía en los setenta. Los novísimos, referencia de una época*. A Coruña: Universidade.

Fecha de recepción: 20 de julio de 2020.

Fecha de aceptación: 11 de noviembre de 2020.

