

## Arquitectura del desengaño: fragmentación del sujeto en *Espejo de gran niebla* de Guillermo Carnero

**STEFANO PRADEL**

Università degli Studi di Trento  
[stefano.pradel@unitn.it](mailto:stefano.pradel@unitn.it)

*Espejo de gran niebla* fue publicado en 2002 por la editorial Tusquets como segunda entrega de la que más tarde tomará el aspecto definitivo de una tetralogía bajo el título de *Jardín concluso* (Cátedra, 2020)<sup>1</sup>. Componen dicha tetralogía los poemarios *Verano inglés*, *Espejo de gran niebla*, *Fuente de Médicis* y *Cuatro noches romanas*. Se trata también del decimocuarto poemario de Guillermo Carnero y, precisamente por su avanzada posición dentro de la trayectoria del poeta valenciano, esta obra establece una doble relación de intertextualidad con, por un lado, el poemario inmediatamente anterior, *Verano inglés*, y, por otro, con la obra anterior de Carnero en su conjunto.

La siguiente lectura, finalizada a destacar algunos elementos o, mejor dicho, modalidades expresivas, que resultan innovadoras con respecto a la producción anterior, se basa en un ejercicio de ideal colocación a la salida del poemario, es decir 2002, antes de que se revelara completamente el proyecto tetralógico de Carnero. De este modo, hay que entender esta lectura no a partir de ese punto, sino *en* ese punto.

El doble vínculo que *Espejo de gran niebla* entretiene con la obra carneriana, no menoscaba el estatuto de autonomía del poemario en examen sino que, por el contrario, refuerza la intención subyacente (que se hará definitivamente manifiesta con la publicación integral de *Jardín concluso*) de construir un discurso desmitificador con respecto a la producción anterior, entendiendo esto como espacio aparentemente paradójico de verificación y cambio plenamente coherente con la escritura de Carnero. En este sentido, *Verano inglés* representaría una cúspide ideal, es decir, el momento de mayor cohesión y manifiesta madurez estética desde el punto de vista de la coincidencia entre pensamiento

---

<sup>1</sup> La lectura que aquí propongo, casi una nota al margen, no deja de tener los límites de un estudio que, desde un punto de vista estructural y argumentativo, deriva de la grata invitación a presenciar al XIII Congreso Beta. Es esta la ocasión para señalar dos estudios que entran, de forma exhaustiva, dentro del poemario en examen. Por un lado, la tesis doctoral de Torres Badia, Marisa, *Introducción a la obra de Guillermo Carnero (1967-2002)*. De Dibujo de la muerte a *Espejo de gran niebla*, Tesis doctoral, Universidad de Lleida, 2009, de forma especial las pp. 340-354; por otro, el estudio de Elide Pittarello que acompaña la edición de la tetralogía en Carnero, Guillermo, *Jardín concluso (Obra poética 1999-2009)*, ed. de Elide Pittarello, Madrid, Cátedra, 2020, especialmente las pp. 113-154.

y escritura del poeta. Los aspectos esenciales de la poesía carneriana, en su mayoría asimilables a los usos estéticos propios de la generación de los novísimos (cultismo, metapoética, uso de máscaras o personas líricas y reducción de la presencia del yo empírico), se revelan aquí en su plenitud definitiva. Y es precisamente a partir de este clímax de donde se despliega el contradiscurso de *Espejo de gran niebla* que, al cuestionar los fundamentos mismos de la escritura de Carnero, labra un espacio inédito de exploración expresiva y de sorprendente confirmación de dichos elementos fundacionales.

La narración lírica, culta, intertextual e incluso hiperbólica del amor que nos presenta *Verano inglés* encuentra, en este segundo poemario, un punto de parada, una línea infranqueable, cuyo resultado es la radical puesta en juicio del sujeto y de sus modalidades de representación. Los cinco poemas que componen el libro («Noche de la memoria», «El tiempo sumergido», «Conciliación del daño», «Disolución del sueño» y «Ficción de la palabra») constituyen cinco etapas de elaboración de la pérdida del amor (y con este, de la identidad del enamorado), un viaje alegórico *à rebours* por la memoria y sus engañosos mecanismos de figuración de lo vivido y de la identidad. Se trata, en esencia, de una vuelta al origen de las preocupaciones de Carnero que, en esta segunda etapa de producción, vuelven a proponerse en su esencialidad primordial, aunque bajo directrices distintas<sup>2</sup>.

Una huella importante de la intención discursiva de *Espejo de gran niebla*, primera y superficial aproximación a este poemario, se encuentra en el mismo título, que retoma un pasaje del *Libro de la vida* de Santa Teresa de Jesús (cap. XL, 5, 15): «Dióseme a entender que estar un alma en pecado mortal es cubrirse este espejo de gran niebla y quedar muy negro, y así no se puede representar ni ver este Señor, aunque esté siempre presente dándonos el ser»<sup>3</sup>.

Carnero, en la resemantización del sintagma teresiano dado por la *traslatio* intertextual, quiere definir dos símbolos para la descodificación del poemario, es decir, el espejo y la niebla, claves para entender el proceso de (des)estructuración y (des)enmascaramiento del sujeto lírico. El espejo velado por la niebla, que en Santa Teresa indica la pérdida de la gracia del alma, en Carnero representa el lenguaje poético, instrumento con el que el poeta se interroga a sí mismo en busca de su propia identidad, o en la definición de Pittarello: «el objeto que reproduce fielmente la cosa, pero sólo como imagen o ilusión. En términos actualizados, el espejo es también el metafórico dispositivo de constitución del yo, el *stade de miroir* donde, según Jaques Lacan, se forma la imagen idealizada de uno mismo»<sup>4</sup>.

De hecho, en el recorrido que nos propone el poemario, el lenguaje revela de forma evidente sus propios límites a la hora de reconstituir una imagen unitaria y auténtica de sí mismo. El espejo oscurecido, participio adjetival que denuncia inmediatamente la insuficiencia y el rechazo del pragmatismo que se suele atribuir a este objeto, se convierte

---

<sup>2</sup> Pittarello destaca «un cambio retórico adecuado» a la intensidad de la experiencia amorosa tal y como se figura en *Verano inglés*, desencadenado, a nivel de expresión de la subjetividad, por la pérdida de dominio sobre el mundo (entendiendo el sujeto como *subiectum*). De ahí la idea a la base de la lectura que aquí se propone, o sea, que el reverso de dicha experiencia, es decir la pérdida del amor, provoque una toma de posición retórica igualmente novedosa. Cf. *Ibidem*, p. 40.

<sup>3</sup> Al título del poemario, que en la edición de Pittarello viene con una nota explicativa, hay que añadir la cita de Juan Ramón Jiménez que encabeza el poemario, «Quiero ser en mi espacio solo y otro», que se inserta en la estela rimbaudiana del «Je est autre», dentro de la cual el poeta se percibe y se declara como “otro” con respecto a sí mismo. La tercera cita que compone el epígrafe, «Far hidden from the reach of words» de Wordsworth, podría ser entendida más bien como una declaración general con respecto a la relación entre experiencia y lenguaje. *Ibidem*, pp. 335 y 337.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 43. Sobre el espejo Pittarello vuelve, retomando Platón, en las pp. 115-116 y 121.

en una lograda metáfora del lenguaje poético que ha asumido plenamente su incapacidad para ser simulacro de la realidad y del sujeto, así como vehículo de emoción y pensamiento auténticos<sup>5</sup>:

[...] un signo de extrañeza  
en la luz que no viene desde el cielo  
y no trae su ofrenda complacida  
de realidad, el don de los sentidos  
que no sabemos retener; se pierde  
como espejo de agua entre las manos  
esperando a existir al ser leído  
en la distancia inmóvil de algún sueño.

(«Noche de la memoria», vv. 78-85)

O como en este pasaje de «Ficción de la palabra» (vv. 32-41), donde el espejo solo puede recoger lo residual de la experiencia y de la vida:

Huye la realidad rendida y abrasada,  
con menor llama, con mayor ceniza  
agua fugaz de imágenes dudosas  
hacia lo gris y turbio de su ocaso  
cubriéndose de frío y de gran niebla.  
Si he de entregarlo en agua detenida,  
en espejo enmarcado, allí será  
sólo ceniza y heces de palabras  
caídas hasta el fondo como cieno  
desposeído del ardor de llama

Del mismo modo en que el espejo debilita la supuesta integridad del individuo al enseñarle su pluralidad y fragmentariedad intrínsecas, el poema convierte el soliloquio en un aparente diálogo<sup>6</sup>, reconociendo al lenguaje un estatuto de autonomía, al establecer una tajante diferencia entre experiencia vital y experiencia lingüística. En este sentido, *Espejo de gran niebla* lleva a cabo una transformación radical de las ficciones mono- y dia-lógicas que habían aparecido anteriormente en la obra de Carnero<sup>7</sup>, sustituyendo, por ejemplo, el uso del monólogo dramático por una forma dialógica explícita en la que el yo lírico conversa con la memoria en un intento infructuoso de recuperar un tiempo y unas identidades que, pertenecientes ya al pasado, están destinadas a la disolución.

---

<sup>5</sup> Lanz, Juan José, *La musa metafísica. Ensayos sobre la poesía de Guillermo Carnero*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia (Colección «Debats», 30), 2016, pp. 136-138.

<sup>6</sup> En todo el poemario, como comenta Pittarello, los posibles interlocutores (entre los cuales destaca, evidentemente, la joven amada) adquieren un estatuto fantasmal, ya que son proyecciones y desdoblamientos creados por el espejo de la escritura y de la memoria, de modo que «el diálogo ficticio vuelve a ser lo que siempre ha sido, un soliloquio apesadumbrado», Carnero, Guillermo, *Jardín concluso*, *op. cit.*, p. 132.

<sup>7</sup> Sobre el uso carneriano del monólogo dramático (pero también sobre la contextualización histórico-estética del mismo) remito al exhaustivo estudio de Pérez Parejo, Ramón, «El monólogo dramático en la poesía española del XX: ficción y superación del sujeto lírico confesional del Romanticismo», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 36 (2007).

Un buen ejemplo de esta estrategia se encuentra en el poema «El tiempo sumergido» (vv. 77-93), con esta apelación, o admonición, de uno de los «ahogados» por el tiempo ido, cuyo estado de desmemoración coincide con la potencialidad de una nueva vida:

Pero insiste  
diciéndome: «Yo sólo  
me acerqué a las primicias de mi tiempo,  
sin probarlas. Estuve,  
vagando sin saber, como una sombra, sembrando la cosecha  
que debes recoger, o no habré sido,  
y tú tampoco. Estás ausente,  
no sabes que regiones hay detrás de tu nombre,  
diseminado sin perfil ni historia  
por tanto derrotero destejido.  
Ven y repetiremos  
la sorpresa y la duda del viaje.  
Yo aún tengo la inocencia y la ignorancia,  
los dones del inicio de la vida;  
tú el lastre ineludible  
de la memoria y del conocimiento»<sup>8</sup>.

O también en el poema «Conciliación del daño», que remite constantemente a un tú anunciado ya en el primer verso «Me llevas» (v. 1), aunque en muchas instancias el diálogo está explícitamente abolido por la función conativa del imperativo («Sálvame de la noche cuando escribo», v. 13; «[...] Quédate girando / como la figurilla de una caja / de música; devuélveme / las voces que latieron en la luz» o «Vete a ser una estatua de museo», v. 27, entre otras), hasta el verso 81, donde vuelve a irrumpir el yo («Tuve así retenida»), haciendo patente el hecho de que, hasta ese momento, todo el psuedo-diálogo ha tenido lugar en la memoria, a partir de este momento compartida y habitada por el otro en el uso intercalado del nosotros.

En este viaje de rememoración Carnero lleva, bajo la «máscara de la ensoñación», una *summa* de sus anteriores máscaras líricas, ya que la escritura se convierte en ejercicio de imaginación de uno mismo, dejando patente, a la vez, tanto la radical inconsistencia del sujeto en el acto de (auto)representarse, como la imposibilidad de detener, con y en la escritura, el vuelo de la realidad y el paso del tiempo<sup>9</sup>.

En esto, la metáfora del espejo encarna perfectamente toda la intención discursiva del poemario, explicitando la naturaleza fantasmal de la palabra poética, de la memoria y, en última instancia, del sujeto enunciador y enunciado:

El espejo asegura la presencia de dos figuras, la reflejada y la que refleja. Sin embargo, el metafórico espejo de la escritura desatiende este nexo necesario. La palabra es signo, remite a la cosa que nombra. Pero si es palabra escrita se convierte en signo de un signo, en la imagen legible de una imagen sonora o

---

<sup>8</sup> Carnero, Guillermo, *Jardín concluso*, op. cit., p. 345.

<sup>9</sup> «Las distintas voces del registro carneriano convergen en una sola voz: voz cubierta por la máscara de la ensoñación, indefectiblemente sabedora de la ineffectividad de la poesía», Torres Badia, Marisa, op. cit., p. 344.

vocalización desaparecida. La palabra escrita es la huella del fenómeno acústico que ya no se percibe, un asunto de la memoria y como tal un fraude en el marco de la nostalgia metafísica que tortura el yo lírico de *Espejo de gran niebla*. Por eso en el papel que escribe, metafóricamente convertido en una superficie reflectante, cuaja ahora un dudoso autorretrato<sup>10</sup>.

El recurso al referente místico en la cita en epígrafe, por extemporáneo que parezca, no es una práctica ajena a cierta poesía española de la segunda mitad del siglo XX. La acentuación en la literatura moderna y posmoderna de la necesidad de sanear la escisión platónica entre poesía y pensamiento filosófico tiene como resultado principal la intensificación de la actividad crítica de los poetas, por un lado, y la difusión de la metapoética, por otro. Esta línea poética, de matriz postsymbolista, manifiesta sus primeros signos ya en la Generación del 98 con Unamuno, y luego se desarrolla transgeneracionalmente con Juan Ramón Jiménez y Cernuda hasta alcanzar, a través de Crespo, Caballero Bonald y Valente, la generación de los novísimos. Este deseo impelente de una poesía-pensamiento ha llevado a la reconstitución y revalorización de una tradición que a menudo reconoce sus raíces en la literatura del Segundo Renacimiento y del Barroco, sobre la que destacan los esfuerzos líricos, narrativos y exegéticos de los místicos castellanos, que constituyen el punto de partida de una tradición literaria a la que se reconoce la misma preocupación esencial por el tratamiento del sujeto lírico y la relación entre lenguaje y experiencia<sup>11</sup>.

En el caso de Carnero, sin embargo, la percepción del texto como lugar de realización propiamente inmanente y metalingüística es clara desde el principio de su labor poética, y descarta de inmediato la posibilidad de una metafísica. Más bien, la escritura de Carnero aboga por una expresión individual de esa realidad que tiende a eludir el lenguaje cotidiano y existe sólo como objeto lingüístico dentro del texto, que se muestra autorreferencial y renuncia a la ilusión mimética para entregarse por completo a la idea de ficcionalidad que es connatural a la propia escritura: «El poema, por lo tanto, sufre un proceso de ensimismamiento, de autorreflexión, no en cuanto a su relación con la experiencia de la realidad, sino en cuanto a su relación consigo mismo, se convierte en una reflexión hacia el centro de sí mismo, hacia el origen de su inadecuación»<sup>12</sup>.

La poesía se distancia de la realidad y del sujeto lírico al asumir plenamente su naturaleza autotélica: no se dice a sí misma, sino que *es o sucede*. El aspecto metapoético, por tanto, es preponderante en la constitución del poema y su finalidad sería la de enseñar su propia vacuidad intrínseca, es decir, su incapacidad para decir algo más allá de sí mismo, asumiendo plenamente la falacia de los mecanismos convencionales de la ficcionalidad, propios de la modernidad literaria, con los que el yo intenta narrarse a sí mismo<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> Carnero, Guillermo, *Jardín concluso*, op. cit., p. 147.

<sup>11</sup> Sobre la crisis del sujeto cartesiano y su transformación de la época barroca a la contemporánea remito al exhaustivo estudio de Martín-Estudillo, Luis, «El sujeto (a)lírico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco», *Hispanic Review*, 3 (2005), pp. 351-370. Sobre la importancia de la mística castellana en definir la paradoja entre lenguaje y experiencia, remito a Valente, José Ángel, «Sobre el lenguaje de los místicos: convergencia y transmisión», en Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Barcelona, Tusquets, 2000, pp. 166-185.

<sup>12</sup> Lanz, Juan José, «Teoría y práctica poética: la metapoética de Guillermo Carnero a través de los poemas “El sueño de Escipión” y “Variación I. Domus aurea”», *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento, 2011, p. 193. Cf. Carnero Arbat, Guillermo, *Ensayo de una teoría de la visión: poesía 1966-1977*, Madrid, Hiperión, 1979, pp. 25-26.

<sup>13</sup> Lanz, Juan José, *La musa metafísica*, pp. 131 y 134-135. Lanz reconoce en esta autorreferencialidad la misma paradoja que Valente veía en la poesía mística: «Un poema que convierte en su propio tema el hecho

Dada esta premisa, parece tan solo natural que Carnero muestre de inmediato una atracción por la figura mítica de Orfeo, central en su producción poética y máscara predilecta sobre la cual se construye un discurso de aceptación de la muerte y de la imposibilidad epistemológica de definir la identidad personal a través de la escritura. Orfeo, cantor *par excellence*, encarna el fracaso de la poesía frente a la muerte, por un lado, y frente a la vastedad de lo real, por otro:

En la voluntad de ocultación del yo, Orfeo [...] refleja la intención del poeta, escondiéndolo tras sí, sin olvidar que su discurso ha de ser exento de cualquier viso de emoción. En esa desmembración de la identidad personal del yo en una multiplicidad de personajes ajenos, Orfeo es el máximo exponente de la batalla perdida contra la muerte, de la búsqueda infructuosa de la identidad personal<sup>14</sup>.

Esta postura resulta evidente en *Espejo de gran niebla* a partir del abundante uso de figuras de repetición y de la repetición de las mismas figuras, práctica que alude simbólicamente al carácter cíclico de una realidad cuya permanencia es siempre ilusoria y sujeta a la cadena de transformación que de la belleza (*Eros*) va hacia la muerte (*Thanatos*) y viceversa. Decir la realidad, al fin y al cabo, es asumir su abolición y, en definitiva, su ausencia, ya que el signo sustituye lo que representa. La realidad, parafraseando a Benjamin, es de por sí muda, en términos lingüísticos, y al dejar de ser muda deja también de ser realidad, para convertirse en simulacro, residuo fantasmal de sí misma<sup>15</sup>.

Así pues, la realidad deja de existir en el instante mismo en que se manifiesta y la experiencia empírica adquiere poco o ningún valor, ya que ella misma, para alcanzar una realidad propiamente lingüística, está sometida a un análogo proceso de destrucción y renovación. Además, la repetición y la variación circunscriben a menudo campos semánticos tan amplios como precisos, imágenes obsesivas calculadas geoméricamente que, sin

---

de su falta de confianza en el lenguaje, se encuentra en la incómoda situación de tener que hablar contra algo usando ese mismo algo», *Ibidem*, p. 137. Y también «Es el lenguaje el que impide una consideración real de la experiencia, pero, al mismo tiempo, es el lenguaje la materia sobre la que se constituye el poema. Y el poeta se halla de nuevo ante la paradoja cruel de tener que criticar un sistema con las mismas armas de dicho sistema; negando la capacidad del lenguaje poético para rescatar la experiencia de la realidad, afirma la validez del mismo instrumento», Lanz, Juan José, «Teoría y práctica poética: la metapoesía de Guillermo Carnero a través de los poemas “El sueño de Escipión” y “Variación I. Domus aurea”», pp. 194-195.

<sup>14</sup> Sobre Orfeo véase Fernández López, Jorge y Mora de Frutos, Ricardo, «Las dos caras de Orfeo en la poesía española reciente. Guillermo Carnero y Antonio Colinas», *Anuario de estudios filológicos*, 27 (2004), p. 113. Es de notar como en esta cita se le atribuye a Orfeo también la supresión de la expresión emotiva, razón por la cual, a lo mejor, esta máscara culturalista tan aprovechada desde el Barroco, resulta insuficiente, en *Espejo de gran niebla*, para representar el conflicto identidad-realidad-lenguaje. La «máscara de la ensoñación» permitiría, entonces, mantener irresuelta esta idiosincrasia, así como la cercanía poeta-yo lírico, y abrirse a la expresión emocional o intimista, como se da el caso en este poemario.

<sup>15</sup> Cf. Benjamin, Walter, «Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini», en *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. e introduzione di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962, p. 65. La reiteración de ciertas palabras, sintagmas, símbolos o imágenes, es un rasgo distintivo de muchos y muchos poetas, especialmente en su época de madurez, que podría definirse como “obsesión léxica”. Al referirse a un mismo nudo conceptual o experiencial no debe de resultar extraño que el poeta manifieste cierta preponderancia en la elección de determinadas expresiones como forma sinecdótica de acercarse a un centro inasible, inexpressable o incognoscible de significado (lo que, en distintas ocasiones, Valente define, de forma muy acertada, como «tanteo»).

embargo, manifiestan la persistencia de una desconfianza hacia el lenguaje y el fracaso del mismo a la hora de trascenderse para captar la plenitud de la experiencia vital.

Todo el poemario está atravesado por la oposición arquetípica entre luz y oscuridad («Precisión de lo claro y de lo oscuro», declara la cita en epígrafe de Rafael Alberti sacada de «Pleamar»), así como la presencia constante del espejo y del estado de ensoñación (acompañado por ambientaciones nocturnas), pero más obsesivo aún, o fundacional, es el campo semántico relacionado con el agua, que se constituye como símbolo subyacente de todo el poemario. A esto hay que añadirle la relevancia que adquiere la reiteración de un léxico marcado negativamente o, por lo general, por el tono negativo del poemario, que definen la abolición de la realidad empírica y la vacuidad intrínseca de cualquier forma de simulación de la misma<sup>16</sup>.

Los cinco textos que componen *Espejo de gran niebla* suponen un viaje hacia atrás a través de la memoria individual del poeta, utilizando el filtro escópico de la escritura para guardar fragmentos de una identidad que, de lo contrario, está destinada a la disolución («Lo recorro al leer / la letanía inerte de sus nombres / que no traen hondura ni existencia», «El tiempo sumergido», vv. 110-112). Frente al olvido y a la nada es preferible la ilusión del simulacro, a pesar del contradiscurso que le rodea constantemente. Así se puede leer en el segundo poema, «El tiempo sumergido» (vv. 1-4, 27-30, 52-58):

Los muchos que yo fui no van conmigo.  
Huyeron al imán de la memoria  
y su voz se perdió en un gran naufragio  
de lugares, de rostros y de días.  
[...]  
se adentraba en el tiempo y me arrastró  
a la memoria donde perecía,  
dejándome sin rostro  
ni patria ni destino en la frontera.  
[...]  
ahoga el gotear del pensamiento,  
lo arrastra desleído en agua negra,  
un manto de escritura  
que me empapa la voz, pero sin forma  
ni palabras; las pierdo  
y son sólo el estigma del exilio,  
la desorientación del extranjero [...]

Y también en este pasaje de «Ficción de la palabra» (vv. 47-61):

Cuando muera pondréis en una caja  
de cartón, con mis trajes y mis fotos,  
las preguntas que tuve que guardarme

---

<sup>16</sup> Cf. Carnero Arbat, Guillermo, *Ensayo de una teoría de la visión*, op. cit., p. 50. Como destaca Torres Badia, la figura del *ouroboros* sería el emblema arquetipo de este tipo de circularidad: cf. Torres Badia, Marisa, op. cit., pp. 348-350 y 351. La reiteración léxica puede ser entendida también como tentativa frustrada de encauzar y explicar la realidad y, en este sentido, manifestaría la que Juan José Lanz define como «incapacidad de la ficción, de la imaginación y la belleza para llenar el vacío que deja el rechazo de la realidad», Lanz, Juan José, *La musa metafísica*, op. cit., p. 136. Sobre la importancia del agua remito al estudio de Pittarello ya citado.

por no encontrar espejo, pues ninguna  
existe sin respuesta de otros ojos.  
Escribo para nadie y poco, siempre  
para saber de mí, y algunas veces  
el papel me devuelve esa mirada  
—imán, rumbo y objeto de sí misma—  
que conocí y recuerdo vagamente,  
alguien que se podría parecer  
a mi retrato.

Rostros que se mezclan  
sin color, arrastrados  
por el imán del tiempo.

El tiempo y su relación con la escritura y la identidad se convierten en el tema central de la primera parte de la obra («Noche de la memoria» y «El tiempo sumergido»), que se desarrolla bajo la mirada de esa «máscara de la ensoñación» antes mencionada:

Si la luz brilla  
a medianoche tengo que pensarme  
porque sabe de mí, trae mi espejo.  
[...]  
Qué poca realidad,  
cuántas formas distintas de no ver  
para llegar al fin al gran engaño:  
un puñado de líneas que se cruzan  
sin brillo y sin color en la memoria.  
[...]  
Acudir a tu juego es ver cubrirse  
las aguas del espejo de gran niebla:  
un reducido número de estampas  
indecisas, que pierden  
densidad y volumen, como el humo:  
el guía me burla y llega siempre  
a desaparecer tras los recodos,  
escurridizo, artero, suplantándose  
sin que nunca le pueda ver el rostro,  
que es el mío: palabras  
en un espejo escrito y aplazado  
en las apariciones de una sombra  
que se esconde detrás de la cortina,  
confunde su papel y olvida el gesto  
o impone su evidencia mentirosa [...]

(«Noche de la memoria», vv. 47-49, 63-67, 106-127)

El topos barroco del *tempus fugit* se convierte en el pulso de una escritura consciente de la imposibilidad de devolverle al sujeto el tiempo perdido, actuable tan solo a través de las limitaciones del simulacro poético. En el acto de soñarse a sí mismo, de imaginarse y re-imaginarse en la escritura, el yo lírico puede así congrega las máscaras de su pasado, fragmentos de una identidad corrompida por el paso del tiempo, para evaluar su metamorfosis y evolución.

El rebobinado de la cinta sintagmática de la memoria bajo las coordenadas del desamor conduce inexorablemente a la confrontación con ese núcleo, tan importante en la escritura carneriana, representado por la relación entre amor y muerte, y de ahí con la evaluación del impacto real de las emociones en la memoria, que manifiestan su inautenticidad intrínseca dentro del texto poético.

De ahí que, en «Conciliación del daño» y «Disolución del sueño», el elemento erótico emerja, aunque sutilmente (ya que está desterrado al territorio de la reminiscencia), como principio creador de belleza, que adquiere casi de inmediato cierto carácter metapoético en el mismo momento en que revela su necesaria vinculación con la escritura. Y es precisamente esta reflexión metapoética, o más bien la conciencia de la alteridad de la escritura, el tema central del último texto, «Ficción de la palabra», en el que delata el engaño dado por la máscara biográfica y la narración del yo:

¿Por qué habría que hacerlo con palabras?  
Ya sé cómo se acude a ese viaje:  
una maleta usada donde hieden y brillan  
ropas que otros lucieron y sudaron,  
[...]  
ante la extranjería de sus ojos  
huye la realidad rendida y abrasada,  
con menor llama, con mayor ceniza,  
agua fugaz de imágenes dudosas  
hacia lo gris y turbio de su ocaso,  
cubriéndose de frío y de gran niebla.  
[...]  
Cuando muera pondréis en una caja  
de cartón, con mis trajes y mis fotos,  
las preguntas que tuve que guardarme  
por no encontrar espejo, pues ninguna  
existe sin respuesta de otros ojos.  
Escribo para nadie y poco, siempre  
para saber de mí, y algunas veces  
el papel me devuelve esa mirada  
—imán, rumbo y objeto de sí misma—  
que conocí y recuerdo vagamente,  
alguien que se podría parecer a mi retrato.  
Rostros que se mezclan  
sin color, arrastrados  
por el imán del tiempo.

(«Ficción de la palabra», vv. 1-4, 31-36, 47-61)

O también en «Conciliación del daño» (vv. 7-11, 122-129):

Después de andar perdido por el llano  
ha de subir más solo a devorarse;  
requiere soledad, pero le sobra  
la paz de un horizonte tan oscuro,  
sin espejismo ni imagen.  
[...]

Resbalan apagados los instantes  
al círculo de la memoria adormecida,  
inerte para un rostro que al mirarse en su légamo  
reitera su borrada incertidumbre.  
El que cae por un abismo y el que muere  
reconstruyen en paz la erosión de su rostro  
en su aceleración hacia la nada [...]

Ahora bien, como ya se ha aludido anteriormente, la crisis del sujeto lírico y de su representación es algo bastante arraigado en la poesía europea a partir de la modernidad. Con las debidas excepciones, toca de una manera u otra toda la poesía siguiente y, junto a ella, las más variadas reflexiones críticas, teóricas y filosóficas que las rodean. En este sentido, las modalidades expresivas que se reconocen como típicas de Carnero, y por extensión de los novísimos, se insertan en un discurso que ya tiene una tradición establecida<sup>17</sup>.

Sin embargo, en *Espejo de gran niebla*, la perspectiva metapoética de Carnero ya no se percibe como juego culturalista de disolución del sujeto lírico o, así como lo entendía Carlos Bousoño<sup>18</sup>, como acto de subversión política, sino que adquiere un evidente pulso hacia lo exterior, por así decirlo, manteniendo, a la vez, no solo todos los niveles de lectura erudita de la escritura carneriana, sino un sorprendente y elevado grado de intimidad: «La reflexión metapoética es una constante de la poesía de Guillermo Carnero. Nuevo es, en cambio, convertirla en un asunto personal. El yo lírico asume el rol textual del poeta»<sup>19</sup>.

La crisis cebada por el desamor alimenta la crisis de la identidad, su desfiguración y fragmentación<sup>20</sup>, de manera que el desengaño frente al sentimiento amoroso se traslada al desengaño que surge de las imposibilidades de la palabra poética. De ahí que el cuestionamiento de la identidad y su consiguiente fragmentación, la *différance* entre escritura y realidad, la insuficiencia intrínseca del lenguaje y la ficcionalidad de la obra de arte, encuentran en este poemario una modalidad expresiva nueva y más explícita, con respecto a los poemarios anteriores, gracias a la cual a pesar de mantener intacto el nivel metapoético, se adentra de forma sutil en lo patético como destaca muy acertadamente Pittarello: «El estilo resulta

---

<sup>17</sup> Además del trabajo de Martín-Estudillo citado anteriormente, se remite también al estudio de Bürger, Christa y Bürger, Peter, *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, traducción de Agustín González Ruiz, Madrid, Akal, 2001, de forma especial a las páginas dedicadas a Maurice Blanchot (pp. 283-296) y a su noción de *récit*, que bien podría encarnar las reflexiones llevadas a cabo hasta el momento. Respecto al sintagma «tradición establecida», me refiero al hecho de que la “época metapoética”, por así llamarla, que la poesía ultracontemporánea, al menos en parte, ya ha abandonado, tiene fenómenos, de distintas magnitud y profundidad, que la anticipan (e incluso anticipan la modernidad, de la cual son parte intrínseca), como destaca Pérez Parejo, Ramón, «Significado y relevancia de la metapoesía en la generación del 68», *Anuario de estudios filológicos*, 61 (2018), pp. 140-141 y 144-145.

<sup>18</sup> «El planteamiento de la poesía como metalenguaje lleva implícita una voluntad de rechazo de los mecanismos uniformadores, deshumanizadores y represores del poder» (en mayúsculas en el original). Carnero Arbat, Guillermo, *Ensayo de una teoría de la visión*, pp. 27-30, cita a la p. 28.

<sup>19</sup> Carnero, Guillermo, *Jardín concluso*, op. cit., p. 51

<sup>20</sup> «el yo lírico [...] no reconoce su rostro porque ya no puede trascenderse a sí mismo a través del rostro de la amada. Su ausencia literalmente lo desfigura, del mismo modo que su recuerdo lo descompone», Carnero, Guillermo, *Jardín concluso*, p. 148. Esta fragmentación tiene dos modalidades más que no se han mencionado en este análisis, pero que cabe señalar aunque fuera *en passant*: por un lado la figura del actor, como proyección del poeta, en una representación *au Second degré* (en «Noche de la memoria», por ejemplo, o en «Ficción de la palabra»); por otro, el uso interpolado de fragmentos de textos de Diderot, Juan Ramón Jiménez, sor Juana Inés de la Cruz, Valery Larbaud, Ovidio, Pessoa, Quevedo, Santa Teresa, Shakespeare y Tristán Zara en «Ficción de la palabra» (como explicado en la “Nota final”, *Ibidem*, p. 360).

familiar, sin concesiones al sentimentalismo. Pero la afectividad ya no se enuncia con tantas estratagemas de tipo impersonal, y las que habían sido afiladas armas sin sujeto aparente —las bellas artes, la literatura, la filosofía antigua, etc.— ahora son figuras de una quiebra interior»<sup>21</sup>.

En conclusión, se podría decir que *Espejo de gran niebla* representa un espacio cohesionado y privilegiado para el cuestionamiento y la puesta a prueba de una larga y prolífica trayectoria, cuyos límites son metódicamente trazados a través de un proceso de expropiación de aquellos elementos que el propio poeta llega a percibir como agotados.

Frente al espejo oscuro de la escritura, a la imposibilidad de reconocerse, el poeta evita el juego metapoético y culturalista típico de su producción anterior y doblega las modalidades dialógicas hacia las máscaras de sí mismo. En este punto de convergencia del yo transparenta un inédito elemento emocional, aquí enlazado con, o desencadenado por, la implícita narración del desamor. Lo que queda al término de este viaje a través de la memoria, de balance con uno mismo, es la condensación de un núcleo estético-poético esencial, que representa idealmente el punto de reanudación de la escritura carneriana.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, Walter, «Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini», en *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. e introducción de Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962.
- Bürger, Christa y Bürger, Peter, *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, trad. de Agustín González Ruiz, Madrid, Akal, 2001.
- Carnero, Guillermo, *Ensayo de una teoría de la visión: poesía 1966-1977*, estudio preliminar de Carlos Bousoño, Madrid, Hiperión, 1979.
- Carnero, Guillermo, *Jardín concluso (Obra poética 1999-2009)*, ed. de Elide Pittarello, Madrid, Cátedra, 2020.
- Fernández López, Jorge y Mora de Frutos, Ricardo, «Las dos caras de Orfeo en la poesía española reciente. Guillermo Carnero y Antonio Colinas», *Anuario de estudios filológicos*, 27 (2004), pp. 101-119.
- Lanz, Juan José, *La musa metafísica. Ensayos sobre la poesía de Guillermo Carnero*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia (Colección «Debats», 30), 2016.
- Lanz, Juan José, «Teoría y práctica poética: la metapoesía de Guillermo Carnero a través de los poemas “El sueño de Escipión” y “Variación I. Domus aurea”», *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 185-200.
- Martín-Estudillo, Luis, «El sujeto (a)lirico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco», *Hispanic Review*, 3 (2005), pp. 351-370.
- Pérez Parejo, Ramón, «El monólogo dramático en la poesía española del XX: ficción y superación del sujeto lírico confesional del Romanticismo», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 36 (2007).
- Pérez Parejo, Ramón, «Significado y relevancia de la metapoesía en la generación del 68», *Anuario de estudios filológicos*, 61 (2018), pp. 139-156.
- Torres Badia, Marisa, *Introducción a la obra de Guillermo Carnero (1967-2002). De Dibujo de la muerte a Espejo de gran niebla*, Tesis doctoral, Universidad de Lleida, 2009.

---

<sup>21</sup> Carnero, Guillermo, *Jardín concluso*, op. cit., p. 113.

Valente, José Ángel, «Sobre el lenguaje de los místicos: convergencia y transmisión», en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Barcelona, Tusquets, 2000, pp. 166-185.