

Poesía e «inteligencia emocional»: una entrevista a Guillermo Carnero*

Marta Beatriz Ferrari¹

Primera Parte: Lo biográfico y el presente histórico

Marta Ferrari: -¿Cuándo se produce lo que podríamos llamar la «irrupción» de la poesía?

Guillermo Carnero: -Desde muy temprana edad, creo que hacia los 14 años. En ese momento entre la infancia y la adolescencia, no se trataba más que de una inclinación mimética hacia un tipo de expresión que, de todos modos, intuía ya como de interés primordial para mí, al mismo tiempo que empezaba a leer otros géneros literarios. Dos o tres años después, esa opción ya era plenamente consciente; de hecho, en el verano-otoño de 1965 (con los 18 años recién cumplidos) empecé a escribir el que sería mi primer libro, *Dibujo de la Muerte*, publicado en 1967.

Esa irrupción nunca ha dejado de reiterarse en mí, aunque haya tenido épocas de latencia -largas a veces- y de intermitencia en mis publicaciones. Nunca he podido, ni he querido, convertirme en un funcionario de la Literatura, es decir, en alguien que se considera profesionalmente obligado a una cierta producción regular. Creo que esa regularidad sólo se obtiene mediante la autoimitación, que nunca me ha interesado. Por eso mis libros son tan diferentes entre sí; cada uno de ellos marca una etapa y afronta problemas distintos. La evolución de la personalidad va aportando esos problemas de tiempo en tiempo, dentro de una unidad más abarcadora, que proviene de las constantes de esa personalidad, y de la conciencia en cada una de esas etapas, del resultado alcanzado en las anteriores. La unidad última de lo diverso, sin igualdades forzadas por la reiteración voluntariosa, define en mi opinión la trayectoria de los poetas auténticos.

Y cada vez que la poesía irrumpe en mi vida, es porque me he visto obligado a tomar en cuenta una modificación de mi horizonte vital, emocional e intelectual a la vez.

M.F.: -¿Cómo incide lo biográfico en el momento de escribir tu poesía? ¿Es lícito considerar -como lo ha hecho parte de la crítica- que la fuerte carga cultural de tu poesía responde a un deseo de negación de la «inmediatez» y de lo «espontáneo» de la experiencia?

G.C.: -No hay poesía que no provenga de los hechos biográficos, siempre que éstos incidan emocionalmente en la personalidad. Esos trastornos emocionales -que han de ser necesariamente profundos y radicales- ponen en cuestión la entidad vital del yo, y obligan a formularla desde el desasosiego íntimo. Esa formulación pone en cuestión todas las facultades de la mente. Es propio de un poeta -a diferencia de lo que haría un

científico o un ensayista en materia de psicología- el tener un discurso mental primordialmente emocional e irracional, que operando sobre el lenguaje produce la especial modalidad de ese lenguaje que se llama poesía. Pero, al mismo tiempo, se pone paralelamente en marcha el pensamiento conceptual, con toda la carga de saberes que pueda tener, y se origina el discurso híbrido de emoción y pensamiento. A muchos lectores y críticos les desazona esa hibridez que refleja -lo quieran o no- el funcionamiento real del pensamiento. No comprenden que la expresión de las emociones, que puede ser suficiente ámbito para la poesía, no excluye la reflexión sobre ellas. En mi opinión, los poetas capaces de llegar a esa reflexión, y de emprenderla con lo que podría llamarse «inteligencia emocional» -es decir, aquella que no pierde de vista la naturaleza íntima y personal de sus planteamientos y de lo que los motiva- son los mejores. Se insertan en una tradición distintiva de la Literatura contemporánea, que arranca, a mi modo de ver, de Wordsworth y de su época.

Así las cosas no puedo aceptar que la carga cultural que tiene mi poesía, y la que pueda tener la de otro poeta, obedezca a un deseo de negación de la inmediatez y la espontaneidad de la experiencia.

Hemos de tener cuidado al manejar las palabras «inmediatez», «espontaneidad» y «experiencia», pues han sido víctimas de un secuestro reductor de su significado, y ese secuestro las ha convertido en armas arrojadas contra sí mismas. Es inadmisibles sostener que la cultura pueda estar en oposición a la inmediatez y a la espontaneidad de la experiencia, si quisiéramos afirmarlo en sentido absoluto. Sólo puede afirmarse en lo que concierne a las personas incultas, para quienes esa cultura que no poseen es un universo ajeno, una especie de lengua desconocida que pone de manifiesto su extranjería. No debe caerse en la simplicidad del rústico que se irrita porque los que vienen de otro país, y hablan otra lengua, «no saben hablar».

Hay dos grandes ámbitos en la experiencia. El primero está constituido por los acontecimientos, ordinarios o extraordinarios, que se producen en la vida cotidiana. Estos acontecimientos, si afectan a la sensibilidad y al pensamiento, son materia poética. Pero también lo son, por la misma razón, los que pertenecen a la experiencia del segundo ámbito, la que procede de la literatura, las artes, las ciencias, la filosofía o cualquier otra variedad de ciencia no exacta. Para mí, todo lo que produce emoción y nos lleva a formular el conocimiento de nosotros mismos desde esa emoción, es experiencia, con la misma legitimidad en los dos ámbitos que he descrito.

La experiencia no se puede reducir al primero de ellos, negando autenticidad vital al segundo, y suponiendo que este último genera necesariamente incomunicación.

La incomunicación -la falta de significación para el lector, y entiendo «significación» no como trasvase tal cual de contenidos mentales, automáticamente descifrables por el lector, sino como capacidad de modificación de la emoción y el pensamiento del lector- no se evita reduciendo la materia poética al ámbito que he definido como primero. En él puede haberla si el poeta recurre a contenidos mentales tan personales e individuales que se vuelven privativos, y ése fue, a mi modo de ver, el principal escollo de la práctica surrealista. Pienso en libros como *L'Amour fou* de Breton, a pesar de no ser su tema el más visceral y primario de los sentimientos humanos, o en muchos cuadros de Dalí, cuyo referente biográfico ha de ser facilitado por el propio autor para que tengan sentido.

A mi entender, puede haber materia privativa -generadora de insignificación, y de insignificancia- tanto en el ámbito primero como en el segundo, y materia de alcance universal en los dos también. La misión del poeta no es reducirse al primer ámbito buscando la capacidad significativa de su texto, sino restringirse a lo que de universal significativo hay en am

bos. En último extremo, yo diría que el segundo -el que podría ser llamado cultural- ofrece menos riesgo, pues sus referentes son objetivos, están al alcance de cualquiera en el acervo cultural siempre disponible. Creo que el imaginario cultural es más accesible y menos equivoco -para quien pueda asentir a su función literaria- que los secretos del inconsciente individual. Y creo también que es más fácil que dé con sus huesos en la insignificación quien, al pretender huir del lenguaje automatizado -lo cual es requisito imprescindible de la literariedad- confie en el automatismo irracional, que quien se plantee dar cuenta de sí mismo sin caer en el grado primario, ingenuo y confesional del yo, es decir, objetivándose en correlatos culturales.

Y volviendo al principio -puesto que he hablado del secuestro de la experiencia-: es un error asentir al idéntico secuestro de las nociones de «inmediatez» y «espontaneidad». Asienten quienes opinan que los ingredientes culturales se superponen por el poeta a un discurso emocional originariamente desprovisto de ellos. Puede que esto ocurra en los monederos falsos de la poesía; pero en quienes no lo son, y en mí desde luego, si un poema incorpora ese imaginario cultural es porque ha estado, desde un primer momento, incorporado a las suscitaciones emocionales e intelectuales que el poema intenta reflejar, aclarar y sistematizar, desde la necesidad vital de dar cuenta de la entidad del yo modificado por la experiencia -en el sentido amplio de esa palabra, que he expuesto antes.

M.F.: -Carlos Bousoño, en el prólogo a tus obras reunidas, ha querido rectificar la denominación generacional de la antología de Castellet, «novisimos», recurriendo a otras como «generación marginada» o «generación del mayo francés». ¿Aún hoy en día te sentís cómodo entre los límites de esa generación?

G.C.: -Esa generación -por así llamarla- tenía una gama de actitudes más amplia de lo que Castellet definió, y en su disculpa debe decirse que, si no acertó del todo, acertó mucho, puesto que estaba describiendo un fenómeno en el momento de su nacimiento.

Posteriormente, la nómina dada por Castellet ha sido ampliada, y las características por él propuestas, corregidas, desestimadas, reformuladas o mantenidas, según los casos.

Dejando a un lado la definición dada por Castellet en 1970, y refiriéndonos a la supuesta generación de quienes tienen hoy alrededor de 50 años, creo que el paso del tiempo y la voz personal de cada uno es más potente que la supuesta coincidencia. En mi caso, dos características que siempre me han atribuido me siguen pareciendo vigentes: el culturalismo y la metapoesía. Pero al mismo tiempo me he ido aproximando a formas más inmediatas o transparentes del yo, sin renunciar a esos dos componentes: es un hecho perceptible ya en la sección final de *Ensayo de una teoría de la visión* -la primera recopilación, en 1979, de mis poemas completos- y mucho más en mi libro de 1990, *Divisibilidad Indefinida*. Y lo es más aún en el que estoy terminando ahora y se publicará en 1999.

M.F.: -¿Cómo has venido resolviendo, a lo largo del proceso histórico de cambios en España, la extraña relación entre política, ética y poesía?

G.C.: -Hay que distinguir dos momentos: el correspondiente a la dictadura del general Franco, y el posterior, la etapa democrática.

Al primer momento corresponden, en la sucesión de mi obra, *Dibujo de la Muerte* (1967), *El sueño de Escipión* (1971), *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyere* (1974), *El*

Azar Objetivo (1974) y *Ensayo de una Teoría de la Visión* (1979). Mi solución al cóctel política-ética-poesía, en esa etapa, fue tener bien claro que dicho general no iba a dictarme lo que debía escribir, ni siquiera ejerciendo la más sutil y destructiva de las dictaduras: la que obliga a dedicar la vida y la escritura a oponerse al dictador. Las dictaduras corrompen tanto a los poetas que las jalean como a los que las combaten, obligando a unos y a otros a prescindir de inmensas posibilidades para reducirse al juego antiliterario de la palabra utilitaria, y por lo tanto degradada.

Sí, he tenido en cuenta -sin quererlo, porque mi vida se ha visto afectada por ellas, y desde ese impacto ha generado conflictos emocionales- las normas y conductas que, en el plano de la ética, siempre condicionada por la política, dan lugar al éxito o al fracaso vital. Y esas cuestiones no se desvanecen con un cambio de régimen político.

M.F.: -España ha entrado en Europa o al menos lo intenta. ¿Cómo apreciás este momento histórico, en el dominio de lo cultural?

G.C.: -Todo lo que sea apertura de fronteras culturales, intercambio, convivencia y tolerancia me parece positivo. En lo que me concierne, no creo que suponga ningún cambio apreciable, pues desde siempre he tenido una idea ecuménica de la cultura y he leído regularmente en varias lenguas, además de viajar por el continente europeo y el americano.

Segunda Parte: Sobre poesía y metapoésía

M.F.: -Del '67 al '77 venías publicando con un ritmo de tres y cuatro años. Luego con *Divisibilidad Indefinida* que reúne poemas del 79 al 89, entrás en otro ritmo de producción más aquilatada y menos profusa. ¿Estos ritmos responden, de alguna manera, a un silencio que deviene después de experimentar con los límites del lenguaje poético?

G.C.: Cada libro de los que he escrito se ha debido a una reformulación de los problemas que tenía planteados; cada vez que esa reformulación se producía se ha producido un libro. Tienes razón en señalar que, además, la reflexión metapoética me fue llevando a conclusiones de pesimismo cada vez más extremas, que la crítica ha identificado con el espíritu de la llamada posmodernidad. En efecto, en *El Azar Objetivo* me conduje a mí mismo a un callejón sin salida, prolongado en cierto modo en los poemas incorporados a *Ensayo de una Teoría*. A partir de ahí pasé once años sin publicar, pero no sin escribir, y de ellos salió *Divisibilidad Indefinida*, nueva vuelta de la tuerca a la conciencia del fin de trayecto de la cultura en que estoy inmerso. Mi último libro, aún inédito, responde a una orientación del todo diferente, que sorprenderá a quienes me han rotulado como poeta de la decadencia terminal de la época actual.

M.F.: -En *Divisibilidad Indefinida* hay un vuelco formal hacia el soneto. ¿Cuáles son las razones de un poeta para volver a esa forma apretada y perfecta de la tradición renacentista?

G.C.: -La razón fundamental es la necesidad de concisión en la expresión austera de un pensamiento desencantado, que vie

ne satisfecha por la obligada síntesis que impone el soneto, con su número fijo de versos y su cadencia descarnada.

ENCUESTA M.F.: -¿Cuáles son las lecturas fundamentales que componen tu propia enciclopedia?

G.C.: -En primer lugar, no soy sólo lector de poesía, ni siquiera de Literatura. La Historia, la Antropología, la Historia de los mitos y las religiones, la Filosofía y la Filosofía de las Ciencia, la Teoría Literaria, el Cine, las Artes, la Música... todo me ha interesado y alimentado siempre.

Y, entre todo eso, aquello que me ha ayudado a conocerme a mí mismo, a darme pistas de análisis psicológico, a encontrar la permanencia en el hombre, a lo largo de los siglos, de unas mismas interrogantes básicas.

ENCUESTA M.F.: -¿Cómo estimás el panorama de la nueva poesía en España?

G.C.: -Creo que está en un buen momento, con gran actividad y buen número de escritores activos. Sin embargo, la poesía como género sigue aún siendo producto de consumo muy limitado, por falta de lectores. Salvo excepciones preclaras, la crítica es poco independiente, al ser habitualmente ejercida por los propios poetas, que no suelen saber desprenderse de las actitudes excluyentes personales.

Por otra parte, se encuentra hoy en el comienzo de su madurez una generación posterior a la que yo represento, y con ella se ha producido un bandazo que podría definirse usando lo dicho antes a cuento de la amplitud del concepto de «experiencia». Esa generación nueva parece, en términos generales, querer reducirse a la experiencia de primer ámbito, con

el riesgo -en el que no todos incurren, pues hay voces de gran originalidad- de caer en la repetición, en la redundancia y en la banalidad, y de leer reductoramente la obra de quienes resultan ser ahora su inmediato eslabón de continuidad: los poetas llamados en España de la «generación del '50», fundamentalmente Brines y Gil de Biedma.

M.F.: -A tu juicio, ¿qué factores incidirían en la obsesiva preocupación metapoética que exhiben los poemas escritos en las últimas décadas?

G.C.: -En términos generales, he de ceñirme a la opinión de la crítica que se ha planteado este problema: se trata de una manifestación de la crisis de la postmodernidad en el ámbito específico de la poesía.

En mi caso, yo empecé a escribir metapoesía desde mi mismo comienzo, y seguí haciéndolo luego mucho tiempo, sin saber lo que era «postmodernidad», pues el concepto no había sido aún acuñado/divulgado en España. Después, al conocerlo, no me siento insolidario con lo que implica de desencanto, de falta de asentimiento y de desafección con la sociedad y la cultura actuales.

Pero para mí, la metapoesía fue siempre un problema emotivo personal, desde el momento en que me planteé cómo el poeta considera que su propia vida, y notablemente sus fracasos emocionales, son el mejor detonador de la escritura, y cómo llega incluso a dar la bienvenida a ese fracaso en tanto que seguro productor de escritura. Un temprano fracaso con una mujer me llevó a esas consideraciones, y sigo teniéndolas presentes, ya que el amor es el máximo cuestionador de la propia identidad, y por lo tanto, la principal hormona de la imaginación poética.

A mí me ha preocupado siempre, por razones éticas, no teóricas, esto: cómo se produce, por medio del lenguaje, la autodefinición personal que ofrece la poesía en las crisis emocionales; cómo puede un poeta -o cómo puedo yo- llegar a la conclusión de que de la vida no se obtiene más fruto positivo que la transmutación del barro y la escoria experienciales en oro literario: «Tu m'as donn'e ta boue et j'en ai fait de l'or», le decía Baudelaire a una mujer.

M.F.: -En varios de tus trabajos críticos has situado al grupo «Cántico» como «puente» o «eslabón» entre los poetas de anteguerra y los «Novísimos». ¿Qué diferente(s) concepción(es) del lenguaje atravesaría(n) ese itinerario?

G.C.: -El grupo «Cántico» aparece en 1947. Es un momento en el que la poesía española atraviesa una época de existencialismo primario (experiencia de primer ámbito); y se mantiene a lo largo de los años cincuenta y sesenta, en los que predomina en la poesía española la noción del carácter utilitario del poema como arma de combate política (negación de la literariedad como fin primordial). «Cántico» estuvo al margen de esas dos limitaciones, y elaboró una poesía de gran riqueza imaginativa y culturalista.

M.F.: -¿Cómo incide en el receptor el que un poema metapoético deje de centrarse en el «producto» -representación de personajes, situaciones- para apuntar al «proceso» de construcción del poema que se está leyendo?

G.C.: -Creo que, en términos generales, desconcierta al lector, y no suele percibirlo como un problema íntimo personal, análogo, por ejemplo, a los que producen la muerte o el desamor.

De ello tienen buena parte de culpa los monederos falsos de la metapoésía, que construyen razonamientos teórico-lingüísticos en renglones cortos, con apariencia tan sólo de poema.

M.F.: -¿Cómo situas a tu producción poética en torno a la ideología del arte que sustentan las escrituras autorreferenciales? Me refiero concretamente a las posturas de Bousoño, por un lado, para quien el metalenguaje supone una voluntad de rechazo de los mecanismos represores del Poder social y a la de Talens, por otro, para quien el discurso metapoético refuerza el carácter autónomo de un texto separando la praxis artística de la vital.

G.C.: -Estoy, naturalmente, de acuerdo con Bousoño. En cuanto al otro crítico que citas, creo haber percibido -aunque no tengo una noción exacta del escrito al que puedes aludir- que ha pretendido desacreditar la metapoésía desde nociones primitivas de compromiso, emanadas de un marxismo periclitado.

Notas:

*. Guillermo Carnero nace en Valencia en 1947. Es poeta, ensayista, crítico literario y en la actualidad se desempeña como docente en la Universidad de Alicante. Entre sus numerosas publicaciones ensayísticas podemos mencionar: *La cara oscura del siglo de las luces*, *Estudios sobre el teatro español del siglo XVIII*, *Las armas abisinias*, *El grupo 'Cántico' de Córdoba*, entre otros. Su obra poética ha sido reunida en el volumen *Ensayo de una teoría de la visión* (Poesía 1966-1977) con prólogo de Carlos Bousoño publicada por Hiperión en 1979. A ésta se le suman *Divisibilidad Indefinida*, Sevilla, Renacimiento, 1990 y la plaquette *Música para fuegos de artificio*, Madrid, Hiperión, 1989. Formó parte junto a Pedro Gimferrer, Ana María Moix y otros de la Antología de José María Castellet, *Nueve Novísimos Poetas españoles*.

¹. La presente entrevista fue realizada durante el mes de junio de 1998 y es el resultado de un intercambio epistolar mantenido con el poeta.