



Watteau como metáfora en *Dibujo de la muerte* de Guillermo Carnero

Isabel Mercadé

Profesora de Esade - Universidad Ramón Llull
Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona
ampolasenoctubre@gmail.com

[Localice en este documento](#)

Resumen: La poesía de Carnero se articula entre dos ejes: por un lado, el quehacer poético en sí, con su búsqueda de un nuevo lenguaje, y por otro su confrontación con el deseo, y lo que parece su única resolución, la muerte, el lugar donde se disuelve, termina, todo lenguaje y todo deseo. Pero hay un punto en el que pueden encontrarse y es en el carácter transgresor de ambos: tanto el lenguaje poético como el deseo se definen por su carácter transgresor. Ver de qué modo Carnero dice su deseo -o dice la imposibilidad de decir su deseo- será el propósito de este trabajo.

Palabras clave: Poesía, Novísimos, Carnero, Pintura, Metáfora

El deseo desnudo, lo que, después de Freud, se identificará como la sola verdad posible -verdad subjetiva, en tanto que la subjetividad del sujeto está marcada por su deseo- se encuentra agazapado en el inconsciente. ¿Cómo, pues, rescatarlo? ¿Cómo decirlo? ¿Cómo decir ese significante que viene señalado por la diferencia, entendida ésta no tan sólo como fue definida por Saussure, sino, a partir de la reelaboración de Derrida [1], como lo diferido, es decir, lo que no está, lo aplazado, lo ausente inscrito en el tiempo?

El deseo indecible, entre la ausencia presente y la presencia diferida, encuentra en el lenguaje poético, y particularmente en el uso de la metáfora, la vía a través de la cual mostrar el límite de su dicción. En este límite, sin embargo, el poeta halla una única certeza:

quizás será la muerte
la única certeza que nos ha sido dado alzar sobre la tierra [2]

no porque resulte cognoscible, sino porque se presenta como único acto de fe posible [3]. La muerte, en tanto presencia que no lo será nunca, puesto que como tal se convertirá en ausencia absoluta, tal vez sea susceptible -nos dice Carnero, aludiendo a un arte, la pintura, con un código, unos recursos y una tradición, desde luego, diferentes- si no de ser dicha, de ser dibujada.

En esa desconfianza, y a la vez, confianza en la palabra, en tanto que no sólo no ha renunciado a buscarla, sino que ha pretendido que su hallazgo sirva para *ver: conocer y mirar encarnan el proceso no terminado, del mismo modo que luego saber y ver indicarán terminación y conclusión* [4], -en el sentido de resultado final del proceso que es la creación del poema como intento de expresar su experiencia de la realidad- se inscribe **Dibujo de la muerte**.

El lenguaje poético es, por definición, transgresor, puesto que se enfrenta al código lingüístico -*represor* como señala C. Bousño [5]- *por vía de violencia* [6], pero esa transgresión dura muy poco, en el sentido de que inmediatamente sus imágenes, tratadas como significantes que aceptan un solo significado, son codificadas y devueltas al código cómodo y fosilizado de la tradición literaria y cultural.

¿Cómo resolver esa ecuación aparentemente insoluble entre lo único que tenemos y que, ciertamente, nos define en cuanto a diferencia con el resto de especies

animales, el lenguaje, y su incapacidad para expresar el significado, el que busca el poeta?

Carnero recurre a la tradición cultural, en este caso la pictórica, tanto pretexto como pre-texto, y en su invocación a través de écfrasis impuras (más adelante explicaremos las diferencias entre las aparentes descripciones de Carnero y la obra de arte a la que remite) y de un sistemático, preciso e innovador tratamiento de los tropos poéticos, evoca y manifiesta no la pintura, ni siquiera su experiencia estética ante la misma, sino su propio proceso psíquico y emotivo:

la ventaja de este tipo de poema es que permite seguir expresando emociones que la redundancia de la tradición literaria anula [7]

como individuo inscrito en una determinada situación social y en una determinada tradición cultural, en busca de lo que C. Bousoño llama *la verdadera realidad* [8] y en conflicto con la vida y el deseo.

Todos estos términos, remiten unos a otros en un movimiento circular que podría adquirir características de círculo vicioso (o virtuoso) si concedemos al método psicoanalítico que el deseo es la única verdad posible y, a la vez, frente a la llamada pulsión de muerte, motor de vida.

Si vamos a analizar cómo utiliza Carnero los referentes pictóricos en su poesía, lo haremos desde el supuesto de que *la comunión entre la pintura y la poesía no estaría en el objeto que alcanzan, sino en el funcionamiento del deseo y en la construcción de figuras que lo representen.* [9]

Les Charmes de la vie.

Watteau [10]

*Que no turben las aves el crepúsculo.
Va a comenzar el vals. Que todo quede
en tinieblas. Que las sedas oculten
las abiertas ventanas, y que alguien desenlace
los gruesos terciopelos. Nada debe
amenazar el flujo de la música:
ninguna arista o mármol o pájaro dormido.
Que nada permanezca. Sólo el aire
ilumine las fuentes ocultas de la noche,
difunda en las estancias un resbalar de remos
en los estanques, prenda el roce de las hojas
que desordena el viento entre las alamedas,
apague los destellos sobre los ventanales,
que las cortinas pongan su caliente aleteo
sobre cada cristal para que los espejos
no descubran de dónde brotan los surtidores,
para que no resbalen hacia las balastradas
las serpientes del agua, para que en la penumbra
los colores del mármol y de los terciopelos
desprendan un ingrátido gorgotear de luces
y así, por un redondo laberinto de cauces
poco a poco la música, brotando de la oscura
transparencia del aire, irrumpa desde cada
cristal amortajado, desde cada moldura,
libere sobre el musgo las voces de la noche
para que en el silencio girando las corrientes
heladas, ni los dedos ni la curva del torso*

de la estatua disientan de la inmóvil presencia
de los vasos que oprimen en las encrucijadas
un puñado de inertes raíces sumergidas.
Anacreonte supo renunciar a casi todos los mitos de su tiempo:
patria, fama, triunfo, dignidad de soldado,
respeto hacia los muertos y amistad con los dioses.
¿Cómo no serenarse si todo está perdido?
Las montañas azules, a lo lejos, van siendo lamidas por la sombra.
Dibuja los contornos de las torres lejanas
la palidez helada de un viento submarino,
iluminando el brillo de los ojos, nítidos y cercanos
pero imposibles, como el rastro de umbría verdura que sugiere
el escondido cauce de un río subterráneo.
Que resuene el laúd, porque las voces
quebrarían el aire de la tarde.
Que los dedos desaten, entre los encajes,
el unánime llanto de las cosas,
pero que nadie intente otra vez pulsar las raíces de la vida.
Con el sol poniente van a lanzar sus últimos destellos, sobre
las hojas amarillas,
las irisaciones de la música,
y los dioses silvestres convocan al silencio en la espesura.
Que nadie intente descubrir los sonos
originarios.
La noche descende
sobre las tazas de las fuentes mudas, como las hojas muertas,
y oprime con mano tibia los atributos de la música:
latón pulido de las cornamusas,
resonancias que cierran su corola junto a los bucráneos
festoneados de racimos y cintas.
Ahora resbala por las escalinatas
la múltiple aureola de las luces
(¿y por qué no subir, si todo está perdido?)
y se desgrana el vals entre las risas
mientras las lentejuelas de las máscaras
reflejan un brillante remolino de sedas,
como un enorme espejo alucinado. [11]



Watteau: *Les Charmes de la vie.*

Según M. Levey [12], Watteau, a pesar de haber sido aplaudido en su tiempo, no fue, sin embargo, comprendido, ya que, tras la teatralizada felicidad de la -según se desprendería supuestamente de su obra- única clase social existente en su época (sí se exceptúa a actores y músicos), se oculta una crítica sutil a la misma, a sus reglas y, por supuesto, a ese absolutismo que llegaba hasta el arte y la imposición de lo que se consideraba de buen gusto [13]. Por el contrario, nuestra época, afirma Levey, sí que es capaz de comprenderlo. Pero, en realidad, lo que nuestra época hace en sus consideraciones sobre el arte del pasado y, sobre todo, en su utilización del mismo como referente en el presente es, en realidad, desvelar las claves estéticas de dicho presente [14].

En los campos léxicos que utiliza, de imágenes rutilantes, delicada orfebrería, lujosa artesanía [15] de terciopelos, sedas, mármoles, maderas nobles, Carnero está atribuyendo a la pintura de Watteau mucho más de lo que está allí. Está atribuyendo lo que sabemos desde nuestro presente, sobre la forma de vida de la aristocracia en la corte de Luis XIV, con su artificiosidad, su lujo y sus intrigas, y a la vez nos está tendiendo una trampa para que, por inevitable asociación, evoquemos el trágico final, de modo que, como lectores conocedores por fuerza de esa historia, tras *el ingrátido gorgotear de luces* -una, entre muchas, de las hermosas sinestesias de Carnero- vemos el gorgotear sangriento de la guillotina.

De modo que ya desde el primer verso la imagen de la destrucción y la muerte -y con mucha habilidad no nombrada en ningún momento- está allí, opuesta al propio título del poema y a la propia pintura a la que alude. Carnero establece la tensión, lo significativo, desde el principio, entre lo que promete el título, un canto a las delicias de la vida, y lo que la alusión a la pintura evoca a partir de nuestro conocimiento previo de ese referente cultural.

Lo que sí parecería una descripción literal sería la atmósfera de tiempo detenido en la obra de Watteau: *el sentido de la presencia del tiempo, el Da-Sein (estar ahí) de los grupos de Watteau es irresistible* [16] y que Carnero evoca como un momento de suspensión, de serenidad perfecta, con el uso de diversos recursos poéticos, desde el apóstrofe u optación con que comienza el poema, a la aliteración, la prosopopeya, las imágenes y metáforas:

Que no turben las aves el crepúsculo
(...) Nada debe:
amenazar el flujo de la música:
ninguna arista o mármol o pájaro dormido.
Que nada permanezca. Sólo el aire
ilumine las fuentes ocultas de la noche,

pero en realidad no es más que otro pretexto para oponer esa aparente serenidad a la inmovilidad, a la huida de la vida, puesto que las ventanas cubiertas son en realidad *crisales amortajados* y lo que ocultan es la vida, en tanto que la vida es esas *lentejuelas de las máscaras, ese enorme espejo alucinado*.

Junto al tiempo detenido, o, mejor, en el tiempo detenido, se revela en Carnero la voluntad de que sea percibida la música -cuya referencia en la obra de Watteau es no sólo frecuente, sino que a menudo partía de óperas bien conocidas en su tiempo para elaborar sus teatrales composiciones- impresa también en esa atmósfera en suspenso del cuadro. Y no sólo la música, sino los sonidos que el cuadro no puede representar. Pero la intención de Carnero, una vez más, no es tanto describir la obra como jugar con los elementos evocadores: *vals, flujo de la música, aire, resbalar de remos, roce de las hojas, viento entre las alamedas, música brotando de la oscura transparencia del aire*, cuyo repertorio léxico sugiere serenidad, dulzura, "les charmes de la vie", para destruirlos al final con una sola y efectiva frase y *se desgrana el vals entre las risas* a la que añade *mientras las lentejuelas de las máscaras reflejan un brillante remolino de sedas* dando así paso al caos y el ruido.

La referencia a la música en Watteau no es en modo alguno casual, como tampoco lo es en Carnero, y no sólo con la intención significativa -en cuanto a Carnero- señalada, sino que guarda en sí misma connotaciones que enlazan con la significación última de **Dibujo de la muerte**, en cuanto a que la estructura de la disposición misma de los poemas parece abocada hacia el encuentro con la muerte [17]. A este respecto ofrece G. Steiner unas reveladoras conclusiones:

Se ha definido la música como tiempo organizado (...) la temporalidad de un acto o estructura musical es independiente de las leyes físicas y biológicas. Veremos que la música parece relacionarse con la muerte y con el rechazo de la muerte como ninguna otra forma de expresión. [18]

Pero no sólo la música posee para G. Steiner esta cualidad, también:

la poesía permite a la consciencia humana experimentar la liberación del tiempo. La sintaxis autoriza una múltiple gama de "tiempos" (...). En los límites de lo gramatical, siempre sometidos a la necesidad poética y a la transgresión innovadora, el tiempo puede ser negado o reducido a la inmovilidad. [19]

Por eso esa inmovilidad, esa suspensión del tiempo en Watteau actúa como trabajosa, elaborada y concienzuda metáfora en Carnero, en un intento de diferir esa presencia de lo que no está, ese encuentro con la muerte.

El camino que nos hace recorrer Carnero es el siguiente: de una promesa (las delicias de la vida), nos lleva a su ruptura inmediata (el referente histórico con su inevitable guillotina), nos pasea por una serie de metáforas cuyo goce estético nos sitúa en un momento de felicidad perfecta y, de pronto, la referencia a Anacreonte y su renuncia:

*Anacreonte supo renunciar a casi todos los mitos de su tiempo:
patria, fama, triunfo, dignidad de soldado,
respeto hacia los muertos y amistad con los dioses*

nos sitúa en el plano de la angustia, ya que el autor de las Odas más hedonistas, para escribirlas, tuvo sin embargo que *renunciar*, palabra cuyas connotaciones enlazan inmediatamente con el deseo y su contrapartida: la renuncia, y por si no habíamos llegado a la conclusión pretendida, postula:

¿Cómo no serenarse, si todo está perdido?

para, después de la evidencia de la renuncia, insistir:

*pero que nadie intente otra vez pulsar las raíces de la vida.
(...) Que nadie intente descubrir los sonos originarios*

y terminar con la destrucción de toda posible serenidad en la mascarada que es la vida:

*y se desgrana el vals entre las risas
mientras las lentejuelas de las máscaras
reflejan un brillante remolino de sedas,
como un enorme espejo alucinado.*

De modo que el vals que *oímos* al principio -más que un vals, una serenata de la época- acaba convirtiéndose en la *Masquerade*.

Todo en este recorrido indica que hay una voluntad de construcción sistemática, de orden en el discurso y en el quehacer poético elaborado desde la conciencia y la búsqueda de un lenguaje significativo, a pesar de, o quizá a causa de, que muchas de estas asociaciones partan de elaboraciones previas en el inconsciente, según el mismo Carnero manifiesta [20], a las que se ha dado voz y sistema.

El objeto de Carnero no es, pues, el cuadro. La disposición de las figuras en Watteau, su sentido de la teatralidad, esa inmovilidad o suspensión del tiempo, su obra, en fin, y la época en que se inscribe -con todas sus connotaciones-, es el referente cultural del que se sirve Carnero para que actúe, no sólo como pretexto, sino como metáfora (Carnero llama a este proceso analogía) [21], conformando un *proceso de metamorfosis de la imagen visual que la convierten en metafórica* [22], en el intento de elaborar lingüísticamente su propia realidad.

En la metáfora, entendida como la tensión cargada de significado que se genera al poner en relación dos elementos o significantes dispares, es donde reside la mayor *violencia*. Sobre dicha violencia y el rigor necesarios en la elaboración del poema, reflexionará Carnero metapoéticamente en *El sueño de Escipión* [23], libro que seguiría a *Dibujo de la muerte*:

*La poesía cuenta, lo mismo que el amor,
un breve repertorio (...)
El poema procede de la realidad por vía de violencia;*

(...) visualizar un caos desde la perspectiva
que el poeta preside en el punto de fuga. [24]
(...) un modo de atentar contra el método empírico
desde su misma entraña
(...)Y procediendo por analogía,
que es el modo de ser de este parágrafo.

Watteau en Nogent-Sur-Marne [25]

En el brillante centro de la sala se oye
las risas y el reloj. En cuatro círculos
giran las Estaciones, y las Gracias recatan
su desnudez en el coronamiento.
Ágatas y nogal si se entrelazan
a los pies del reloj, la caja oprime
las resonantes cuerdas, los finísimos flejes y el contenido
cauce de la música.
Broncíneos bancos labrados y Pomonas veladas de musgo.
El círculo de los naranjos, contenido con violencia y arte, [26]
concede en la distancia un húmedo refugio. Cómo puede
el aire frío de la noche conservar su pureza originaria,
del ir y venir de candelabros y libreas separado tan sólo por
unas vidrieras transparentes.
Ficción o engaño. Pero los aprendidos pasos de baile, ¿son acaso
razón para una vida? Mezzetin, Cyterea,
el espectáculo, el universo vuestro en mí surgido
donde no soy extraño.
Mirad: más vida
hay en la mano enguantada que abrume de encajes su antifaz,
o bajo los losanges del arlequín que pulsa las cuerdas del arpa,
que en todos vosotros, paseantes de los Campos Elíseos.
Porque el hombre desea conocer lo que ama,
descifrar la sangre que pulsa entre sus dedos, recorrer
íntimamente los senderos intuados desde la cancela.
Nada vuestro me es oculto, personajes de fábula, porque soy
uno mismo con vosotros,
y sin embargo, estoy tan solo como cuando, al entrar en el salón
oprime una mano desconocida bajo la seda, en la próxima danza. [27]

Watteau: Mezzetin

Watteau: Pierrot



Watteau: *Les Champs Elysées*.

Aquí el pretexto no es ya un cuadro específico de Watteau, sino el propio personaje, metáfora del poeta o artista -lo que Carnero llama personaje histórico analógico [28] - utilizado con el fin de evitar la que se considera excesivamente romántica y emotiva primera persona.

Volvemos a encontrar los elementos que habíamos visto en *Les charmes de la vie*. Suntuosidad ornamental: *águas y nogal, bronceos bancos labrados y Pomonas veladas de musgo, ir y venir de candelabros y libreas*. La alusión al tiempo y al caos: *En el brillante centro de la sala se oye las risas y el reloj* y su posibilidad/imposibilidad de detención, de suspensión en la música: *la caja oprime las resonantes cuerdas, los finísimos flejes y el contenido cauce de la música*. Las ventanas aquí, ya no *amortajadas*, sino dolorosamente transparentes, puesto que, en oposición al *espejo alucinado* de *Les charmes...* que sólo refleja, éstas permiten *ver: separado tan sólo por unas vidrieras transparentes. Ficción o engaño*. Y la imposible vida en la mascarada: *Pero los aprendidos pasos de baile, ¿son acaso razón para una vida?*

Pero hay un motivo más: la reflexión sobre el quehacer artístico -ya hemos subrayado antes *la violencia y el arte* desarrollada en *El sueño de Escipión*- que Carnero adjudica a Watteau, aludiendo directamente a las obras del pintor, como metáfora del propio quehacer poético, unido a la imposibilidad de aprehender la realidad a través de la obra de arte: *Mezzetin, Cyterea, el espectáculo, el universo vuestro en mí surgido donde no soy extraño*.

La obra de arte se explica por sí misma y contiene su realidad y no otra, de ahí esa oposición entre interior y exterior que sugiere el poema entero *Cómo puede el aire frío de la noche conservar su pureza (...)* *separado tan sólo por unas vidrieras transparentes*. Y, sin embargo, el sujeto aspira a aprehender esa realidad que está en algún lugar, *porque el hombre desea conocer lo que ama (...)* *recorrer íntimamente los senderos intuidos desde la cancela, y que intuye en otro*.

Esa alteridad es indisociable del deseo puesto que éste se encuentra siempre en el otro, y al final inalcanzable *pues el poeta tan sólo puede conocer sus propias creaciones artísticas [29]* las cuales le devuelven su propia imagen de sujeto deseante *Nada vuestro me es oculto, personajes de fábula, porque soy uno mismo con vosotros*, abocado a una única certeza, la de la muerte y quizá a uno de sus atributos más terribles, la de que muere cada uno solo:

*y sin embargo, estoy tan solo como cuando, al entrar en el salón
oprime una mano desconocida bajo la seda, en la próxima danza.*

De modo que a la renuncia como contrapartida del deseo, a la imposibilidad de la vida y a la omnipresencia de la muerte, debemos añadir la resignación ante la imposibilidad del único consuelo que tal vez al hombre le quedaría: el saber.

El embarco para Cyterea

Sicut dii eritis

-Gén., III, 4-

Hoy	que	la	triste	nave	está	al	partir,
con	su		espectacular			monotonía,	
quiero	quedarme	en	la	ribera,		ver	
confluir	los	colores	en	un	mar	de	ceniza,
y	mientras	tenuemente	tañe	el	viento		
las	jarcias	y	las	crines	de	los	grifos
oír	lejanos	en	la	oscuridad			
los	remos,	los	fanales,	y	estar	solo.	
Muchas	veces	la	vi	partir	de	lejos,	
sus	bronces	y	brocados	y	sus	juegos	de
el		brillante				música:	clamor

de un ritual de gracias escondidas
y una sabiduría tan vieja como el mundo.
La vi tomar el largo
ligera bajo un dulce cargamento de sueños,
sueños que no envilecen y que el poder rescata
del laberinto de la fantasía,
y las pintadas muecas de las máscaras
un lujo alegre y sabio,
no atributos del miedo y el olvido.
También alguna vez hice el viaje
intentando creer y ser dichoso
y repitiendo al golpe de los remos:
aquí termina el reino de la muerte.
Y no guardo rencor
sino un deseo inhábil que no colman
las acrobacias de la voluntad,
y cierta ingratitud no muy profunda. [30]



Watteau: *Pèlerinage à l'île de Cythère.*

Con este poema cierra Carnero *Dibujo de la muerte*. Es cierto que su título alude a una de las obras más conocidas de Watteau, pero también lo es que la mitología ha proporcionado una abundante imaginería en torno a su tema. Carnero aprovecha todos estos referentes para ampliar los ecos que la transfiguración metafórica puede aportar.

Inmediatamente aparece de nuevo el recurso ya estudiado en los dos anteriores poemas. Del título, con sus alusiones a la partida hacia el amor, la alegría y la felicidad, al primer verso *Hoy que la triste nave está al partir* con este oxímoron implícito [31] que nos remite a la barca de Caronte y por lo tanto a la imagen de la muerte.

.Repite también en este poema la rigurosa búsqueda de un lenguaje significativo ya apuntada pero hay en su estructura diferencias con respecto a los anteriores que

merece la pena mencionar. La primera sería que apenas hay alusiones a imágenes de la obra de Watteau, si se exceptúa naturalmente la nave y el mar, y lo que Prieto llama *la entonación cromática de elegía* [32] que emanaría del lienzo y que Carnero habría reproducido. Por otra parte, el título resulta engañoso, pues los personajes de Watteau en realidad están abandonando [33] la isla de Venus -de ahí su atmósfera elegíaca- bajo la mirada de la diosa.

La segunda, es esa cualidad directa de su discurso, tanto en el uso de la primera persona como en el motivo que desarrolla. Por lo tanto, la alusión a la obra de Watteau es menos relevante que en los poemas anteriores y mucho más significativo el referente mitológico.

No es casual que Carnero cierre *Dibujo de la muerte* con esta especie de confesión:

*También alguna vez hice el viaje
intentando creer y ser dichoso
y repitiendo al golpe de los remos:
aquí termina el reino de la muerte*

que asombra por su inmediatez y desnudez. Tras el léxico suntuoso: *las jarcias y las crines de los grifos dorados*, que sí podría remitir a la imaginería estética del S. XVIII y a la obra de Watteau, con las connotaciones ya analizadas: *confluir los colores en un mar de ceniza*, la repetida referencia a la música: *sus bronces y brocados y sus juegos de música*, el oxímoron del segundo verso -tras el implícito del primero-: *con su espectacular monotonía*, las aliteraciones y sinestesias: *oír lejanos en la oscuridad los remos, los fanales y estar sólo* y el ritmo ondulante de los versículos, se sitúa el poeta: *quiero quedarme en la ribera, ver*, como observador para *ver* en el sentido no casual que tiene en Carnero [34], es decir, como final de un proceso de conocimiento.

El proceso de conocimiento en Carnero, aquello que sabe, es lo que también han aprendido los viajeros, quienes, de todos modos, se embarcan en:

*un ritual de gracias escondidas
y una sabiduría tan vieja como el mundo*

aun sabiendo que no hay salvación posible, ya que el amor no redime de la vacuidad ni rescata de la muerte, dado que el amor pertenece, como parte de la herencia cultural, al terreno de lo mítico, mientras que la muerte sigue presentándose como única certeza y acto de fe posible.

Y, al igual que lo ha hecho en otras ocasiones el mismo poeta, viajan:

bajo un dulce cargamento de sueños,

sueños, no obstante, también codificados, de manera que el deseo desnudo, el deseo transgresor, no haga acto de presencia:

*sueños que no envilecen y que el poder rescata
del laberinto de la fantasía,*

y, por lo tanto, se vuelve a mostrar la imposible vida: *las pintadas muecas de las máscaras*, que apenas puede ocultar esa negación irónica *del miedo y el olvido*.

- [14] Steiner, Wendy, «La analogía entre la pintura y la literatura» en Monegal, A. (edit.), *Literatura y pintura*, Arco Libros, Madrid, 2000.
- [15] Jiménez, José Olivio, «Estética del lujo y de la muerte» en *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*, Rialp, Madrid, 1998.
- [16] Steiner, George, *Gramáticas de la creación*, Siruela, Madrid, 2001, pág. 79.
- [17] Jiménez, José Olivio, «Estética del lujo y de la muerte» en *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*, Rialp, Madrid, 1998.
- [18] Steiner, George, *Gramáticas de la creación*, Siruela, Madrid, 2001, pág. 80.
- [19] Ibid. pág. 79
- [20] Carnero, G., «Culturalismo y poesía novísima» en Ciplijauskaité, Biruté (ed.), *Novísimos, postnovísimos, clásicos*, Orígenes, Madrid, 1990, pág. 16.
- [21] Ibid.
- [22] Monegal, A., *Paz en la casa de la mirada*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Campus Global, 2001, pág. 1.
- [23] Carnero, G., «El sueño de Escipión» en *Dibujo de la muerte. Obra poética*, Cátedra, Madrid, 1998, pág. 210.
- [24] El poeta utiliza no sólo un lenguaje metapoético, sino también imágenes extraídas del léxico de la técnica pictórica.
- [25] Nogent-Sur-Marne es la población adonde Watteau, enfermo de tuberculosis, se retiró para morir. Carnero evoca, de nuevo, la imagen inmediata de la muerte en el mismo título.
- [26] obsérvese que también aquí apunta las claves de su elaboración poética.
- [27] Carnero, G., «Watteau en Nogent-Sur-Marne» en *Dibujo de la muerte. Obra poética*, Cátedra, Madrid, 1998, pág. 129.
- [28] Carnero, G., «Culturalismo y poesía novísima» en Ciplijauskaité, Biruté (ed.), *Novísimos, postnovísimos, clásicos*, Orígenes, Madrid, 1990, pág. 15.
- [29] López, Ignacio Javier (ed.), en Carnero, G., *Dibujo de la muerte. Obra poética*, Cátedra, Madrid, 1998, pág. 130.
- [30] Carnero, G., «El embarco para Cytherea» en *Dibujo de la muerte. Obra poética*, Cátedra, Madrid, 1998, pág. 161.
- [31] Prieto de Paula, A.L., «La impronta culturalista» en *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Hiperión, Madrid, 1996, pág. 198.

Cree Prieto que este primer verso está connotado también por la mitología popular, pues aludiría al bolero de Los Panchos "La barca". Sin embargo, para un lector de poesía, la primera asociación que se establece es la del

poema de A. Machado, *Retrato: y cuando llegue el día del último viaje, y esté al partir la nave que nunca ha de tornar*, poema de cuyo reconocimiento por parte de Carnero tenemos constancia en la parodia homenaje a A. Machado que el autor realiza en su nota introductoria de la edición de C. Bousoño (vid. nota 5), pág. 71.

[32] Prieto de Paula, A.L., «La impronta culturalista» en *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Hiperión, Madrid, 1996, pág. 193.

[33] Levey, M., *Rococo to Revolution*, Thames and Hudson, London, 1977.

[34] Carnero, G., «Conocer y saber» en *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Anthropos, Barcelona, 1989.

La misma significación tendría el título de su antología *Ensayo de una teoría de la visión*, tomado del filósofo del S.XVIII, G. Berkeley, a partir del *An Essay towards a New Theory of Vision*, o quizá -más interesante- a partir del posterior *Theory of Vision, or Visual Language Vindicated and Explained*.

[35] Y en su imprecisa gracia
sentirá que le inquieta un reproche,
doloroso y trivial como el recuerdo
de una deuda olvidada.

Versos finales de "Desembarco en Citerea", de Jaime Gil de Biedma: *Las personas del verbo*, Lumen, Barcelona, 1999, pág. 137.

© Isabel Mercadé 2007

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/watteau.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

