



Cuatro formas de culturalismo

Guillermo Carnero

En Abril de 1999 la Asociación de Escritores de Extremadura me invitó a dar, ante un público formado por estudiantes universitarios y de Enseñanza Media, una lectura de poemas, dentro de un ciclo en el que es regla que el conferenciante tome su propia obra como objeto de su intervención. Siempre me han parecido difícilmente justificables las meras lecturas, ya que no creo que el escritor tenga una entidad sacerdotal por la que un texto suyo, consagrado al enunciarse públicamente en su propia palabra, adquiera un suplemento sacramental de significado, más allá del que pueda tener en la página impresa; menos aún tratándose de poemas que, como los míos, plantean determinadas dificultades de recepción que sin duda se afrontan y resuelven mejor cuando el lector los tiene ante sí y puede recogerse en un acto repetido de lectura solitaria, que no ha de mejorar la volatilidad del texto oído. La presencia física del poeta que se lee en voz alta puede incluso deteriorar ese texto si no lo asisten esas dotes de recitador que no están necesariamente vinculadas a la aptitud para escribir y a la autenticidad de los actos de escritura, que suelen exigir la soledad y el aislamiento.

Si esa presencia no enriquece forzosamente el texto, puede sin embargo cumplir otros dos fines: dar a conocer textos inéditos, y permitir el intercambio de puntos de vista entre el escritor y sus lectores. Mi solución final a todas esas reservas se mantiene desde hace muchos años: la mejor lectura será aquella que, aportando inéditos si es posible, se apoye en los textos leídos para ofrecer sugerencias de interpretación, de tal modo que a la recepción emocional e instintiva de unos y otros se una su contraste con unas cuantas ideas que siempre serán válidas como confesiones «de taller» sobre el proceso de producción de esos textos, y que también podrán serlo -según su alcance- como instrumento de comprensión del hecho literario por el lector, el crítico, el teórico y el historiador.

Rara vez releo mis propios poemas, y tampoco suelo considerarlos objeto de estudio. La preparación de la conferencia-lectura a que me vengo refiriendo me dio así

la oportunidad de distanciarme de ellos, y de llegar a conclusiones que me parecen tener un interés trascendente a la ocasión concreta a que se destinaron, y no ser indignas de publicación en una revista destinada a especialistas en filología, creada y dirigida por un amigo muy querido. No intentaré dar a las consideraciones iniciales más altura o fundamentación que las que originariamente tuvieron, ni enmascarar la estructura de una exposición de la que sólo elimino los poemas tras la mención de sus títulos, ya que están al alcance de cualquiera¹.

* * *

Existe un procedimiento literario que se ha convertido en clásico cuando se habla de la poesía de estos últimos tiempos, y también en objeto de enfrentamiento y polémica entre quienes lo utilizan y lo consideran legítimo, y quienes no lo creen así. Es un concepto en general mal entendido, y por eso da lugar a reacciones viscerales entre los poetas y los críticos, y a confusión y perplejidad entre estudiantes y lectores: el concepto de «culturalismo». Intentaré exponer en términos teóricos lo que es, qué justificación y qué ventajas tiene en tanto que procedimiento creador de poeticidad, y qué obstáculos plantea a la recepción de los textos que lo utilizan; luego haré el comentario de algunos poemas fundados en él.

El culturalismo aparece en la poesía de la segunda mitad del siglo XIX, en el Modernismo español e hispanoamericano, en Cavafis, en la generación del 27, en el grupo «Cántico», en Juan Eduardo Cirlot. Conociendo esos precedentes en el momento de mi iniciación como poeta, los tuve siempre presentes, y recuerdo la revelación que para mí fueron poemas como «Coloquio de los centauros» de Rubén, «El dios abandona a Antonio» de Cavafis, «Luis de Baviera escucha Lohengrin» de Cernuda.

Sin ser una radical novedad -nada puede serlo dentro de la tradición, y aún menos para quien la asuma y conozca-, el culturalismo se impuso como el elemento más llamativo y distintivo de la ruptura que, desde mediados de los años sesenta, protagonizaron los poetas llamados «novísimos»; y fue la causa primordial de la extrañeza y hostilidad que fomentaron a su alrededor, y todavía fomentan, entre lectores y críticos insuficientemente preparados, e ignorantes de las más elementales nociones de teoría literaria y de los rumbos más obvios de la poesía contemporánea. A este motivo general de incompreensión hay que añadir otro, perteneciente al horizonte cultural de hace treinta años: el culturalismo suponía un reto radical a las expectativas de los escritores y lectores de poesía. Esas expectativas estaban dictadas, como ocurre en todo momento histórico, por las tendencias dominantes en el pasado más reciente, por la práctica de la generación entonces en su madurez, y por la lectura selectiva y reductora de la tradición, efectuada y admitida desde ambas. En el mayor nivel de síntesis -lo que implica dejar a un lado, sin ignorarlas, todas las excepciones que no llegan a invalidar la mayoría estadística-, esas expectativas podrían resumirse en dos elementos: realismo social e intimismo confesional. A mediados de los sesenta el primero estaba, en términos de creatividad y de afirmación teórica, en vía muerta, aunque lo impulsara aún una considerable inercia, manifiesta ante todo en los tabúes, restricciones y condenas que tan notoriamente contenía su credo, derivados todos en última instancia del dogma de la transparencia y recepción inmediata y ecuménica del texto en nombre de su supuesta eficacia como vehículo de persuasión ideológica, denuncia de la dictadura y transformación revolucionaria de la sociedad. La poética del socialrealismo proscribía

así todo lo que hubiera de resultar extraño a un destinatario callejero de cultura proletaria, totalmente quimérico como lector de poemas.

El intimismo confesional consistía -en su última y mejor manifestación- en asumir como tema poético primordial la reflexión ética sobre los problemas y asuntos propios de la condición humana, expuesta en un lenguaje directo no esencialmente distinto del usado habitualmente en la comunicación no literaria, y con un concepto y una expresión del yo de índole neorromántica. No pretendo afirmar que ese intimismo sea consustancialmente antipoético, sino explicar desde él la ruptura culturalista de hace treinta años, una ruptura que hoy no considero imprescindible, pero sí vigente, ya que entiendo que el intimismo culturalista y el clásico -que acabo de definir- pueden perfectamente armonizarse, como mi propia obra demuestra en su evolución hasta hoy.

El culturalismo fue originariamente un intento de superar el lenguaje y la mentalidad de ese intimismo clásico o primario, que parecía caducado a fuerza de repetición en la poesía española de los primeros veinticinco años de posguerra. El problema de incomprensión con el que el culturalismo suele tropezar consiste en que, siendo un replanteamiento del intimismo -como en seguida demostraré-, se entienda como una huida de él, como un ejercicio de brillantez literaria desprovisto de verdad emocional y alejado de la experiencia, que es la cantera de las emociones, y detonador irrenunciable -con el matiz que acto seguido indico- de la poesía.

No puede haber poesía auténtica sin intimismo, pero no todo intimismo ha de ser primario o neorromántico; tampoco puede haberla no fundada en la experiencia, pero experiencia es algo más de lo que se entiende habitualmente por esa palabra. No haber comprendido el alcance y las variedades posibles de intimismo y experiencia es el error básico de quienes rechazan el culturalismo como un juego desprovisto de autenticidad emocional.

Existen dos grandes ámbitos de experiencia. El primero lo forman los acontecimientos de la vida cotidiana; son materia poética si afectan a la sensibilidad. Lo son también, en el mismo caso, los que pertenecen a la experiencia de segundo grado o cultural, la que procede de la Literatura, la Historia o las Artes. Esas dos experiencias -la cotidiana y la cultural- aparecen natural y espontáneamente entrelazadas en el funcionamiento real del pensamiento y en la generación, exploración y formulación de la emoción -de una persona culta, por supuesto. La experiencia cultural no se superpone a un discurso poético nacido originariamente sin ella, ni responde a un prurito de ennoblecimiento retórico y decorativo; funciona de por sí, empapando la experiencia cotidiana, y viceversa. En la prehistoria psíquica del poema fundado en ella, en las primeras suscitaciones preconscientes que lo van a constituir, los referentes culturales están ya presentes, y son el nódulo alrededor del cual cristalizan las intuiciones cuyo desarrollo constituirá el texto poético. El culturalismo significa voluntad y destino de continuidad cultural; es signo externo de pertenencia a la tradición, reconocimiento de la relación deudora que mantenemos con ella y afirmación de su inagotable vitalidad. Es voluntad de señalar el enriquecimiento que la obra propia recibe en su familiaridad con esa tradición, cargada de hallazgos espirituales y estéticos.

Pero lo que importa para entender esa novedad de hace treinta años de la que vengo hablando, es que el culturalismo sea un procedimiento renovador de la expresión de la intimidad y superador del intimismo primario, en tanto hace posible dar cuenta de la

experiencia cotidiana a través de la cultural, y evitar las limitaciones del yo lírico neorromántico. El culturalismo permite hablar del yo sin mencionarlo, y referirse del mismo modo a las situaciones existenciales de la vida cotidiana, por el procedimiento de expresar lo uno y lo otro por analogía. El autor designa entonces a un personaje histórico, literario o representado en una obra de arte, cuando quiere manifestar que se encuentra en situación semejante a la suya; o bien designa una obra literaria o artística cuando entiende que éstas significan algo idéntico o semejante a lo que quiere significar de sí mismo.

La ventaja de esa sustitución reside en que la novedad y la sorpresa que aporta un poema analógico son potencialmente infinitas, como lo es la experiencia cultural en que puede basarse. El inconveniente, en que puede generar incomunicación en un primer momento, si esos referentes culturales son ajenos al lector. El poema puede y debe afrontar ese riesgo, en la medida en que los exprese y aclare. Pero, en todo caso, se tratará de una incomunicación superable, menos grave que la falta de significado que produce el intimismo existencial en sus manifestaciones tópicas. Debo insistir en que no disponía de esta racionalización que ahora aporto en el momento de escribir mi primer libro, y que jamás me llevó a urdir un discurso culturalista enmascarando otro previo de distinta índole. Con la misma falta de conciencia empecé entonces a practicar, y he seguido haciéndolo sin interrupción hasta hoy, las cuatro modalidades de culturalismo que creo poder distinguir después de examinar los poemas desde esa perspectiva: duro, de baja intensidad, ficticio y criptoculturalismo.

Culturalismo duro es el de los poemas que están íntegramente fundados en la sustitución analógica, en virtud de la cual el *yo* se expresa representado en un *él* (personaje histórico, literario o artístico), o el discurso del yo es trasladado y asignado a un *ello* (obra literaria o artística), con la misma función representativa. Si el *yo* apareciera, su voz estaría dirigida no a la realidad evocada mediante esa sustitución, sino a sus referentes analógicos mencionados, o se trataría de un yo puesto imaginariamente en boca del personaje analógico.

Culturalismo de baja intensidad es el que añade a un discurso básico en el que el yo se expresa en el ámbito del intimismo directo, un número determinado de referencias culturales en las que el primero enriquece su significado.

El *criptoculturalismo* es una variedad de culturalismo de baja intensidad, en la cual las referencias culturales (versos ajenos, por ejemplo) no están marcadas como tales, sino integradas indistintamente en el poema. Aparece cuando, en el proceso de escritura del poema, ya en el momento de su concreción en forma de texto, la memoria aporta un texto ajeno cuyo pensamiento y naturaleza verbal hubieran surgido de por sí, de no existir previamente en el corpus de textos clásicos de donde ha sido involuntariamente seleccionado. Ese carácter de clásico, que lo sitúa en el dominio público, permite que pueda adaptarse al poema, no con el propósito de apropiarse de su autoría, sino con el de ofrecer al conocedor el placer de reconocerlo, el mismo placer que lleva al poema a utilizarlo. Por lo demás, y una vez identificado, funciona como los demás elementos del ámbito del culturalismo de baja intensidad; y su no identificación no perturba el significado del poema que lo contiene.

El *culturalismo ficticio* consiste en la introducción de referentes culturales inventados, pero siempre posibles y verosímiles. Lo motiva una necesidad expresiva

que desea contar con los matices analógicos que dichos referentes hubieran aportado, en el caso de haber efectivamente existido. Pueden ser supuestos textos clásicos o supuestas obras artísticas, y así se trataría, respectivamente, de variedades de culturalismo de baja intensidad, y duro. En ambos casos, la recreación o invención de la obra de un autor, o de la espiritualidad de una época a través de su arte, permite suplir el elemento analógico inexistente o desconocido.

Comentaré a continuación algunos de los poemas cuyo examen me ha llevado a distinguir los conceptos que acabo de exponer, con la intención de aclararlos y la esperanza de justificarlos.

Culturalismo duro

El Serenísimo Príncipe Ludovico Manin... (DM)

Manin fue el último dux de Venecia. Tomó el poder en 1789, año que significa, con la Revolución Francesa, el principio del fin del Antiguo Régimen, y su mandato duró hasta la conquista de Venecia por Napoleón, en 1797. Es por lo tanto un personaje que simboliza la decadencia y el fin de trayecto. Venecia fue, desde la Edad Media, un centro comercial y financiero de primera magnitud, que utilizó su riqueza y su poder para convertirse en el mayor conjunto artístico que existe. Podemos ver representada la conciencia de esa gloria en un óleo del pintor veneciano, de principios del XVIII, Pompeo Batoni, titulado *El triunfo de Venecia* (Museo de Bellas Artes de Carolina del Norte, Raleigh).

La época en la que se sitúa la evocación del poema corresponde al momento en que todo ese esplendor artístico no es más que un escenario vacío y muerto. El personaje del último dux, en el instante en que se percata de la situación terminal en que la Historia lo ha colocado, tanto como a su ciudad, viene designado como símbolo del acabamiento vital y personal, y de la inutilidad de intentar compensarlo y ocultarlo refugiándose en la belleza.

El embarco para Cytorea (DM)

En este caso, el referente es una pintura de Watteau, ejecutada en los últimos años de su vida, y de la que toma su título el poema, que puede así entenderse como las reflexiones del pintor. Cytorea es la isla a la que, según la leyenda, llegó Venus tras su nacimiento de la espuma del mar; en la Antigüedad tenía un célebre santuario dedicado a la diosa. Embarcarse para Cytorea significa creer en el amor y tener fe en obtener las mercedes de su diosa.

En el cuadro de Watteau, la escena está vista desde una posición apartada, lo que parece indicar que el pintor no participa en el viaje; y los personajes no manifiestan vitalidad en sus actitudes y gestos. El poema asume e interpreta la supuesta decepción de Watteau en el ocaso de su vida, cuando pintó este cuadro en el que falta todo indicio de alegría y esperanza.

Piero della Francesca (SE)

La pintura de Piero se distingue por la inmovilidad y la actitud fría y desapasionada de sus figuras; véase *El triunfo de Battista Sforza* (Museo de los Uffizi, Florencia). La referencia indica la apuesta por un tipo de poema que no esté basado en la expresión directa de las emociones comunes, sino en la reflexión metapoética sobre ellas.

Paestum (VF)

A lo mismo se refiere este poema, que debe su título a la ciudad cercana a Nápoles, antiguo establecimiento griego conocido por las ruinas de sus templos de estilo dórico, el más sencillo y sobrio de la arquitectura clásica. Luz y geometría, desde las cuales dice el poema que se llega a los dioses griegos, se definen como superiores a la oscuridad y el terror que rodean a los dioses bárbaros: la inteligencia es facultad poética superior a la exhibición visceral de las emociones, y al mismo tiempo es capaz de dar su mejor expresión.

Cenicienta (SE)

Este poema se basa en la fusión de tres cuentos de los hermanos Grimm: «Cenicienta», «La Bella Durmiente» y «El Príncipe Rana». Los tres narran historias de amor en que hombre y mujer se hacen felices y regeneran el uno al otro; en el último, el príncipe, convertido por encantamiento en un animalejo inmundo, es devuelto a su condición humana. En el poema ocurre lo contrario: es el amor lo que convierte al príncipe en rana.

Melusina (VI)

Melusina es una criatura femenina de las aguas dulces, en el folclore céltico medieval. Puede salir de su reino acuático y vivir una relación amorosa con un hombre - en el poema, un héroe de novela de caballerías-, al que colma de felicidad y prosperidad hasta que él descubre que, los sábados y de cintura para abajo, tiene el cuerpo de un dragón. Ella, al verse descubierta, huye volando.

Las Oréades, por Bouguereau (VI)

El título identifica como referente del poema el cuadro pintado por Guillaume-Adolphe Bouguereau en 1902, a la edad de setenta y ocho años: un torrente de cuerpos femeninos jóvenes. El poema expresa a su través la posibilidad de amar aun cuando falten las fuerzas físicas, y las supla la evocación artística de lo amado.

Podrían citarse en este apartado, entre otros, los poemas *Melancolía de Paul Scarron...* (DM), *Primer día de verano...* (DM), *Tempestad* (DM), *Cannonball Adderley...* (SE), *Elogio de la dialéctica...* (AO). El yo dirigido al referente analógico aparecen en *Paestum*, *Cenicienta*, *Galería de retratos* (DM), *Capricho en Aranjuez* (DM); es el del personaje analógico en *El embarco...*, *Melancolía...*, *Watteau en Nogent...* (DM; tres últimos versos), *Óscar Wilde en París* (versos quinto, y siete últimos; DM), *Melusina*, *Las Oréades...*

Culturalismo de baja intensidad

Razón de amor (DI)

El poema dialoga, para negarla, con una cita de San Juan de la Cruz en la que se afirma que el amor necesita la presencia y la imagen del ser amado. En él se prefiere el amor a una estatua, al dirigido a una mujer real: en ambos casos no iba a perdurar del episodio más que una imagen de belleza y el poema que la evocara, pero la mujer de mármol ahorra las miserias y decepciones de la real.

El poema no escrito (VI)

Trata de cómo un hombre de edad madura se siente fascinado por una mujer joven. Las referencias culturales añadidas son: el tema de Susana y los ancianos, procedente del *Libro de Daniel* del Antiguo Testamento y repetido largamente en la historia del arte, inmejorablemente representado en el óleo de Jean-Baptiste Santerre, *Susana en el baño* (1704, Louvre); y la obra de cinco pintores célebres por su culto a la belleza femenina. Uno del XVIII, François Boucher, maestro del desnudo rococó, buena parte de cuya obra está en la Wallace Collection de Londres, y cuatro del XIX que suponen la continuación de esa tradición: Jean-Auguste Ingres (+1867) y tres de sus seguidores, habitualmente despreciados por haber convivido con la novedad vanguardista del Impresionismo: Bouguereau (+1905), Jean-Léon Gérôme (+1904) y Aléxandre Cabanel (+1889). Se alude concretamente a estos óleos: *Diana saliendo del baño* de Boucher, *La gran odalisca* y *El baño turco* de Ingres, *Ninfas y sátiro* de Bouguereau, *Mercado de esclavas* de Gérôme, *Nacimiento de Venus* de Cabanel -los tres primeros en el Louvre, el cuarto y el quinto en el Museo de Williamstown (Massachusetts), el sexto en el Museo de Orsay (París). El adverbio «redonduelamente» se ha inventado sobre el adjetivo «redonduela», característico de la poesía rococó de Juan Meléndez Valdés.

Frowning upon me (VI)

El título podría traducirse como «Me miras con desaprobación, levantando una ceja». El poema expone cómo una mujer joven puede producir la inversión de los roles tradicionales, masculino y femenino, en una relación amorosa; roles que son iniciativa y dominio en el hombre, y pasividad y concesión en la mujer.

Las referencias culturales son las siguientes:

-La mujer saliendo del pastel, imagen arquetípica de la femineidad desde la óptica masculina. Es un tópico de la comedia musical de Broadway en su época dorada de los años treinta, y de allí pasó al cine, desde *Cantando bajo la lluvia* (1952) de Stanley Donen a *Alerta máxima* (1992) de Andrew Davis.

-Las circasianas eran las mujeres de la Rusia caucásica, las más apreciadas en los harenes turcos por su belleza y docilidad.

-*King Kong* es la película rodada en 1932 por Merian Cooper. Se alude a la escena en que el gorila se apodera de la mujer que le ha sido ofrecida en sacrificio por los indígenas, la actriz europea raptada por ellos y a la que llaman «mujer de oro» por el

color de su cabello, y al intentar acariciarla le arranca el vestido a tiras con la uña del dedo índice de la manaza izquierda.

-«liliputizar» es neologismo sobre el nombre del país de los hombrecillos diminutos en *Los viajes de Gulliver* de Swift.

Otros poemas que podrían citarse en este apartado son los siguientes: *Jardín inglés* (SE) en su referencia final a la pintura de Palma el Viejo; *Ineptitud de Orfeo...* (SE), a los mitos de Orfeo y Alceste; *Discurso del método* (VF), a Artaud; *Escuchando a Tom Waits* (VI), a este poeta y cantante y a su canción «Blue Valentine», del álbum del mismo título.

Criptoculturalismo

Ya hemos visto antes en qué consiste; conviene señalar que la cita de versos ajenos puede exigir, en ocasiones, ligeras modificaciones para adaptarlos gramaticalmente al discurso en el que se insertan.

Discurso de la servidumbre voluntaria (ETV)

En verso 42, el 28 del «Art poétique» de Verlaine, de *Jadis et naguère*.

Le Grand Jeu (ETV)

Verso 37, citas de San Bernardo de Clairvaux y Apollinaire.

Música para fuegos de artificio (DI)

Verso 1, 1º del poema de Rubén que inicia *Cantos de vida y esperanza*.

Fantasia de un amanecer de invierno (DI)

Verso último, el 8º del *Libro de Alexandre*.

Los motivos del jardín (DI)

Verso 52, alusión al óleo de Fortunato Depero, *Ciudad mecanizada por la Luna*.

Frowning upon me

Verso 18, el 25 de la «Canción de la vida retirada» de Fray Luis de León.

Verso 22. «A guisa de varón» es expresión usada en el *Poema de Mio Cid* por el protagonista para ensalzar su propia hombría en el episodio de las cortes de Toledo (cantar III, verso 3.154), al reclamar las espadas Colada y Tizón a los infantes de Carrión y recordar cómo se hizo con ellas venciendo al conde de Barcelona y al rey Búcar, respectivamente.

Me has quitado la paz de los jardines (VI)

Verso 12, uso de parte del verso 177 de la epístola a Camita Lucinda de Lope de Vega, incluida en *El peregrino en su patria*.

Verso 16, del 41 de la traducción por Quevedo del *Cantar de los cantares*.

Verso 22, del 10º del soneto «Salve, sagrado y cristalino río» de Francisco de la Torre.

Debo señalar que la primera vez que usé este procedimiento de adaptar y asumir textos ajenos, en *El Sueño de Escipión*, creí deber señalarlo por medio de notas a pie de página, lo cual, de paso, le daba a los poemas una connotación ensayística que, en aquel momento, quise aceptar y mostrar. Así ocurre en versos 49 y 70-71 de *Chagrin d'Amour*, a propósito de las citas de Marsilio Ficino y Luis Carrillo Sotomayor; y en 10, 44-45 y 48-53 de *El Sueño de Escipión*, en cuanto a las de Boris Vian, Mallarmé y el mismo Ficino, respectivamente.

Culturalismo ficticio

Son inventados los dos últimos versos de *Oda a Algernon Charles Swinburne* (SE), los tres primeros y los cuatro últimos de *Décimo Magno Ausonio* (VF). La cita de los dos finales de *Discurso de la servidumbre voluntaria* (ETV) combina la adaptación de un verso de Baudelaire del ciclo de *Las flores del mal*, y uno inventado de Mallarmé.

El estudio del artista (DI) alude a un supuesto óleo que no estoy seguro de haber inventado totalmente. Podría haber visto en alguna estampa la figura del mono, y haberla fundido con la *Melancolía* de Durero. En todo caso, la composición alude a la incompreensión que sufre el poeta reflexivo y no limitado a la expresión del intimismo primario.

Lección de música (VI) sí estoy seguro de haberlo inventado, imaginando una versión rococó del tema que indica su título, con la intención de referirme a la felación con el espíritu y la delicadeza que distinguen la pintura erótica francesa del XVIII.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

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

