

*GUILLERMO CARNERO IN FRONT OF PABLO GARCÍA
BAENA: HEGEMONIC CLAIM OF A MARGINAL POETICS*

PEDRO MARTÍN AGUILAR

ORCID.ORG/0000-0002-6947-8657

Universidad Nacional Autónoma de México

Doctorando en Letras españolas

pedromartinaguilar91@gmail.com

Abstract: *The poetics of Guillermo Carnero (Valencia, 1947) is compared with that of Pablo García Baena (Córdoba, 1921-2018) to demonstrate the intimate stylistic and thematic relationship between both aesthetics, patent not only in the creative plane, but also in the philological one, since Carnero is an investigator of the work of García Baena. The traits that Carnero could have taken from García Baena and vice versa are indicated. The work shows that both poets share a similar poetic, both aestheticist and culturalist, of which García Baena did not enjoy recognition until it was reconsidered by Carnero's studies, within the framework of the claim of the poetic group of the Córdoba's Cántico magazine.*

KEYWORDS: NOVÍSIMOS, SPANISH POETRY, CÁNTICO MAGAZINE, AESTHETICISM, CULTURALISM

RECEPTION: 17/02/2021

ACCEPTANCE: 06/08/2021

GUILLERMO CARNERO FRENTE A PABLO GARCÍA BAENA: REIVINDICACIÓN HEGEMÓNICA DE UNA POÉTICA MARGINAL

PEDRO MARTÍN AGUILAR

ORCID.ORG/0000-0002-6947-8657

Universidad Nacional Autónoma de México

Doctorando en Letras españolas

pedromartinaguilar91@gmail.com

Resumen: En este texto se compara la poética de Guillermo Carnero (Valencia, 1947) con la de Pablo García Baena (Córdoba, 1921-2018), para demostrar la íntima relación estilística y temática entre ambas estéticas, patente no sólo en el plano creativo, sino también en el filológico, pues Carnero es estudioso de la obra de García Baena. Se señalan los rasgos que Carnero pudo haber tomado de García Baena y viceversa. El artículo demuestra que ambos poetas comparten una poética similar, tanto esteticista como culturalista; sin embargo, García Baena no gozó de reconocimiento hasta ser reconsiderado por los estudios de Carnero, en el marco de la reivindicación del grupo poético de la revista *Cántico* de Córdoba.

PALABRAS CLAVE: NOVÍSIMOS, POESÍA ESPAÑOLA, REVISTA CÁNTICO, ESTETICISMO, CULTURALISMO

RECEPCIÓN: 17/02/2021

ACEPTACIÓN: 06/08/2021

1. Hay autores que van dejando pistas para ser interpretados. Tal es el caso de Guillermo Carnero (Valencia, 1947), quien, en su “Esbozo autobiográfico”, pórtico de la reciente recopilación de su segunda etapa creativa —*Jardín concluso (Obra poética 1999-2009)*—, ha reconocido: “he sido [...], quizá por temor de no ser comprendido, un poeta de notable conciencia teórica” (2020a: 265), en referencia al libro *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, donde reunió muchos de los textos teóricos que había producido sobre su propia obra hasta ese momento, encabezados por un sintomático epígrafe de Rubén Darío: “Nadie ha visto mis pensamientos / del modo en que se deben ver” (2008: 7). Pese a que esas confesiones podrían suscitar cierto recelo en cuanto a la limitación hermenéutica del lector, estas páginas tienen por objeto atender la propuesta de lectura carneriana implícita en su preliminar de 2020, que consiste en leer su obra a la luz de la poesía de Pablo García Baena (Córdoba, 1921-2018); empero, esta exégesis no debe tomarse como unívoca, sino como una más de las posibles interpretaciones de una obra que suele aspirar a lo polisémico.¹

De esta suerte, demostraré que una buena parte del primer momento creador de Carnero consiste en una reviviscencia canónica —prestigiada por la crítica y el mundo editorial— de los postulados estéticos del miembro más destacado de *Cántico*, García Baena.² A su vez, detallaré cómo la reivindicación de la estética del grupo cordobés llevó al propio García Baena a gozar de una segunda etapa creativa a partir de 1978, influenciado por la poesía del joven

- 1 La definición de *poema* que Carnero aportó en su momento es “un lugar del *continuum* que va de la monosemia a la polisemia ilimitada, con excepción de esos dos extremos”, es decir, “un mensaje polisémico finito [donde] la polisemia es susceptible de ser racionalmente controlada en el momento de la escritura” (2008: 25).
- 2 Con el paso del tiempo, García Baena ha sido el miembro de *Cántico* más estudiado y elogiado por la crítica. En el caso de Carnero, éste ha confesado que “[en el libro de 1976] reservaba mi admiración para el grupo *Cántico* —aunque [...] estaba ante todo pensando en Pablo García Baena— debido a las características que entendía configuraban su poética: cuidado extremo de la palabra, neobarroquismo, intimismo culturalista” (2020a: 256).

Carnero y en la que superó el hiato de silencio sufrido desde 1958, con la marginación de las inclinaciones esteticistas de una revista provinciana.

Al recorrer el “Esbozo autobiográfico” que abre *Jardín concluso*, el lector se sorprenderá de que Carnero dedica muchas de sus páginas al recuerdo de la obra poética de García Baena, miembro fundador, junto a los poetas Juan Bernier, Ricardo Molina, Mario López, Julio Aumente y los pintores Ginés Liébana y Miguel del Moral, del grupo poético *Cántico*, afincado en Córdoba en torno a la revista de creación poética y crítica literaria de nombre homónimo (1947-1949, primera etapa; 1954-1957, segunda etapa). Para los conocedores de la trayectoria filológica de Carnero, la sorpresa será menor al recordar su ya clásico estudio *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*,³ el cual vio la luz en 1976 y gozó de una segunda edición en 2009. Esa investigación, en palabras de Luis Antonio de Villena,

[...] se trata del primer libro de conjunto dedicado al tema [del grupo *Cántico*], libro apuntador y orientador, aunque inicial. Uno de sus méritos es [...] el haber situado ‘Cántico’ en el escalafón que merece y el haber llamado la atención sobre un fenómeno, hasta hace bien poco, marginal. (2008: 8)

Se suele reconocer, pues, que uno de los grandes méritos del Carnero filólogo es la reivindicación pionera de un grupo que se desarrolló a la sombra de ciertas estéticas dominantes de la posguerra española.⁴

3 La investigación partía de “la memoria de licenciatura que presenté en 1975, en la Universidad de Barcelona y bajo la dirección de José Manuel Blecua [...]. [Él] me enseñó mucho de Góngora, Quevedo y Villamediana [...], y además alentó mi interés por Pablo García Baena y el grupo Cántico” (Carnero, 2020: 247, 250).

4 Respecto a la hornada de poetas de la primera generación de posguerra que marginaron en un primer momento a *Cántico*, Carnero enlista los nombres de Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo, Gabriel Celaya, Blas de Otero y José Hierro, entre otros. Si hubiese que señalar una directriz común y antagonica del grupo cordobés, sería “el peso de la poesía social”, que consistía en “una poesía de mensaje y [que] necesitaba por tanto la complicidad de un lector dispuesto a descifrar un código propio.

Ahora bien, los apuntes sobre *Cántico* y García Baena del “Esbozo autobiográfico” resultan mucho más sugerentes cuando Carnero admite, retomando un texto también autobiográfico de 2010 (*El poeta subterráneo o mis tres criptomaniestos*) que “mis tres primeros títulos en el ámbito de la investigación universitaria”, entre los que se encuentra el estudio sobre *Cántico*,

[...] estuvieron, en su elección como objeto de trabajo y en su interpretación, determinados en buena parte por los problemas que en aquellos años me planteaba la práctica de la poesía, y tuvieron así una doble naturaleza, en cuanto fueron en cierto modo manifiestos encubiertos. (2020a: 255)

De esta forma, el propio autor reconoce algo que un lector agudo podría sospechar: su labor filológica ha sido, en el fondo, una reivindicación teórica de su labor creativa, sobre todo durante sus años formativos como poeta e investigador, es decir, los que arrancan con la publicación de su primer poemario, *Dibujo de la muerte* (1967), y que se extienden a lo largo de la década de 1970, durante la cual triunfa la estética dimanada de ese primer volumen, el cual podría resumirse en tres grandes pilares: esteticismo, culturalismo y metapoesía (véase Prieto de Paula, 1996: 39-75); de éstos, los dos primeros, de acuerdo con los críticos, tendrían su antecedente español más cercano en los poetas de la revista *Cántico*, pues “[a sus miembros les unían] el esteticismo barroco [...], la belleza sensual [...], la lírica francesa simbolista y, en general, todo arte que una en sí exaltación sensualista del vivir, lujo y melancolía” (Villena, 2008: 11). Ese sensualismo lujoso tan característico de *Cántico* coincide con una de las definiciones más célebres que se hicieran de la primera etapa

Más allá de la censura y la vigilancia política o eclesial, el poema debía desmentir la falsa placidez del presente o desvelar abruptamente su angustia, de origen religioso metafísico o de origen ético social [...], una poesía solidaria y portavoz de la muchedumbre incapaz de expresar los sentimientos de desamparo y de injusticia, de soledad, de abandono y de rabia. Y debía señalar también a los responsables materiales [...]: eran denuncias contra un Estado opresor. Era poesía política precisamente porque no era poesía de Estado” (Gracia y Ródenas, 2011: 103).

creativa de Carnero: “una estética del lujo y de la muerte, en fatal asociación” (Jiménez, 1998: 215). Por lo tanto, *Dibujo de la muerte* se antoja como el libro fundacional del esteticismo y culturalismo carnerianos, estrechamente ligados, hacia 1967, a la reviviscencia de *Cántico*, una restitución que se continuaría en el orbe académico con el trabajo filológico de 1976.

A más de cincuenta años de publicar *Dibujo de la muerte*, Carnero ha recordado:

[...] mi iniciación a la poesía se la debí [...] a Rubén Darío [...]. Luego [...], en un viaje a Madrid, en 1964, compré *Antiguo muchacho*, de Pablo García Baena, que se había publicado en 1950 [...]. [Después] pude comprar [...] [en] 1965 y en la semiclandestinidad, porque no se podía exhibir en librerías, la 4ª edición (1965) de *La realidad y el deseo* de Luis Cernuda [...]. Luego supe que los poetas de *Cántico* habían sido devotos de Cernuda hasta el punto de dedicarle un número extraordinario de la revista [...]. Poco después [...] hube de comprar [...] la antología bilingüe de Constantino Cavafis [...], publicada en 1958. Ya se habían alineado los astros: Rubén Darío –*Cántico*– Cernuda –Cavafis. Ya tenía la inspiración básica [...] para mi primer libro de poemas, que fue escrito desde el verano de 1965 al de 1966. (2020a: 249)

Si bien el descubrimiento de voces como las de Darío, Cernuda o Cavafis no debiera sorprender en un joven a la búsqueda de los grandes poetas de la Modernidad, el hallazgo del olvidado libro de García Baena es una pista para explicar la renovación poética que una obra como *Dibujo de la muerte* causó a fines de la década de 1960 (véase Molina-Foix, 1967: 233-239); de repente, un esteticismo marginal, a usanza del de los cordobeses, se volvía hegemónico, alzado con las primeras y exitosas publicaciones de algunos miembros del llamado grupo de los *novísimos*,⁵ especialmente con *Arde el mar* (1966), de

5 La denominación de *novísimos* no debe englobar a toda la generación poética de 1968-1970, en la que se les suele encuadrar, sino sólo a los nueve antologados por Castellet; sin embargo, Carnero se asume como *novísimo* y, por extensión, define como *novísima* a su promoción poética. Utilizo el calificativo en este sentido, a sabiendas del rechazo que

Pere Gimferrer, que obtuvo el Premio Nacional de Poesía, para constatar el cambio de paradigma estético dominante (véase Iravedra, 2016: 15),⁶ y con el fenómeno publicitario que significó la antología de José María Castellet, de 1970, en la reputada Barral Editores, *Nueve novísimos poetas españoles* (véase Talens, 1989: 107-127), donde algunos de los miembros más jóvenes proclamaban el triunfo del esteticismo a manera de supremacía de lo estilístico por encima de lo comunicativo:

[...] poetizar es ante todo un problema de estilo [...]; no hay ningún asunto [...], ninguna filosofía (aunque esté *cargada de futuro*) que por el hecho de estar presentes en un escrito lo justifiquen desde el punto de vista del Arte. (Carnero, 1970: 203)

Estas cáusticas declaraciones programáticas, a la vez que disparaban en contra de la estética social-realista de Gabriel Celaya —la misma que había relegado a *Cántico*—,⁷ se asemejaban enormemente con las que ya en 1948

suscita en muchos poetas coetáneos y críticos; al respecto, véase Iravedra, 2016: 20-30. Para la construcción castelletiana del canon *novísimo*, véase Grasset Morell, 2020: 159-173.

- 6 Con la novela autobiográfica de Vicente Molina Foix, *El joven sin alma* (2017), Carnero ha demostrado que la lectura de *Cántico* fue extensiva a varios de sus compañeros *novísimos*; en la novela, “el episodio más denso es el tocante al llamado ‘grupo de los seis’, cinco ‘novísimos’ [...] (Pedro Gimferrer, Ana María Moix, Vicente Molina, Leopoldo M^a Panero y yo mismo) más Ramón (luego Terenci) Moix. Ese grupo se reúne a diario, intercambia poemas y comenta clásicos y novedades [...]. Vicente cita unos treinta poetas, desde Safo y Horacio hasta Juan Ramón, los surrealistas, el 27, Cavafis, Eliot, Pound, Rilke... También, como era de esperar, el grupo *Cántico*” (Carnero, 2020b: 232). En efecto, en la novela puede leerse que un joven Gimferrer aconseja leer al protagonista “los poemas blasonados del grupo *Cántico*” (Molina Foix, 2017: 138).
- 7 En el famoso poema de Celaya, “La poesía es un arma cargada de futuro”, se atisban las directrices de su estética: “Poesía para el pobre, poesía necesaria / como el pan de cada día [...] // Maldigo la poesía concebida como un lujo / cultural por los neutrales / que, lavándose las manos, se desentienden y evaden [...] // Tal es mi poesía: poesía herramienta

Ricardo Molina, otro miembro de la revista cordobesa, reclamase para el poema, las de un estilo a la altura del mensaje, pues “pendientes del sentimiento y del concepto olvidamos que la poesía es palabra [...], y que la palabra en el verso no es la sierva sino la esposa del concepto, situada en el mismo plano de señorío de él” (2009: 422). Estas palabras resultan todavía más sugerentes si se encuadran en la denostación generalizada que desde la revista *Cántico* se hacía contra los poetas de corte socialrealista, cuya escritura se calificaba, también en 1948, de

[...] una poesía opaca, impermeable a los problemas del arte [...], obsesionada por el tema del hombre, como si lo único que definiera a la poesía fuera la conciencia torturante de la humana inquietud [...]. Poesía trágico-humana, opresora, patética [...], que recuerda los convencionalismos románticos (Molina, 2009: 430)

una declaración de guerra de la cual algunos de los *novísimos* tomarían el testigo más de dos décadas después (véase, por ejemplo, Azúa, 1970: 139).

Quedan así evidenciadas las afinidades entre el marginado grupo cordobés y el triunfante de los *novísimos*: lo que el primero no pudo lograr en las décadas de 1940 y 1950 era conseguido por algunos de los jóvenes de finales de la de 1960 e inicios de la de 1970, la proclamación hegemónica del esteticismo como dignificación del significante a la par del significado y la negación de la poesía entendida como transmisora del mensaje de alguna causa político-social. A su vez, la lucha encarnizada por el dominio del campo literario se reproducía en Carnero y algunos de sus coetáneos, al trasplantar las disputas de 1948 a 1970, obviando, quizás, lo que al respecto de esa polémica pudieron aportar los poetas intermedios, la llamada Generación del 50, con su célebre disputa de poesía como comunicación o conocimiento (véase López Carballo, 2017: 1118-1119).

[...]” (vv. 17-18, 25-27 y 37). Se asumen así dos principios antagónicos a *Cántico*: rechazo del esteticismo y concepción de la poesía como vehículo de comunicación.

2.

Algunos de los miembros del grupo de los *novísimos* tuvieron como una de sus directrices la lucha en contra de lo que se ha designado “poesía social”,⁸ esto es, cierta vertiente política y comprometida de generaciones precedentes, el tipo de poesía que —siguiendo a nuestro autor— habría dejado en un segundo plano a García Baena y los otros miembros de *Cántico*. En el estudio sobre el grupo cordobés, Carnero asegura: “la poesía social dio en justificar [...] el deterioro del lenguaje en nombre de la urgencia del significado, utilizando formas de escritura realista y naturalista que suponen un salto atrás en la evolución de la Historia de la Literatura” (2009: 45). Frente a esta polémica acusación, que pone en cuestión la supuesta objetividad de su investigación filológica —y confirma que los primeros textos críticos del valenciano llegaron a actuar como “manifiestos encubiertos”—, Carnero opone la característica fundamental del grupo cordobés:

[...] el valor de *Cántico* está en haber proclamado la autonomía del lenguaje, en haber negado su reducción al rango de vehículo para otros fines. En ello reside tanto su valor histórico como la razón de su actualidad y su proyección hacia el futuro. (2009: 23)

Como se observa, la disputa de fondo es un reclamo bastante conocido de algunos miembros del grupo de los *novísimos*: la proclamación de la autonomía del signo lingüístico y la negación de la realidad referencial, posturas que podrían relacionarse con cierto esteticismo practicado por modernistas, decadentistas y simbolistas, entre otros, de fines del siglo XIX (véase Bousoño, 1979: 30-33). No deja de ser paradójico, empero, que el valenciano haya acusado a los

8 Esa poética de compromiso socialrealista “se estructura en torno a dos cuestiones fundamentales, que polarizan las posturas de los autores que componen el campo literario de la segunda posguerra y su engarce en el conjunto del movimiento poético de esos años: la progresiva evolución de la actitud rehumanizadora derivada de los procesos estéticos de la inmediata preguerra hacia una dimensión netamente comprometida [...]; el debate teórico-estético sobre la concepción de la poesía como un medio de comunicación o como un modo de conocimiento” (Lanz, 2019: 122).

poetas sociales de practicar escrituras trasnochadas, decimonónicas, cuando su facción *novísima* también buscaba la resurrección de estéticas anteriores a su siglo, lo cual revela que acaso uno de los debates poéticos en la España de posguerra se centraba en la definición de lo moderno al enfrentar dos de sus grandes pilares fundacionales: realismo y esteticismo.⁹

En todo caso, se confirma que el libro sobre *Cántico* debe ser entendido como un “criptomanifiesto” de la propia estética *novísima* y carneriana, puesto que su carácter filológico palidece ante su rabiosa subjetividad, la cual, vista a través de los años, se erige como el verdadero valor histórico del texto. De hecho, en el preliminar de *Jardín concluso*, el valenciano revela:

[...] en el libro de 1976 sobre *Cántico* condenaba toda una época [...], y me permitía sobrevolarla con sorna o indiferencia hacia casi todo el Parnaso hispánico. No cabe la menor duda de que algo o mucho de injusticia había en ello, pues es fe y ley de vida de la juventud el ser osada, extremada e injusta, sobre todo en momentos de ruptura y cambio estético. (2020a: 256)

Esta disculpa adquiriría pleno sentido de no ser porque en la segunda edición de 2009, actualizada y aumentada, Carnero prefirió dejar intactos ese tipo de pasajes colmados de “injusticia”, con lo cual corroboraba dos cuestiones de suma relevancia: 1) que el estudio de *Cántico* tiene más bien un valor sobre “mi propia historia personal y la de mi generación” (2009: 19), como advierte el autor en el “Preámbulo a esta segunda edición (2009)”, y 2) que la reivindicación del grupo cordobés a costa de la “poesía social” fue una estrategia de legitimación de la propia poética *novísima* y carneriana, autorización que parecería seguir siendo necesaria hasta el presente, al menos hasta 2009. Este segundo inciso es capital para el último apartado de este artículo, pues la nueva escritura de García Baena, inaugurada en 1978 con *Antes que el*

9 Esta dicotomía es plenamente asumida por Carnero en el epígrafe que encabeza la primera edición de su segundo poemario, *El sueño de Escipión* (1971), con la siguiente cita de Roland Barthes: “¿Estará nuestra literatura condenada para siempre a esa agotadora oscilación entre el realismo político y el arte por el arte...? ¿Es que no puede ocupar un lugar de equilibrio en este mundo?” (p. 11).

tiempo acabe y hasta su último poemario, *Los Campos Elíseos* (2006), llegaría a legitimarse gracias a la vigencia del discurso reivindicativo de Carnero, para conducir al cordobés a una segunda etapa de producción, ahora sí aplaudida por la crítica, con el Premio Príncipe de Asturias de las Letras de 1984 como reconocimiento más notable.

Como adelanté, además del rechazo a la “poesía social”, los otros dos elementos que engarzan la poesía de Carnero con la de García Baena y la estética de *Cántico* son el esteticismo y el culturalismo, siempre y cuando se sigan las directrices teóricas del estudio del valenciano, ampliamente aceptadas por los críticos, quienes aseguran que

[...] la nueva promoción poética —los *novísimos* [...]— reivindicaba [...] el esteticismo, el uso plural y decorativo de la palabra, el culturalismo [...], mucho de lo que, desde su rincón cordobés, había postulado ‘Cántico’. (Villena, 2008: 26)

En el trabajo filológico de 1976, Carnero entendía por esteticismo: “refinamiento formal, búsqueda de la palabra rica y justa. Potenciación del análisis introspectivo mediante la selección léxica. Barroquismo” (2009: 52), características que se manifestaban de mejor manera si se expresaban en un “verso libre, largo y caudaloso” (2009: 55), el cual permitía “errar por largos meandros compuestos de imágenes e intuiciones que rodean una idea central [...] [mediante] la experta exploración de su sensibilidad [...] [y el] léxico matizado y rico” (2009: 67). Resulta muy importante la identificación del “verso libre, largo y caudaloso” como figura estilística del esteticismo, al comparar ciertos versículos de García Baena con algunos del Carnero de *Dibujo de la muerte*. Baste como ejemplo el siguiente fragmento del poema “Ágatha” de García Baena, aparecido en el primer número de *Cántico* en 1947:

Bajo el limpio cristal de los fanales las caracolas enfriaban su nácar
y un azul suntuoso y triste pesaba en las cortinas.
Ardían ya las velas sobre la plata sombría del candelabro
y un perfume de cisnes y de luna turbaba deshojado en las bandejas
(vv. 19-22)

Como puede apreciarse, la descripción preciosista, basada en un léxico culto (“fanales”, “caracolas”, “nácar”, “suntuoso”, “candelabro”, “perfume”, “cisnes”, “bandejas”), genera una atmósfera formal que tematiza el poema: lo importante no es tanto el mensaje, la historia detrás de la pieza, sino el fino detalle de los objetos ostentosos, ensalzados con una larga y solemne cadencia métrica. Veinte años después de la publicación de este poema, Carnero daría a la imprenta *Dibujo de la muerte*, cuyo ciclo se abre con “Ávila”, composición que emula hasta cierto punto la técnica de García Baena. El poema inicia de la siguiente manera:

En Ávila la piedra tiene cincelados pequeños corazones de nácar
 y pájaros de ojos vacíos, como si hubiera sido el hierro martilleado por Fancelli
 buril de pluma, y no corre por sus heridas ni ha corrido nunca la sangre,
 lo mismo que de los cuellos tronchados sólo brota el mismo mármol que se entrelaza
 al borde de los dedos
 en un contenido despliegue de pétalos y ramas
 (vv. 1-5)

Nuevamente, el motivo del poema (la evocación de la tumba del príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos, erigida por Domenico Fancelli en Santo Tomás de Ávila) pasa a un segundo plano, sustituido por una éfrasis de léxico suntuoso (“cincelados”, “nácar”, “buril”, “pluma”, “mármol”, “pétalos”) y la elocución distendida de un versículo todavía más extenso que el del cordobés. En suma, es imposible no detectar el magisterio de García Baena en los inicios poéticos de Carnero, al grado de que pueden llegar a fusionarse los tópicos: en ambos casos, los objetos lujosos parecen cobrar vida propia y reemplazar a los seres de carne y hueso —como con la prosopopeya “un azul suntuoso y triste pesaba en las cortinas” (v. 20), del primero, o con la revelación de “no corre por sus heridas ni ha corrido nunca la sangre” (v. 3), del segundo—, para acendrar ese toque decadentista que, en el caso del valenciano, se explicita con el tema mortuario.

Por su parte, en el estudio sobre *Cántico*, el culturalismo se define como “la proyección del yo lírico en personajes y circunstancias externas que lo expresan indirectamente y por analogía” (Carnero, 2009: 69), cuestión que se debe a “la abrumadora presencia de un intimismo que, si bien procede de las emociones

y experiencias de la vida cotidiana, se expresa al margen de todo realismo y de todo descriptivismo directo de sensaciones o sucesos” (Carnero, 2009: 53). La impronta culturalista es el rasgo más señalado por Carnero como elemento de superioridad estética de García Baena y sus compañeros con respecto al *yo* lírico directo practicado por los poetas sociales.¹⁰ Aunque el valenciano llega a admitir que algunos poetas sociales “abogaron por la aniquilación del yo” (2009: 46), su práctica del “tremendismo religioso” (2009: 43)¹¹ contradecía esa “aniquilación del yo”, para convertirse en un mero “mecanismo transfereencial, inconscientemente ocultador de realidades políticas, antídoto contra la toma de conciencia de las mismas” (2009: 44). En este sentido, el valenciano oponía al “tremendismo religioso” de los poetas detractados la “poesía de correlato religioso prescindible [de *Cántico*]: uso de elementos de filiación religiosa para expresar sentimientos o ideas que podrían haberse objetivado de otro modo. El caso más claro es Pablo García Baena” (2009: 53). En particular, Carnero se refiere al tipo de culturalismo que emplea un “correlato religioso” para evadir la enunciación directa del *yo*, la cual podría caer en los vicios y desmesuras sentimentales de ese “tremendismo” denigrado, reemplazándolo con una dicción indirecta, mesurada y oculta tras una prestigiosa máscara cultural, tal y como sucede en el poema de García Baena “Llanto de la hija de Jephthé”, del poemario *Mientras cantan los pájaros* (1948). En esa compo-

10 La apreciación de Carnero sobre ese tipo de *yo* poético es la siguiente: “el intimismo confesional consistía [...] en asumir como tema 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 [...], que parecía caducado a fuerza de repetición en la poesía española de los primeros veinticinco años de posguerra” (2008: 69).

11 De acuerdo con Carnero, los orígenes del “tremendismo religioso” se encuentran en la revista *Garcilaso*, donde, “en el año de 1942, un artículo de Sánchez Mazas [...] exhortaba al cultivo de la poesía religiosa [...]. En el número 23 de *Garcilaso* aparece el poema de Bousoño ‘Dios sobre España’; en el 46 de *España* publica Blas de Otero su tan conflictivo soneto ‘Me haces daño, Señor...’ El tema de *Dios* es tan omnipresente en la posguerra literaria española que llega a tentar a un poeta arreligioso como Alexandre” (2009: 43).

sición, el cordobés, en lugar de transcribir su propia angustia religiosa ante la inminencia del castigo divino, opta por lo que Carnero ha denominado “personaje histórico analógico” (2008: 70); en este caso, la hija del bíblico Jephthé, sacrificada para apaciguar la ira de Dios, actúa como representación indirecta del sentimiento del *yo* elidido. En un momento del poema, se lee la siguiente exclamación proferida por la hija de Jephthé:

¡Oh doncellas, llorad conmigo por los montes!
Que la tarde se alce envuelta en el crespón suplicante de las flautas.
Sólo las flautas eleven nuestro llanto
en la columna humeante de su armonía
y lo desgranen en un surtidor de sufrimientos
sobre el estanque solitario de la luna
(vv. 49-54)

Sobresalen interesantes rasgos estilísticos para entender la preferencia tanto de García Baena como de Carnero hacia la enunciación a través de personajes históricos analógicos en posición de correlatos objetivos del *yo*; por un lado, la mitigación del “tremendismo” sentimental: como se observa, la angustia religiosa-existencial ante la inminente pérdida de la vida no se expresa mediante la primera persona del singular identificada con el autor o poeta, como habrían hecho, supuestamente, los denostados poetas sociales, sino que ésta pertenece al personaje bíblico (“¡Oh doncellas, llorad conmigo por los montes!”); mediante esta traslación, el lector percibiría la angustia religiosa-existencial del poeta verdadero —García Baena— sólo en segundo grado, efecto todavía más logrado si se considera que la voz del personaje histórico analógico es femenina (véase Villena, 2008: 17),¹² lo que permite ocultar doblemente a su artífice real. Por otra parte, esta técnica potencia los desvíos esteticistas que se apartan del evento narrado y se detienen en la pura

12 En interpretación de Carnero, “si Pablo [García Baena] proyecta en personajes femeninos [...] su personalidad y sus emociones, o, dicho de otro modo, si designa un *yo* poemático femenino, nos está indicando que estamos ante la expresión de un homoerotismo apenas velado” (2020b: 246).

degustación de elementos preciosistas: “el crespón suplicante de las flautas”, “la columna humeante de su armonía”, “surtidor de sufrimientos”, “el estanque solitario de la luna”; con estas imágenes, que tienden a una sinestesia de raigambre simbolista,¹³ la anécdota bíblica ha pasado a un segundo plano para dejar paso a esa “autonomía del lenguaje” (Carnero, 2009: 23) de la que *Cántico* fuera portavoz. No hay, en realidad, vehículo lingüístico, puesto que importa menos la comunicatividad del poema que su expresividad, plasticidad, cromatismo, música y la seducción de sus imágenes, esto es, que el plano del significante parecería no sólo igualarse al del significado, sino que lograría sobrepasarlo por momentos. Por ello es que Carnero definió estos “correlatos religiosos” como “prescindibles”, no en un sentido negativo, sino cualitativo: el “correlato religioso” es sólo una excusa, un elemento móvil que, a la vez que oculta y mitiga los excesos sentimentales del *yo* directo, potencia los excesos esteticistas de las formas e imágenes, las cuales se escapan de la referencialidad religiosa original.¹⁴

Diecinueve años después de la publicación de esta elegía, paradigmática en el uso del personaje histórico analógico, Carnero demostraría el dominio de esa técnica en muchas de las composiciones de *Dibujo de la muerte*, entre las cuales sobresale “Óscar Wilde en París”. A pesar de que esta pieza elige un tema profano, los rasgos estilísticos tomados de García Baena se mantienen, a la par que sobrevuela la intención elegíaca, puesto que el poema se sitúa en

13 Véase, por ejemplo, las sinestias de los célebres poemas de Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud, “Correspondances” y “Voyelles”, respectivamente.

14 Acerca del concepto de *correlato religioso prescindible*, Carnero ha aceptado: “sin duda me expresé con excesiva rotundidad e insuficiente matización, puesto que fui mal entendido, al referirme a la lectura que los textos en sí mismos permiten y a la mía propia, no a las intenciones de su autor”; mediante el siguiente ejemplo, el filólogo termina por ilustrar el significado del término: “un creyente puede ponerse a rezar en un rincón teniendo en la mano un par de palitroques atados con un cordel para formar una cruz, o puede hacerlo ante el altar mayor de una iglesia rococó de Baltasar Neumann. En uno y otro caso sus sentimientos religiosos serían idénticos, pero la iglesia es una obra de arte, y los palitroques no. Del mismo modo, hay una poesía religiosa que no se agota en la manifestación de esos sentimientos, sino que los trasciende” (2020b: 244).

los últimos años de vida del escritor irlandés (véase López, 2010: 152). De hecho, la elección de personajes históricos analógicos a la espera de su muerte es una constante en el poemario de 1967 (como sucede, por ejemplo, con “Watteau en Nogent-Sur-Marne”¹⁵), cuestión que llevó a Carlos Bousoño a interpretar que “el poeta pinta primero un mundo de refinamiento o de arte y belleza que [...] muestra por algún sitio [...] su revés de finitud o de carroña” (1979: 45), lo cual se traduciría en que “se trata [...] de hacer ver la fragilidad e inautenticidad del esteticismo [...]. Lo que se está haciendo en último término es [...] una *crítica del esteticismo*” (1979: 49). Quisiera matizar estas palabras: aunque ese “revés de finitud o de carroña” —constante estructural en forma de finales anticlimáticos de muchos de los poemas de *Dibujo de la muerte*— podría suponer “una crítica del esteticismo”, no me parece que ésta llegue al grado de denunciar su “fragilidad e inautenticidad”; por el contrario, considero que se trata de una postura crítica frente a un esteticismo pretérito e idealizado, imposible de revitalizar en pleno siglo xx. Piezas como “Óscar Wilde en París” o “Watteau en Nogent-Sur-Marne”, homenajes explícitos a estetas del pasado, dejan entrever, al tiempo que “una crítica” en tanto toma de conciencia histórica y artística, una nostalgia genuina por lo irrecuperable; en el fondo, aduzco, una nostalgia por el esteticismo decimonónico como corriente axial de la Modernidad, imposible de instaurarse por entero hacia 1967, amén de la moda pasajera y muy acotada en el tiempo y espacio de ciertos miembros del grupo de los *novísimos*. Este argumento cobra mayor fuerza si se interpreta a la luz de los cambios operados sobre el modelo paradigmático de García Baena: mientras que para el cordobés el personaje histórico analógico proviene de la Biblia, para el valenciano procede de la propia literatura esteticista y decadentista, como si la devoción religiosa del primero se tornase en devoción estética para el segundo, perfilando, así, una cuestión de relevancia en la evolución del culturalismo que va del poeta de *Cántico* al

15 En esa pieza, la voz poética que asume la máscara de un agónico Watteau aboga por la superioridad de la materia inerte —del lujo artístico— sobre los rastros de vida corruptibles: “Mirad: más vida / hay en la mano enguantada que abruma 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” (vv. 17-20).

poeta *novísimo*: lo que innova el poema de 1967 con respecto al de 1948 es, en realidad, un reforzamiento del esteticismo, como denota el rescate de un Óscar Wilde olvidado en la España de aquel momento:

[...] había tenido una fría acogida entre los autores españoles [...]. Reaccionando contra esta rigidez, los novísimos reivindicaron la figura de Wilde: Gimferrer dedicó al autor [...] el poema “Pequeño y triste petirrojo” (*Arde el mar*) y Carnero éste. En ambos casos se trata de la reivindicación de un autor lúcido, minoritario, culto y refinado [...], que supone una actitud moral implícita de diferente signo a la aplicada por el realismo anterior para juzgar negativamente todas las formas de refinamiento. (López, 2010: 152)

De esta manera, a la vez que reforzamiento del esteticismo entendido a la manera de García Baena —uso del personaje histórico analógico que potencia el preciosismo léxico y el distendido rodeo metafórico—, con “Óscar Wilde en París” Carnero lanzaba un nuevo ataque a la “poesía social”; ataque, por otra parte, que, como se ha dicho, estaba ya en la base de *Cántico*, con la salvedad de que las posturas a contracorriente de los cordobeses no gozaron de la entronización que tuvieron libros como *Dibujo de la muerte* o *Arde el mar*.

El inicio de “Óscar Wilde en París” muestra el reforzamiento esteticista por medio de un copioso culturalismo:

Si proyectáis turbar este brillante sueño
impregnad de lavanda vuestro más fino pañuelo de seda
o acariciad las taraceas de vuestros secreteres de sándalo,
porque sólo el perfume, si el criado
me tiende sobre plata una blanca tarjeta de visita,
me podría evocar una presencia humana
(vv. 1-6)

A diferencia del “Llanto de la hija de Jephthé”, que iniciaba con un contundente “Dadme una túnica de lino empapada en el agua más fría de los hontanares”, el poema de Carnero no revela al enunciador de la larga oración inicial sino hasta el quinto verso: “me tiende sobre plata una blanca tarjeta de visita”. Esta posposición sintáctica del personaje histórico analógico que pro-

tagoniza la pieza —Óscar Wilde— lleva al extremo los postulados culturalistas de García Baena en lo que respecta a la ocultación del sujeto que emite los versos; si en el cordobés se sabe desde el primer versículo que quien habla es la hija de Jephté como intermediaria del *yo* elidido, en el caso del valenciano la distancia entre poeta/autor y personaje histórico analógico no es doble sino triple: entre uno y otro se impone una nueva barrera, la forma del poema, su sintaxis. En este sentido, me atrevería a aducir que mientras que para García Baena la técnica del personaje histórico analógico entraña sobre todo una propuesta a contracorriente del *yo* directo de los poetas sociales hegemónicos, para Carnero se trata de un asunto de índole más profunda que pone en tela de juicio la existencia misma del *yo* poético.¹⁶ Esta cuestión se agrava todavía más si se considera que, en un nivel referencial, el poema connota la imposibilidad existencial de tener contacto físico con ese nebuloso Óscar Wilde que impone una serie de barreras de excelso refinamiento (“impregnad de lavanda vuestro más fino pañuelo de seda / o acariciad las taraceas de vuestros secreteres de sándalo”, vv. 2-3) para impedir “turbar este brillante sueño” (v. 1), el sueño dorado, quizá, de un esteticismo libre de cualquier referente real, de toda realidad corruptible por lo corporal y, por lo tanto, no artística. La presencia ontológica misma es puesta en cuestión con la estremecedora aseveración de que “sólo el perfume, si el criado / me tiende sobre plata una tarjeta de visita, / me podría evocar una presencia humana” (vv. 4-6). Con esto, traigo a colación las apreciaciones que Luis Martín-Estudillo ha hecho sobre las elisiones del *yo* entre algunos de los *novísimos* y, que, en mi opinión, diferencian la poética

16 De acuerdo con Lanz (2020: 13), la crisis carneriana del *yo* —tanto en su poesía como en sus apreciaciones críticas sobre otros autores— enlaza, además de la crítica de T. S. Eliot, “con el Formalismo ruso y con el New Criticism anglosajón, pero también y principalmente con los fundamentos de la crítica moderna francesa, desde Baudelaire o Mallarmé (la escritura como negación, origen de una poesía metafísica moderna; la ruptura con la ‘dictadura personal’ y la ‘desaparición elocutoria del poeta’; la ‘crisis del verso’; la anticipación en su última etapa del discurso de la vanguardia, etc.) hasta Barthes o las propuestas del grupo *Tel Quel*, pasando por la figura inapelable de Paul Valéry [...] o por la reivindicación de algunos aspectos de los manifiestos del surrealismo, como proyecto totalizador”.

de García Baena de la de Carnero, y hacen de la segunda un asunto que no debe “limitarse a explicar el fenómeno de la despersonalización como una manera de evitar el introspeccionismo de corte romántico [que] resulta un acercamiento desde luego aceptable, pero a todas luces incompleto” (2007: 38). Para el crítico, “el fenómeno apunta a la inestable condición ontológica característica [...] de la Posmodernidad” (2007: 38), puesto que

[...] el fenómeno de despersonalización lírica no consiste solamente en disfrazar u ocultar la voz del poeta, sino que también pone de manifiesto que esa voz no es ni puede ser la de un yo íntegro; es la de un ser que se expone por medio de estos recursos como un sujeto dividido, escindido, descentrado, en numerosas ocasiones consciente de que su identidad es quebradiza y sólo se entiende como un proceso en el que participan diversas fuerzas constitutivas, que a veces resultan antitéticas. (Martín-Estudillo, 2007: 38)

Estas palabras, que suscribo en su totalidad, podrían explicar el motivo de que un esteticismo culturalista de *yo* escindido como el de García Baena no triunfase en su momento, mientras que uno como el de Carnero o Gimferrer revolucionase la poesía española de finales de la década de 1960: en el caso del cordobés, el uso de los personajes históricos analógicos me parece ligado en casi todo momento a la potenciación del esteticismo enfrentado al realismo imperante; aunque detecto un interés análogo en la escritura carneriana, su contexto histórico —el ingreso de España en la llamada posmodernidad (véase Iravedra, 2016: 10-17)— conllevaría una educación sentimental hasta cierto punto afín con los lectores de su tiempo y, por lo tanto, una mayor identificación entre los poemas producidos y las preocupaciones culturales del inicio de la tercera parte del siglo xx. Así, me parece que la marginación de *Cántico* y el triunfo *novísimo* no sólo atiende a razones de cánones literarios y estrategias publicitarias: para los cordobeses, aquel esteticismo de las décadas de 1940 y 1950 se pudo haber percibido como algo trasnochado en un momento en el que el arte apuntaba hacia un lado completamente distinto; sin embargo, para finales de la década de 1960 e inicios de la de 1970, el esteticismo *novísimo* habría supuesto una ruptura artística, no tanto por su reivindicación de corrientes distantes, sino por su actualidad en cuanto a la innovación que algunos de sus miembros llevaron a cabo con respecto al rescate de ese material esteticista. Estas apreciaciones no implican, empero, una

devaluación estimativa de la obra de García Baena: intentan demostrar que la reivindicación que Carnero hizo de él, tanto poética como filológica, tuvo a su favor unos aires epocales más fructíferos para la revitalización de ese tipo de poéticas (en gran medida, quizá, por la renovación previa que supusieron muchas de las aportaciones estéticas de la generación de 1950, situada como bisagra temporal entre *Cántico* y los jóvenes *novísimos*).¹⁷

3.

Aunque en su “Esbozo autobiográfico” Carnero asegura que la inspiración básica para los poemas de *Dibujo de la muerte* le vino del García Baena de *Antiguo muchacho* (1950), es importante apuntar que las similitudes tanto estilísticas como temáticas entre ambas poéticas pueden encontrarse ya en obras anteriores del cordobés, incluso en composiciones de su primer libro, *Rumor oculto* (1946),¹⁸ lo cual podría significar que la inmersión de Carnero en la estética del fundador de *Cántico* fue, desde un inicio, mucho más profunda y abarcadora, y, por lo tanto, acaso más definitiva para sus versos de lo que

17 En diversos momentos de su quehacer crítico, un Carnero más maduro ha reconocido la influencia de ciertos miembros de la generación del 50 sobre la ruptura *novísima*, deudora de aquellos. Ahora bien, acaso el testimonio más interesante procede de una conferencia dictada en la Bienal de Venecia el 7 de octubre de 1976, cuando el autor recién había publicado el estudio de *Cántico* y su relación con los poetas de la promoción anterior era todavía controvertida. El valenciano declaró que “en el subgrupo de poetas sociales, de los más inteligentes poetas considerados erróneamente como sociales [...] —[...] José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente, Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma— es habitual una actitud de autocrítica, de censura permanente, de ironía, que va contra los supuestos de la propia tendencia dentro de la que se los engloba” (2008: 32).

18 Carnero ha estimado *Rumor oculto* como “un libro experimental en el que Pablo García Baena se propuso adquirir el instrumento verbal adecuado a la expresión de su mundo interior, regido por una imaginación de raíz barroca y anclado tanto en la tradición como en la modernidad. [...] En resumen, *Rumor oculto* viene a ser el banco de pruebas de una educación de la pluma y el oído que alcanzará la plenitud en *Mientras cantan los pájaros*” (2020b: 250-251).

el propio autor alcanza a reconocer. Pienso en el poema “Jardín”, incluido en la selección antológica con la que el valenciano ilustra las páginas dedicadas a García Baena en su estudio sobre *Cántico*. Como se verá, la elección de esta pieza, que parecería de menor importancia al lado de trascendentales composiciones como “Llanto de la hija de Jephté” (1948) o “Himno a los Santos Niños Acisclo y Victoria” (1950), revela que incluso poemas iniciales del cordobés podrían haber sido inspiración —consciente o inconsciente— para la confección de la poética carneriana. Transcribo los momentos más significativos:

La sonrisa apagada y el jardín en la sombra.
Un mundo entre los labios que se aprietan en lucha.
Bajo mi boca seca que la tuya aprisiona
siento los dientes fuertes de tu fiel calavera.
Hay un rumor de alas por el jardín. Ya lejos,
canta el cuco y otoño oscurece la tarde.
En el cielo, una luna menos blanca que el seno
adolescente y frágil que cautivo en mis brazos.
Mis manos, que no saben, moldean asombradas
el mármol desmayado de tu cintura esquiva,
donde naufraga el lirio, y las suaves plumas
tiemblan estremecidas a la amante caricia
(vv. 1-12)

[...]
Cerca ya de la reja donde el jardín acaba
me vuelvo para verte última y silenciosa,
y de nuevo mi boca adivina en la niebla
el panal de tus labios que enamora sin verlo,
mientras tus manos buscan amapolas de mayo
en el prado enlutado de mi corbata negra
(vv. 17-22)

A pesar de que “Jardín” se aparta del versículo tan característico de García Baena y del Carnero de poemas como “Ávila”, sus alejandrinos traen a colación una de las anotaciones de Bousoño sobre la métrica carneriana: que el

llamado “verso libre” practicado por el valenciano es, en muchas ocasiones, una ligera adaptación del alejandrino, “en la línea Cernuda-Gil de Biedma-Brines” (1979: 38); habría que añadir el nombre de García Baena a esa lista de ilustres versificadores españoles.¹⁹

En términos temáticos, el giro del *locus amoenus* presentado no como un jardín idealizado donde yacen los amantes vivos, sino como un cementerio nebuloso en el que el protagonista poético visita a la amada muerta o perdida para siempre (“La sonrisa apagada y el jardín en la sombra”, v. 1) puede rastrearse también en la obra de Carnero, en particular, en el poema “Jardín inglés”, perteneciente a su segundo poemario, *El sueño de Escipión* (1971) y, en un sentido más abarcador, en dos de sus últimas entregas poéticas, los volúmenes *Fuente de Médicis* (2006) y *Cuatro noches romanas* (2009). Sobre el motivo de la composición tanto de “Jardín inglés” como de *El sueño de Escipión*, Carnero ha asegurado:

[...] lo escribí en Inglaterra [...], donde había ido a refugiarme huyendo de una novia que tenía por aquel entonces en Barcelona [...]. Yo era entonces un chico sensible y estaba profundamente enamorado. Claro que si hubiera sido de otra generación hubiera podido resolverlo todo transcribiendo una serie de quejidos. Creo que tanto la imposibilidad generacional de escribir un libro de amor tradicionalmente entendido, como mi propio sentido de la ética, me llevaron a escribir *El sueño de Escipión* [...]. El motivo central de ese libro es la confesión de cuán decepcionado de mí mismo me sentía al haber huido de la realidad y haber adoptado la solución de escribir sobre ella en lugar de luchar por modificarla. (2008: 175-176)

Más allá del recelo que esta autoexégesis puede provocar —la cual acaso condiciona la interpretación del lector—, considero que la historia pincelada por Carnero —cierta o no— es hasta cierto punto análoga con la anécdota que sustenta “Jardín” de García Baena: en ambas, uno de los amantes es “un

19 De hecho, si Carnero se llega a referir a “Jardín” en sus estudios, es, precisamente, por su factura métrica: “un esquema isométrico como el de ‘Jardín’ (alejandrinos canónicos y simétricos en su pausa medial) resulta excepcional” (2020b: 250).

chico sensible y [...] profundamente enamorado” con un “jardín” de por medio; mientras que el valenciano habla de sí mismo —trasmutado en un *yo* elidido en “Jardín inglés”²⁰—, el cordobés había descrito a la amada mediante “[...] el seno / adolescente y frágil que cautivo en mis manos” (vv. 7-8). La fragilidad sensible y adolescente frente al amor se perfila, pues, como uno de los grandes temas asociados a una misma estética de raigambre decadentista.²¹

No deben pasarse por alto, además, los otros dos argumentos que Carnero esgrime como causa de su escritura, imbricados también con la estética de *Cántico*. El primero ya ha sido tratado: el rechazo categórico a la “poesía social” y a su deriva de “tremendismo” sentimental, el cual se adivina tras la crítica descarnada a esa “otra generación” que “hubiera podido resolverlo todo transcribiendo una serie de quejidos”. La escritura no convencional de un poema de amor se antojaba, luego, como un reto poético para inicios de la década de 1970 entre ciertos jóvenes *novísimos*. No obstante, debo argüir que quizá ya García Baena, en composiciones acaso olvidadas como “Jardín”, había afrontado y superado ese desafío, mediante la transformación del *locus amoenus* erótico en uno erótico-elegíaco. El segundo argumento, la idea de

20 En el poemario de 1971, Carnero lleva al extremo la elisión del *yo*; su estilo se vuelve abstracto, autorreferencial y frío; el sentimiento sólo se expresa mediante la parodia, como puede observarse con el inicio de “Jardín inglés”: “Disposición convencional / y materia vigente, acreditada / prosodia: ilustraciones / que es sabio intercalar tanto en la vida misma / como el discurso del poema. Darles / un ingrediente de ternura” (vv. 1-6).

21 Ana Laura Zavala Díaz ha explicado que “uno de los elementos distintivos de este ‘imaginario’ de corte decadente descansó en la configuración e interacción de tres personajes [...], la tríada *femme fragile*, *femme fatale* y el [...] héroe melancólico” (2012: 21). Las *femmes fragiles* se caracterizaban por su “aspecto enfermizo [...], señal de su alto grado de espiritualidad, de esa especie de misticismo que las consume, las aleja de la esfera terrenal, contaminada por los deseos de la carne y, finalmente, las lleva a inmolarsé para redimir a un otro casi siempre del sexo masculino” (2012: 22); así, la joven muerta de “Jardín” podría ser una actualización de la *femme fragile*, mientras que las confesiones de Carnero apuntan en la misma dirección, solamente que enfocadas en la ficcionalización de sí mismo, personaje masculino.

que escritura poética y experiencia vital o realidad están enfrentadas por definición (“cuán decepcionado de mí mismo me sentía al haber huido de la realidad y haber adoptado la solución de escribir sobre ella en lugar de luchar por modificarla”), se puede rastrear en la base del pensamiento de *Cántico*; en particular, en unas reflexiones de Molina publicadas en el número 11-12 de la segunda etapa de la revista (1956), seleccionadas por el propio Carnero para el apartado de “Reseñas, críticas, manifiestos” de su estudio. Molina disertaba que

[...] el impulso creador y acaso la poesía misma [...] sólo son criaturas del vacío, de la carencia, del deseo insatisfecho [...]. Tal ansia o apetencia metamorfosean el vacío en ser, se disfrazan de ser, encarnan en palabra y cantan engañándose a sí mismos con la apariencia de ser en poesía lo que no son en la realidad. (2009: 464)

Aunque ninguno de los miembros de *Cántico* practicó estrictamente hablando lo que podría denominarse como *metapoesía* —el tercer gran pilar de la estética carneriana junto al esteticismo y culturalismo—, resulta importante señalar que muchos de los tópicos metapoéticos que estructuran buena parte de la obra de Carnero se rigen por un principio semejante al de Molina: la escritura poética como engaño lingüístico de una realidad imposible de representar con palabras (véase López, 2010: 51-67). Como puede entreverse, son muchas y muy finas las aristas compartidas entre el poeta *novísimo* y los creadores cordobeses.

De vuelta con “Jardín”, debe mencionarse que, si bien la amada del poema de García Baena está muerta (“siento los dientes fuertes de tu fiel calavera”, v. 4), la de Carnero, aunque viva, se encuentra igualmente ausente e irrecuperable, cuestión que no es tan notoria en “Jardín inglés”, donde el extremoso culturalismo y los vuelcos metapoéticos dejan la anécdota amorosa en un segundo plano,²² pero sí en los citados poemarios de *Fuente de Médicis* y

22 En “Jardín inglés”, los amantes sólo aparecen mencionados a través de una éfrasis pictórica, transida, eso sí, por un vergel a manera de *locus amoenus* puramente artístico: “En primer

Cuatro noches romanas. En el primero, uno de los dos personajes que sostiene el diálogo poético, la estatua de “Galatea” en los jardines parisinos del Palacio del Luxemburgo, le recrimina al “poeta” la pérdida de la amada:

—¿A qué vienes? Tuviste tu verano:
yo puse en tu camino a una feliz
y hermosa criatura,
mucho más hermosa que los versos que le escribes,
a la que heriste y renunciaste. Era
niña de pocos años,
mi encarnación, lo que yo soy en piedra
y en concepto, perfecta pero viva,
cálida en la aureola de su sangre;
y vuelves viejo y solo,
condenado a vivir en el recuerdo
y esperar el alivio de la muerte

(vv. 1-12)

Puede apreciarse que, ya desde el intertexto culturalista proporcionado por el título del poemario —esa “fuente de Médicis” del jardín parisino—, el amor y la muerte están intrínsecamente relacionados con un *locus amoenus* semejante al del García Baena de 1946. A su vez, la imagen de la amada “adolescente y frágil” del cordobés se perpetúa con esa “hermosa criatura”, “niña de pocos años”, “a la que heriste y renunciaste”. Ahora bien, acaso el elemento compartido más sugerente reside en que “Galatea”, “[...] encarnación [...] en piedra” de la propia amada, parecería recordar la suntuosa metáfora pétrea que García Baena había utilizado para describir a la muchacha muerta de su “Jardín”: “el mármol desmayado de tu cintura esquiva” (v. 10). Ambas jóvenes muertas o irrecuperables —la del cordobés, sepultada bajo la piedra de un cementerio ajardinado; la del valenciano, atrapada en la estatua de un

plano el cortinaje / de verdura [...] / [...] / Y a un lado de la tela una fachada simple, / de simétrico esquema; delicada armonía / de la fábrica y la naturaleza, / y en la penumbra de un bosque / unos cuerpos desnudos” (vv. 90-91 y 97-101).

jardín— conservan una belleza acaso superior a la que pudieron haber tenido en vida: la belleza de un esteticismo basado en materiales suntuosos, lo que podría llegar a sugerir —como es *leitmotiv* de la obra carneriana— que el término de la vida es deseable en tanto favorece la estetización del recuerdo en la obra artística (véase Prieto de Paula, 1996: 65). Por su parte, en *Cuatro noches romanas*, Carnero urde un diálogo de tintes filosóficos entre el personaje identificado con el “poeta” y el de la “Muerte”, quien ha reemplazado al de la amada “Galatea” del libro anterior; si bien el componente amoroso se difumina, reemplazado por la presencia obsesiva de la muerte, no deja de ser significativo que las cuatro noches dialógicas suceden en cuatro jardines icónicos de la ciudad italiana, y mantienen el tópico del *locus amoenus* asociado a un culturalismo de tendencia elegíaca (véase Pittarello, 2020: 169-199).

De esta forma, puede apreciarse que los ecos de la poesía de García Baena en la de Carnero no se limitan a *Dibujo de la muerte* y otros poemarios de juventud, sino que se siguen manifestando hasta libros publicados en 2006 y 2009; cobra así más valor lo que señalé anteriormente sobre la no modificación de ciertos pasajes “injustos” con los poetas sociales del estudio de *Cántico* de 1976 en la nueva edición de 2009: parecería que, mientras el valenciano continúe publicando poesía, sus interpretaciones filológicas seguirán estando más o menos condicionadas por su quehacer artístico, de la misma manera en que, desde 1978 y hasta su muerte en 2018, la segunda etapa creativa de García Baena se acompañó del garante de autoridad y reivindicación histórica que la obra poética y filológica de Carnero le brindaba, como detallaré más adelante.

Señalo ahora la prueba definitiva de que la escritura de García Baena influye en la de Carnero. En el quinto verso de “Jardín” se lee: “Hay un rumor de alas por el jardín [...]”, expresión que acaso denota, además de la presencia de aves en el cementerio (“canta el cuco y otoño oscurece la tarde”, v. 6), la latencia de la vida emanando de la muerte. La idea no puede ser más sugerente: la amada está muerta, sí, pero su sepulcro se encuentra en un jardín, un lugar rebosante de naturaleza. Este tópico del ciclo vida/muerte, que se pierde en los albores de la cultura, se corrobora hacia el final del poema con la despedida del visitante a la tumba de su amada y la reunión metafórica de los amantes por contacto con la vida natural: “Cerca ya de la reja donde el jardín acaba / me vuelvo para verte última y silenciosa, / y de nuevo mi boca adivina en la niebla / el panal de tus labios que enamora sin verlo, / mientras tus manos buscan amapolas de mayo / en el prado enlutado de mi corbata negra” (vv.

17-22). Ese “panal de tus labios” resume la resurrección simbólica que acaba de acontecer: de la boca de la joven difunta mana un líquido natural, la miel, producida por seres vivos; la petrificación de la tumba y la lívida rigidez del cadáver (“el mármol desmayado de tu cintura esquivá”, v. 10) se mitigan y dejan su lugar a la celebración del ciclo natural, encarnado, ahora, también en el amante: “el prado enlutado de mi corbata negra”, una prenda de luto, sí, pero latiente de pasto y flores estivales, opuestos al otoñal atardecer mortecino (“otoño oscurece la tarde”, v. 6). Si la expresión “Hay un rumor de alas por el jardín” de García Baena era el primer eslabón en la cadena de la resurrección metafórica, una expresión extremadamente similar significará lo mismo en “Ávila” de Carnero: “un ligero temblor de alas por los delgados caminos de la sangre” (v. 45). Transcribo el pasaje del poema de 1967:

Pero hoy algo renace en las pequeñas flores de óxido de las órbitas vacías,
 levanta por entre hacinamientos de escorias ecos y presencias de pájaros,
 transcurre con un ligero temblor de alas por los delgados caminos de la sangre,
 despierta amortiguadas voces al fondo de los cuerpos, inicia
 los ahogados latidos de los fríos corazones de hierro

(vv. 43-47)

Debe recordarse que “Ávila” gira en torno a la écfrasis del túmulo de uno de los hijos de los Reyes Católicos, un joven que, al igual que la amada de “Jardín”, perdió la vida en la flor de su juventud, aunque tampoco lo hizo en vano: el suntuoso mausoleo descrito hace valer la pena del sacrificio vital,²³

23 El motivo del sepulcro del príncipe don Juan fue reutilizado por Carnero en 1990, en el soneto “Convento de Santo Tomás” de *Divisibilidad indefinida*. Al respecto, el autor reflexionó sobre la fijación con ese mausoleo: “me pregunté, volviendo a contemplar el sepulcro, si no es mejor tener una vida breve y entusiasta y morir de amor, que prolongar una existencia en la que poco a poco se va produciendo el desgaste [...], al comprobar que el cuerpo esculpido del príncipe mantenía a lo largo de los años su belleza adolescente intacta, mientras yo, al estar vivo, había ido perdiendo dos juventudes: la física y la espiritual” (2008: 116). Considero que estas ideas son análogas a las que expresase García

tal y como expresan los versículos, al decir que el príncipe fue “muerto en la piedra junto a unos dedos y un cuerpo demasiado hermosos para haber vivido, / muerto en la piedra mientras se escucha brotar hacia la tumba / toda una inmensa vegetación de alas” (vv. 14-16). Llama la atención que, pese al binomio que enfrenta vida y arte (“unos dedos y un cuerpo demasiado hermosos para haber vivido”) —en la línea de las reflexiones de Molina más de diez años atrás, en 1956—, existe una posibilidad de existencia vital circunscrita al plano del arte, esa “inmensa vegetación de alas” brotada del propio monumento funerario, la cual, más adelante, se amplificará con el “ligero temblor de alas por los delgados caminos de la sangre” (v. 45), como si el mármol labrado cobrase vida al grado de latir y sangrar por gracia de la metaforización de lo natural-vegetal, esa vegetación de ornato renacentista cincelada por Fancelli sobre la cripta: “el mismo mármol que se entrelaza al borde de los dedos / en un contenido despliegue de pétalos y ramas” (vv. 4-5).

De esta forma, tanto en “Jardín” como en “Ávila” se asiste a una suerte de reencarnación vital por medio de la metaforización de lo natural-vegetal, la cual, en ambas piezas, coincide con una misma expresión que no parece casualidad: “Hay un rumor de alas por el jardín [...]” en la primera y “[...] un ligero temblor de alas por los delgados caminos de la sangre” en la segunda. Considero que, de manera sutil, el Carnero de 1967 rendía un homenaje reivindicativo al García Baena de 1946, utilizando una expresión análoga para detonar un mismo símbolo poético: la resurrección en tanto estetización natural-vegetal de la muerte, como si también la poesía del vate de *Cántico* resucitase en los versículos del valenciano. Podría argüirse, empero, que, de acuerdo con el “Esbozo autobiográfico” de 2020, para 1965 y 1966, años de la escritura de *Dibujo de la muerte*, Carnero sólo había leído *Antiguo muchacho* de García Baena, y no *Rumor oculto*, al que pertenece “Jardín”; resulta imposible demostrar lo contrario; sin embargo, la extrema similitud de los versos analizados me inclina a recomendar que no se siga al pie de la letra la autoexégesis del valenciano, útil, por supuesto, pero detrás de la cual pueden existir hallazgos todavía más interesantes.

Baena en 1946 con “Jardín”, añadiendo, además, el componente del “morir de amor”, no presente en “Ávila”.

Algunos rasgos metafóricos y estilísticos revelan que el pasaje citado de “Ávila” no sólo emula y homenaja al “Jardín” de García Baena, sino que también lo innova: además de la cita reinventada del rumor/temblor de “alas”, Carnero explicita la resurrección simbólica con la oración adversativa “Pero hoy algo renace en las pequeñas flores de óxido de las órbitas vacías” (v. 43), a la que se suman los sugerentes verbos *levantar* (“levanta por entre los hacinamientos”, v. 44), *transcurrir* y *despertar* (“transcurre con un ligero temblor de alas [...], despierta”, v. 45) e *iniciar* (“amortiguadas voces [...], inicia”, v. 46). Estos cuatro verbos contribuyen a la sensación de que “hoy algo renace”, situados, además, a inicio o final de versículo para acentuar su importancia. A esto debe añadirse la transformación del léxico puramente ornamental del sepulcro en una proliferación de imágenes altamente expresivas que conjugan lo inerte del mármol labrado con lo natural-vegetal redivivo: “las pequeñas flores de óxido de las órbitas vacías”, “entre los hacinamientos de escorias ecos y presencias de pájaros”, “un ligero temblor de alas por los delgados caminos de la sangre” y “amortiguadas voces al fondo de los cuerpos”. Aquí reside, a mi parecer, la originalidad de Carnero con respecto al modelo de García Baena: mientras que el cordobés se dedicaba a metaforizar la resurrección para dar un cierre climático a la historia de amor, el valenciano genera verdaderos objetos poéticos sólo concebibles en una lógica de autonomía lingüística, puesto que esas “flores de óxido” pertenecen —creo— a un nivel imaginativo todavía más profundo que “el panal de tus labios”, dependiente de la relación de los amantes y, por lo tanto, de la anécdota referencial; de hecho, en las “flores de óxido” carnerianas se condensan los dos polos del binomio vida/muerte conjugado por el arte; el ser vivo, la flor y el material inerte, oxidado, del túmulo, se reúnen en un tercer elemento, existente sólo en la realidad poemática: unas flores hechas de óxido. Este ejemplo pone de manifiesto algo que podría generalizarse a muchas de las composiciones de *Dibujo de la muerte* e, incluso, a libros subsiguientes de Carnero: que el homenaje y reivindicación de la poesía de García Baena es dinámico y plural, y alcanza el grado de reinvención.

4.

En su “Esbozo autobiográfico”, Carnero recoge el fragmento de una entrevista a García Baena en *El País*, del 1 de julio de 2006, realizada por Javier Rodríguez Marcos; en el testimonio, el fundador de *Cántico* explica los motivos

de su silencio creativo de veinte años, autoimpuesto a partir de 1958, con la publicación de *Óleo*, último poemario de su primera etapa creativa: “[los miembros de *Cántico*] éramos muy jóvenes y bastante ingenuos [...]. Creíamos que estábamos haciendo algo importante. Después vimos que no. Nos dimos cuenta de que había intención de dejarnos a un lado. Aquello nos desilusionó. Fuimos abandonando [la escritura]” (2020a: 254). Inquirido por la razón de su retorno a la producción poética en 1978, García Baena respondió: “se lo debemos a los novísimos. Si ellos se alimentan de nosotros [los miembros de *Cántico*], nosotros tomamos de ellos ese nuevo espíritu de vida. Vimos que no todo había sido inútil [...]. Casi todos volvimos a publicar” (2020a: 254). A este respecto, el entrevistador llegó a apuntar, tal y como cita Carnero:

[...] la travesía en el desierto [para García Baena y los miembros de la revista cordobesa] terminó en los años setenta, con la aparición de una generación que reivindicó el culturalismo de *Cántico*: los novísimos. Gimferrer se declaró poco menos que discípulo suyo, Guillermo Carnero publicó un libro que iluminó de nuevo la obra del grupo cordobés, y Luis Antonio de Villena se convirtió en el principal estudioso de la obra de García Baena [...]. El reconocimiento de los jóvenes devolvió la escritura a los poetas de *Cántico*. (2020a: 254)

Aunadas a las declaraciones de García Baena, las palabras de Rodríguez Marcos ilustran un campo poético español complejo, fecundo de influencias intergeneracionales de ida y vuelta, y que corroboran la tesis de este estudio: el esteticismo y culturalismo marginales de las décadas de 1940 y 1950 se habían vuelto canónicos a finales de la de 1960 y durante la de 1970, con Carnero en el papel protagónico de esa reivindicación, la cual rebasaba lo puramente mediático, pues, como se ha visto, la escritura del fundador de *Cántico* estaba y sigue estando en la fragua de la poética carneriana. A su vez, es de recibo suponer que, si el retorno a la imprenta de García Baena en 1978 se debió “a los novísimos” y al libro pionero de Carnero, no debería suponer una sorpresa el hallazgo, entre los versos remozados del cordobés, la impronta de algunos de los de su pupilo reivindicador, cerrando el círculo de afinidades mutuas.

En uno de los poemas de *Antes que el tiempo acabe*, “Todos los santos” (1978), añadido por Carnero en 2009 a la muestra antológica de García Baena del estudio de *Cántico*, se observa, por ejemplo, una estructura métrica que el valenciano utilizó varias veces en *Dibujo de la muerte*: un poema constituido

únicamente por endecasílabos blancos, sin separaciones estróficas, que oscila entre 32 versos (“Galería de retratos”) y 35 (“Capricho en Aranjuez”). Por su parte, la pieza del cordobés, “Todos los santos”, posee 36 endecasílabos blancos sin partición estrófica alguna. Este número, que se aproxima en forma y estructura a esas piezas de *Dibujo de la muerte*, se torna especialmente significativo al corresponderse con una atmósfera de imaginería espectral como la de “Galería de retratos”. Transcribo algunos fragmentos de la pieza de García Baena:

Suena la noche, suena el cautiverio
tenebroso, cadenas arrastradas
por el mármol. Inician las maderas
y el metal la batalla de la orquesta,
la nublada obertura crece suave
(vv. 1-5)

[...].

Si pudieras dormir. Agazapado
el volatín de los timbales salta,
ríe, te trae desnudo hasta la cama,
bufón de cresta roja, cascabeles
(vv. 7-10)

[...]

[...] la grave
camelia del oboe se desangra
(vv. 13-14)

[...]

[...] Barbitúricos,
dosis letal de fiebre y laberinto,
tu cabellera flota todavía
por amargos violines del insomnio.
Sube el fagot, el panteón cerrado
ilumina la ojiva de las arpas
(vv. 19-24).

Como se observa, el poeta cordobés ha dispuesto una pieza tenebrosa que motiva el significado representado: unas carnavalescas danzas de la muerte

—en el día de “todos los santos”, previo al de los fieles difuntos— acompañadas por suntuosos instrumentos e imágenes por veces delirantes (“[la] camelia del oboe se desangra”, v. 14, “Por amargos violines del insomnio”, v. 22, “Sube el fagot, el panteón cerrado / ilumina la ojiva de las arpas”, vv. 23-24), que sugieren, acaso, la locura del personaje poético al que se dirige la composición, aquejado de “[...] Barbitúricos, / dosis letal de fiebre y laberinto” (vv. 19-20), mientras escucha ese “[...] cautiverio / tenebroso, cadenas arrastradas / por el mármol [...] (vv. 1-3)” de los muertos y criaturas grotescas que invaden el mundo de los vivos. El tema de la danza macabra pasada por el filtro de la música, la locura y las imágenes suntuosas es otro de los *leitmotiv* de *Dibujo de la muerte* (véase Lanz, 2016: 161), como puede apreciarse en los endecasílabos de “Galería de retratos”:

Venid, venid, fantasmas, a poblarme
 y sacien vuestros ojos a la muerte
 (vv. 1-2)
 [...]
 [...] Que se pueblen
 de música las pérgolas oscuras
 y lloren en la noche los espejos
 (vv. 13-15)
 [...].
 Abandonadme suaves vuestros dedos
 y oscureced mis labios y mis ojos
 para que sólo dancen en la noche
 como una sangre tibia entre dos aguas
 vuestros pálidos labios casi fríos
 (vv. 21-25)
 [...]
 Sólo vuestro calor imaginado
 redime tantos años de locura
 (vv. 31-32)

Aunque en este caso el poema se enuncia desde un *yo* poético en papel protagonista (“Venid, venid, fantasmas, a poblarme”, v. 1), y que esos “fantasmas” no son muertos resucitados, como en la pieza de García Baena, sino imágenes

de retratos que se escapan de los lienzos, las semejanzas son sugerentes: las pinturas fantasmales resucitan por obra de la música (“Que se pueblen / de música las pérgolas oscuras”, vv. 13-14) y bailan siguiendo el ritual de la danza macabra (“para que sólo dancen en la noche / [...] / vuestros labios pálidos casi fríos”, vv. 23 y 25); a esto debe sumarse el componente de la locura del protagonista poético: “Sólo vuestro calor imaginado / redime tantos años de locura” (vv. 31-32), que también podría explicar, como en el poema de García Baena, la ascendencia cuasi surrealista de algunas imágenes (“y lloren en la noche los espejos”, v. 15). En suma, considero que tanto el poema de 1967, “Galería de retratos”, como el de 1978, “Todos los santos”, asumen una misma estética dimanada de los hallazgos carnerianos: la resignificación del tópico de la danza macabra por medio de imágenes a la vez suntuosas y delirantes. Así, la poesía de García Baena se entenebrecía al comienzo de su segunda etapa creativa, cuestión que pudo deberse, entre muchas otras, al sutil homenaje que rendía al célebre *Dibujo de la muerte* del joven poeta valenciano.

Pero no sólo en cuanto a una estética tenebrista el nuevo García Baena abrevó de Carnero; también lo hizo adhiriéndose a una de las discusiones más polémicas y definitorias del grupo de los *novísimos*: la impronta veneciana, presente, sobre todo, en los poemas de “Oda a Venecia ante el mar de los teatros” de Gimferrer (1966) y “Muerte en Venecia” de Carnero (1967).²⁴ En su composición “Venecia”, también de 1978, en *Antes que el tiempo acabe*, García Baena rendía homenaje a la ciudad que había fungido como mito fundacional de la estética *novísima*, haciendo gala de los mismos recursos que llevaron a la fama a los antologados por Castellet: esteticismo, culturalismo y europeísmo, en un despliegue de léxico culto y figuras retóricas que rozaban lo rebuscado (como la extremosa aliteración “su veronés veneno verdeante”, v. 2), desenvueltos en el inicio del poema:

²⁴ Para Araceli Iravedra, el venecianismo *novísimo* actuó como emulación del decadentismo, pues “[correspondía a] una veta neoesteticista dominante en sus primeros años, que reconocía en esa ciudad arquetípica de la cultura occidental la quintaesencia del lujo, la belleza, el color y la melancolía decadente” (2016: 18).

Allí Venecia en el otoño adriático
su veronés veneno verdeante,
su carnaval mojado desparrama,
reparte entre las manos del viajero
camisetas rayadas, bucentauros,
palomas ciprias hacia San Giorgio.
Llegan todos ansiosos: kodak, planos,
¡oh Venecia!,
tarjetas del albergo Paganelli.
Oros líquidos caen de los bulbos hinchados,
de las cúpulas tensas,
la corrupción nos cerca entre tus brazos náyades

(vv. 1-12)

[...]
[...] Suena el tiempo
y te hundes, Venecia,
(vv. 14-15)
[...]
nos hundimos contigo en tu estancado páramo

(v. 17).

No deja de llamar la atención que, en medio del tono apologético de una ciudad paradisiaca (“Oros líquidos caen de los bulbos hinchados”, v. 10), García Baena enlista los peligros que esta idealización esconde: en primer lugar, la plaga de turistas (“Llegan todos ansiosos: kodak, planos”, v. 7); en segundo, esa “corrupción” que “nos cerca” y que, finalmente, culmina con Venecia en el abismo de la Historia junto con sus fieles devotos, sean poetas o turistas: “Suena el tiempo / y te hundes, Venecia, / [...] / nos hundimos contigo en tu estancado páramo” (vv. 14-15 y 17). Me atrevería a aseverar que, con este giro pesimista, García Baena buscaba distinguirse, hacia finales de la década de 1970 —la década *novísima* por excelencia— del tono triunfalista de aquellos jóvenes, con una admonición sugerente: Venecia y su adoración estética tenían una fecha de caducidad; si no se atendía esa cuestión, se corría el riesgo de que la joven poesía española se durmiera en sus laureles. En definitiva, la postura del cordobés me parece altamente destacable, puesto que ponía de manifiesto

que su adherencia a una estética dimanada del triunfo *novísimo* no iba a estar exenta de críticas internas, desde la experiencia de alguien que ya había vivido la marginación literaria; con ello, además, reafirmaba su originalidad: mucho de su renacimiento se lo debía a los *novísimos*, pero no era un poeta inferior ni mero emulador de ellos.

Así, la íntima relación estética entre el segundo García Baena y Carnero va evolucionando con significativas semejanzas que, no obstante, entrañan pequeñas y decisivas variaciones. Este estudio constituye una primera aproximación a una relación de ida y vuelta que requeriría de un trabajo mucho más exhaustivo para detectar todos sus puntos de toque, cuyo desvelamiento contribuiría a una mayor elucidación de la poética de ambos autores.

AGRADECIMIENTO

Este artículo se escribió gracias a las sesiones académicas del Seminario de Literatura y Filosofía Española del siglo XX del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, coordinado por la Dra. Tatiana Aguilar-Álvarez Bay, a quien agradezco todas sus observaciones y consejos, así como a los dictaminadores del trabajo. Asimismo, se contó con el apoyo de una beca de la CGEP de la UNAM durante su realización

BIBLIOGRAFÍA

- Azúa, Félix de (1970), "Poética", en José María Castellet (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores, pp. 137-140.
- Bousoño, Carlos (1979), "La poesía de Guillermo Carnero", en Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*, Madrid, Hiperión, pp. 11-68.
- Carnero, Guillermo (2020a), *Jardín concluso (Obra poética 1999-2009)*, edición de Elide Pittarello, Madrid, Cátedra.
- Carnero, Guillermo (2020b), "Un navío cargado de palomas y especias: Pablo García Baena y la poética novísima", en *Palabras en su vuelo*, edición de Juan José Lanz, Valladolid, Universidad, pp. 227-255.
- Carnero, Guillermo (2010), *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)*, edición de Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra.

- Carnero, Guillermo (2009), *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, Madrid, Visor.
- Carnero, Guillermo (2008), *Poéticas y entrevistas 1970-2007*, Málaga, Universidad de Alicante/Centro Cultural Generación del 27.
- Carnero, Guillermo (1971), *El sueño de Escipión*, Madrid, Visor.
- Carnero, Guillermo (1970), “Lo que no es exactamente una poética”, en José María Castellet (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores, 1970, pp. 203-204.
- Celaya, Gabriel (2018), *El hilo rojo. La poesía es un arma cargada de futuro*, Madrid, Visor.
- García Baena, Pablo (2009), “Antología poética”, en Guillermo Carnero, *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, Madrid, Visor, pp. 141-215.
- Gracia, Jordi y Domingo Ródenas (2011), *Historia de la literatura española*, vol. 7: *Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, José-Carlos Mainer (dir.), Madrid, Crítica.
- Grasset Morell, Eloi (2020), “Nostalgia del futuro: Castellet y la línea imaginaria de los Novísimos”, en *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, núm. 7, pp. 159-173.
- Iravedra, Araceli (2016), “Prólogo”, en *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)* (t. 10 de *Poesía española. Antología crítica* de Francisco Rico), Madrid, Visor/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, pp. 9-170.
- Jiménez, José Olivio (1998), “‘Estética del lujo y de la muerte’: sobre *Dibujo de la muerte* (1967) de Guillermo Carnero”, en *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*, Madrid, Rialp, pp. 210-219.
- Lanz, Juan José (2020), “El vuelo de las palabras de Guillermo Carnero”, en Guillermo Carnero, *Palabras en su vuelo*, edición de Juan José Lanz, Valladolid, Universidad, pp. 11-23.
- Lanz, Juan José (2019), “El compromiso poético en España a la altura del medio siglo”, en *Poesía, ideología e historia (siglos XX y XXI)*. Madrid, Visor, pp. 117-147.
- Lanz, Juan José (2016), “La poesía metafísica: *Cuatro noches romanas* (2009)”, en *La musa metafísica. Ensayos sobre la poesía de Guillermo Carnero*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 159-181.

- López, Ignacio Javier (2010), “Introducción”, en Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)*, edición de Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, pp. 13-80.
- López Carballo, Pablo (2017), “Confluencias hispánicas: poesía y comunicación a ambos lados del Atlántico”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 10, vol. 94, pp. 1117-1132.
- Martín-Estudillo, Luis (2007), *La mirada elíptica: El trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*, Madrid, Visor.
- Molina Foix, Vicente (2017), *El joven sin alma. Novela romántica*, Barcelona, Anagrama.
- Molina Foix, Vicente (1967), “Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte*”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 214, pp. 233-239.
- Molina, Ricardo (2009), “Decadencia de la imagen”, “La poesía de Rafael Laffón” y “La súbita inspiración”, en Guillermo Carnero, *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, Madrid, Visor, 2009, pp. 421-422, 430-433 y 464-465.
- Pittarello, Elide (2020), “Introducción”, en Guillermo Carnero, *Jardín concluso (Obra poética 1999-2009)*, Madrid, Cátedra, pp. 11-207.
- Prieto de Paula, Ángel L. (1996), *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión.
- Talens, Jenaro (1989), “De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970”, en *Revista de Occidente*, núm. 101, pp. 107-127.

Villena, Luis Antonio de (2008), “Introducción a la poesía de Pablo García Baena”, en Pablo García Baena, *Poesía completa (1940-2008)*, Madrid, Visor, pp. 7-35.

Zavala Díaz, Ana Laura (2012), *De asfódelos y otras flores del mal mexicanas. Reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*, México, UNAM.

PEDRO MARTÍN AGUILAR: licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas y maestro en Letras Españolas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), es autor del libro *Góngora metapoético. Las Soledades y lo autorreferencial*, así como miembro del Seminario de Literatura y Filosofía Española del siglo xx del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM (coordinado por la Dra. Tatiana Aguilar-Álvarez Bay).

D. R. © Pedro Martín Aguilar, Ciudad de México, julio-diciembre, 2021.