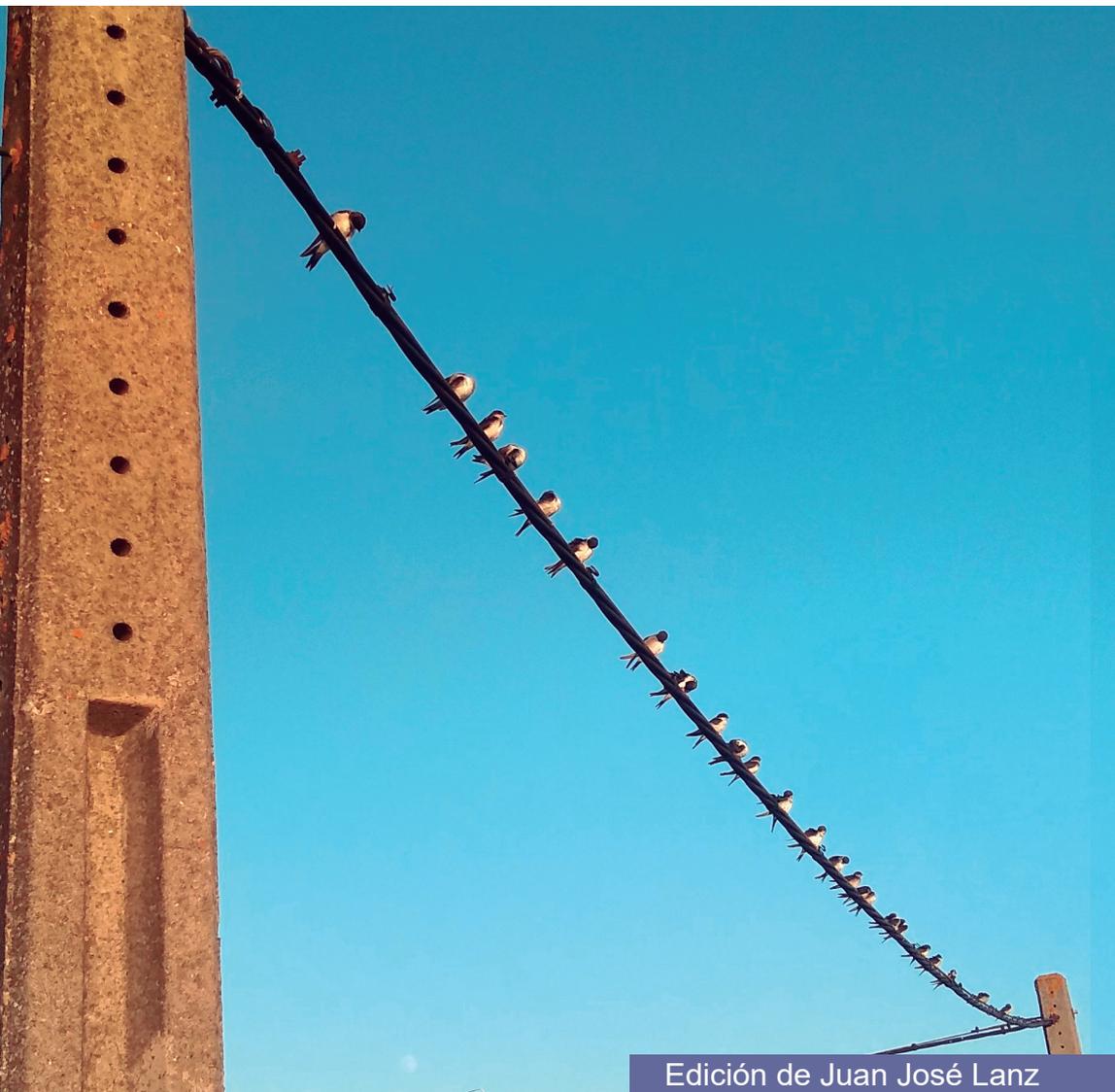


# Guillermo Carnero



Edición de Juan José Lanz

# Palabras en su vuelo





**Palabras en su vuelo**  
**(De Jorge Guillén a Pablo García Baena)**

*renglón seguido*

15

CARNERO, Guillermo (1947-)

Palabras en su vuelo: (De Jorge Guillén a Pablo García Baena)  
/ Guillermo Carnero. Edición de Juan José Lanz. Universidad de Valladolid, ed. 2020

260 p. ; 22 cm (Literatura. Colección *renglonseguido* ; 15)

ISBN : 978-84-1320-100-9

1. Poesía española - Siglo XX. Valladolid : Ediciones Universidad de Valladolid. 2020

82-134.2

Guillermo Carnero

# Palabras en su vuelo

(De Jorge Guillén a Pablo García Baena)

Edición de Juan José Lanz



**EDICIONES**  
Universidad  
de  
Valladolid



Director de la colección: Javier García Rodríguez

---

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier otra forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

---

© Guillermo Carnero. Valladolid, 2020

© EDICIONES UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

© Del prólogo y de la selección de textos: Juan José Lanz

Preimpresión: Ediciones Universidad de Valladolid

Diseño y fotografía de cubierta: Juan Bonilla

Logotipo de la colección: Mercedes Díaz Villarías

ISBN: 978-84-1320-100-9

Dep. Legal: VA 858-2020

Imprime: Gráficas Gutiérrez Martín. Valladolid





## ÍNDICE

### Prólogo

<i>El vuelo de las palabras de Guillermo Carnero,</i> por Juan José Lanz.....	11
--	----

### Capítulo 1

“Jorge Guillén y la Guerra Civil: la trampa sevillana” .....	25
---	----

### Capítulo 2

“Siete cartas de Manuel Díez Crespo a Jorge Guillén (1935-1940), y una de Jorge Guillén al ministro francés de Asuntos Exteriores (1938)” .....	65
---	----

### Capítulo 3

“La recepción de <i>Perito en lunas</i> y la imagen primera de Miguel Hernández” .....	91
---	----

**Capítulo 4**

*“Arácnido confuso: Purismo y Neogongorismo  
en el primer Miguel Hernández”* ..... 135

**Capítulo 5**

*“La Eucaristía y el retrete: truco y espejismo  
ideológico en el primer Miguel Hernández”* ..... 157

**Capítulo 6**

*“Juan Gil-Albert: el edén soñado y la  
construcción de la utopía”* ..... 181

**Capítulo 7**

*“Un navío cargado de palomas y especias: Pablo  
García Baena y la poesía novísima”* ..... 227

**Epílogo** ..... 257

**Procedencia de los textos** ..... 259

## Prólogo

*El vuelo de las palabras de Guillermo Carnero*



**D**ecía T. S. Eliot en 1923 que la función de la crítica literaria debía basarse en dos instrumentos esenciales: la comparación y el análisis. La comparación muestra la dimensión relacional y sistemática de la literatura, mientras que el análisis apunta a la dimensión orgánica de la obra literaria, su concepción como un todo organizado y cerrado. La interpretación no tiene sentido si el crítico no pone en contacto a los lectores con aquellos hechos que pudieran haberles pasado inadvertidos y que se revelan mediante los instrumentos señalados. La crítica, en fin, concluía Eliot, apunta a la posibilidad de una actividad cooperativa, con la eventualidad de llegar a algo más allá de nosotros mismos, a lo que provisionalmente podríamos llamar verdad. Ya en 1920, en "The Perfect Critic", había establecido una tipología de modelos críticos (el impresionista, el dogmático, el técnico, etc.) y advertía que el crítico literario no debería mostrar otras emociones que aquellas provocadas por la obra de arte, si estas pueden llamarse emociones o deben llamarse más propiamente impresiones; esas impresiones modifican completamente nuestro sistema emotivo y a eso debe atender el crítico. Sobre

la función de la crítica volvería Eliot en numerosas ocasiones a lo largo de su vida, pero será en “The Frontiers of Criticism” (1956) y en “To Criticize the Critic” (1961) donde contemplará el desarrollo del New Criticism. Si la finalidad de la crítica para él en 1923 era “la elucidación de las obras de arte y la corrección del gusto”, en 1956 su fin será “promover la comprensión y el goce de la literatura”, teniendo en cuenta que goce es el placer de la comprensión y que esta no es mera explicación, sino el resultado de la comparación, el análisis y la interpretación. El crítico, así, “no es un simple técnico”, sino que “debe ser un hombre entero, con convicciones y principios, y conocimiento y experiencia de la vida”. Más aún, en 1961 evocaba Eliot para definir la función de la crítica aquellas palabras con las que su maestro F. H. Bradley se refería a la metafísica: “Hallar malas razones para lo que creemos por instinto, aunque el hallazgo de esas razones sea también un instinto”.

Si he querido iniciar estas páginas con una serie de referencias a la labor crítica de T. S. Eliot es fundamentalmente porque Guillermo Carnero, como el poeta anglosajón, pertenece a ese tipo de “crítico del que podría decirse que su crítica es un subproducto de su actividad creadora”, como señalaba Eliot en 1961; es decir, el crítico que es además poeta o, mejor aún, el poeta para el que la crítica es parte de su actividad creadora como poeta. No se olvide que, como señalaba el autor de *The Sacred Wood*, en 1920, “la crítica poética es criticar poesía a fin de crear poesía”, o como subrayaría en 1923, cuestionando la radical separación que Matthew Arnold realizaba de ambas actividades (creación y crítica), “si una gran parte de la creación es realmente crítica, ¿no será una gran parte de lo que llamamos *escritura crítica* realmente creativa?” Es decir, la crítica del poeta es también una actividad creativa paralela, aunque de signo contrario a la de su labor como poeta. En consecuencia, como señalaría Octavio Paz años más tarde en *El arco y la lira* (1956), “la escritura poética es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo. De esta circunstancia procede que la poesía moderna sea

también teoría de la poesía. [...] el poeta se desdobra en crítico". Ya en 1861, Charles Baudelaire, reflexionando sobre la música de Richard Wagner, pero teniendo presentes "Philosophy of Composition" y "The Poetic Principle", de Edgar Allan Poe, había escrito que "todos los grandes poetas acaban siendo naturalmente, fatalmente, críticos". Stéphane Mallarmé, Eliot o Paul Valéry vienen a confirmar la dimensión complementaria de escritura poética y reflexión teórico-crítica, que se manifiesta, entre otras formas, en la metapoesía, esa forma de "poesía de segundo grado, o sea aquella que, entre otros asuntos, trata de sí misma, esencialmente de la relación entre el lenguaje del poema, la realidad de la que procede y el lector que lo recibe", tal como la definirá el propio Carnero. Es evidente que nuestro poeta viene a enlazar con esa tradición poético-crítica que hunde sus raíces en la modernidad, pero que encuentra precedentes en nuestro Siglo de Oro, como muy bien se encargó de remarcar en *Divisibilidad indefinida* (1990) al encabezar el texto con una de las *Anotaciones a Garcilaso*, de Fernando de Herrera.

Muchos de los conceptos que maneja en su crítica Eliot, algunos de ellos lugares comunes de la crítica formal, trascienden directa o indirectamente a la labor crítica de Carnero, como el lector atento de estas páginas podrá fácilmente percibir: desde una concepción culturalista y alejandrina de la escritura poética, que concibe al poeta como *poeta de clerecía*, hasta la referencia implícita al correlato objetivo y su proyección en el monólogo dramático ("The Three Voices of Poetry", 1953), el distanciamiento del intimismo primario, la muerte del autor ("Que el autor, llegado este punto [la entrega final del poema a una audiencia], descanse en paz", escribirá Eliot en 1953), que popularizará Roland Barthes, etc. Junto a Eliot, toda una tradición crítica formalista subyace en los ensayos carnerianos, que enlaza 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 (de quien el grupo toma prestado el nombre de su publicación) o por la reivindicación de algunos aspectos de los manifiestos del surrealismo, como proyecto totalizador; no en vano el crítico se refiere varias veces a "Avant-propos à *Connaisance de la Déesse*" (1920) y a *Eupalinos ou l'Architecte* (1921), aquel que, como recordará el lector de *El azar objetivo* (1975) (el "azar objetivo" es uno de los tres conceptos básicos de la teoría surrealista del conocimiento), "alzó su templete redondo sobre cuatro columnas, / imagen matemática de una muchacha de Corinto", al estudiar el debate sobre la *poesía pura* a partir del discurso de Henri Bremond pronunciado en octubre de 1925 ante las Academias del Instituto de Francia. Su capacidad de síntesis crítica para resumir las posturas, documentos y tendencias que se enfrentan en el debate, al tratar del tema en la poesía española de los años veinte y treinta, es absoluta y su exposición, de una claridad meridiana: mientras que para Bremond "la poesía no es más que una aproximación confusa, torpe e incompleta, a la mística, y el poeta un místico frustrado", Valéry, en los textos mencionados o en diversos aforismos de la época, recogidos en sus *Cahiers* o sus "Notes sur la poésie", "desplaza la perspectiva hacia la realidad textual misma" apuntando a la vía abierta por Mallarmé de lograr "una idea de *poesía absoluta* mediante un sistema de *rasgos negativos*". El fin último de la poesía no es, pues, comunicar, sino construir una arquitectura lingüística que otorgue alguna forma de conocimiento.

Y, junto a la tradición formalista anglosajona y francesa, creo que debe contarse la presencia en la labor crítica de Carnero, al menos en su subsuelo, no siempre mencionada, de la Escuela Filológica Española y de la Estilística especialmente, en la concepción general de Dámaso Alonso como "ciencia del estilo", de aquello

“peculiar” y “diferencial”, y de la investigación de las relaciones mutuas entre significante y significado en el texto, pero también en la reivindicación de la intuición lectora como un elemento insustituible de la labor crítica, que integra las intuiciones parciales en una intuición totalizadora; aquel “procedimiento circular” del que en algún momento habló Leo Spitzer. No solo el Dámaso Alonso estudioso de Góngora, a quien se acude para analizar la importancia del neogongorismo en los años veinte, o el de *Poesía española* (1950), sino también el poeta puro de sus inicios y el crítico aparece mencionado en estas páginas, seguramente a través de o junto al magisterio de José Manuel Blecua. “La Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central [de Barcelona] es para mí un lugar rodeado de la aureola del mito y de los sueños –recordará Carnero muchos años después–. En ella se decidió en buena parte mi vocación literaria gracias a José Manuel Blecua, a quien tuve de profesor”. Con Blecua, quien dirigirá en 1975 su tesina de licenciatura sobre la revista *Cántico*, de Córdoba (*El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, 1ª ed. 1976; 2ª ed. corregida y ampliada, 2009), compartirá Carnero la admiración por los poetas cordobeses y el Barroco español (“siendo un gran experto en el Barroco, es natural que los poetas del grupo le interesaran profundamente”) y por la poesía primera de Jorge Guillén, pero, sobre todo, la atención absoluta al texto y su integración en la historia literaria, en una tradición intelectual, cultural, haciendo que la historia surja directamente de él y no convirtiéndolo en mera excusa. En otro plano, creo que tres textos más pueden completar el subsuelo crítico de estos ensayos, con enfoques complementarios: *Teoría de la expresión poética* (1952, en primera edición), de Carlos Bousoño, como modelo de análisis estilístico, aunque distante de su herencia idealista; *Dinámica de la poesía* (1968), de Juan Ferraté, aunque quizás en las versiones previas (*Teoría del poema*, 1957. *La operación de leer*, 1962), que aporta una perspectiva fenomenológica al entendimiento de la poesía desde la perspectiva del lector y plantea la cuestión de la ficcionalidad poética; *El pie de la letra* (1980), de Jaime Gil

de Biedma, con quien concuerda en aspectos como el monólogo dramático, la superación del intimismo primario, ciertas lecturas de Espronceda, Baudelaire, Cernuda o Guillén, etc. Y, por supuesto, un conocimiento enciclopédico de la tradición cultural occidental, de los movimientos más destacados de la vanguardia histórica, de la historia y de las pugnas ideológicas del siglo XX, etc. que enlaza este volumen con otros precedentes como *Las armas abisinias. Ensayos sobre la literatura y el arte del siglo XX* (1989) o *Salvador Dalí y otros estudios sobre arte y vanguardia* (2007).

Evidentemente no son solo estos los mimbres que sustentan la crítica carneriana. Nos engañaríamos si redujéramos la crítica y los ensayos del autor al modelo de la crítica meramente formal e inmanentista. Porque si el análisis en la mayor parte de estos trabajos parte de una atención minuciosa al texto poético es para descubrir en él su trascendencia, el enlace con toda una tradición cultural, con un contexto histórico que se reconstruye en diálogo inseparable entre texto y contexto, con una ideología subyacente a todo producto cultural, que no desprecia en su análisis los instrumentos de la simbólica y de la antropología cultural, en sus diferentes disciplinas, y el estudio de su compleja integración en el sistema literario. Lejos del automatismo mecánico de la crítica sociológica más tosca y prejuiciada, que busca en el texto literario la confirmación de *a priori* ideológicos, la concepción del texto como producto cultural en los trabajos aquí reunidos implica una percepción del mundo *sub specie culturae*, una concepción del hombre como animal cultural y una visión del crítico, en sentido amplio, como antropólogo, como sujeto cultural. La concepción del texto como producto cultural no solo conlleva el intento de reconstrucción de la tradición intelectual en que se imbrica, sino también el análisis y la comprensión de la *historia cultural*, al modo de las propuestas de Roger Chartier o Peter Burke, de un momento concreto, teniendo en cuenta expedientes políticos, epistolarios, incluso hechos anecdóticos que muestran el texto literario como un texto circunstanciado, como diría Ortega. En

este sentido, resultan ejemplares los trabajos sobre Jorge Guillén, que continúan y completan la labor iniciada en *Cienfuegos. Investigación original de la oposición a cátedra de Lengua y Literatura Españolas (1925) y otros inéditos (1925-1939)* (2005), durante la guerra civil y lo que Carnero denomina como la “trampa sevillana”, aportando documentación fundamental para el conocimiento de aquellos acontecimientos, como el discurso completo del poeta en el Día de la Raza en la Universidad de Sevilla (Carnero detalla los problemas que tuvo Guillén y la solvencia con la que sorteó la situación: “Hispania se ha logrado –subrayaba el poeta ante Queipo de Llano– a fuerza de integrar en su espíritu creador [...] una muchedumbre de hechos diferenciales, de nobles rasgos locales”) o la correspondencia con el joven falangista Manuel Díez Crespo (gracias a él y a su entorno afín, pudo Guillén presentarse en Sevilla en 1936 como un intelectual, si no entusiasta de la “España nacional”, al menos no hostil con ella; resulta curioso cómo su corresponsal hispalense, que aún en diciembre de 1938 piensa que el poeta va a regresar a España, le expresa a fines de 1939 y en mayo de 1940 a Guillén, establecido ya en Estados Unidos, su envidia por su situación y se despide de él, tal vez con una alusión política implícita: “sepa usted que le recuerdo, le admiro y le comprendo cada día más”). En el caso de Juan Gil-Albert, Carnero reconstruye las tensiones ideológicas y estéticas entre las diversas tendencias comunistas y revolucionarias en que se debaten los intelectuales y artistas, que rodearon la celebración del Segundo Congreso Internacional en Defensa de la Cultura (la imposición del Realismo Socialista, la pugna entre trotskistas y estalinistas, etc.) en Valencia en 1937, para subrayar que la “Ponencia colectiva”, en la que participaron, entre otros, Gil-Albert, Miguel Hernández, Ramón Gaya y Arturo Serrano Plaja, fue “el texto de más altura intelectual entre los que produjeron los Congresos de 1937 y 1935”, y una “verdadera carga de profundidad” frente a las actitudes comunistas más radicales de defensa del arte como propaganda política. Pero además indaga en la actitud del poeta alcoyano durante su destierro, para descubrir que la clave de

su escritura en esos momentos (*Las ilusiones*) no será tanto la sumisión a la coyuntura histórica, sino la búsqueda de la paz interior como respuesta a la excepcionalidad de las circunstancias vividas.

La erudición en la crítica y el ensayo de Guillermo Carnero no atiende, o, al menos, no fundamentalmente, como quería Baltasar Gracián, a “ilustrar [...] la doctrina que se declara”; la erudición, empleada no tanto como criterio de autoridad, sino como modo de integrar el texto como producto de cultura en una tradición histórica, intelectual y cultural es uno de los elementos centrales del modelo crítico aquí desarrollado. No hace falta sino asomarse a los detalles que aparecen en la mayor parte de estos trabajos para comprobar que la erudición carneriana no es mera ilustración, sino el modo de reintegrar al texto a la tradición cultural a la que pertenece y al sistema literario que le otorga sentido. La erudición teje una red entre autor, lector, texto y tradición, mostrando la pertenencia a una misma comunidad cultural con una memoria común, un semejante *imaginario cultural*. *Imaginario cultural* es concepto que, de modo explícito o implícito, emplea varias veces Carnero en las páginas siguientes y que toma prestado de la antropología simbólica, a través posiblemente de su aplicación a la literatura por Antonio García Berrio (quien también ha hablado al respecto de *metapoesía mítica*), para referirse a aquellas formas conceptuales de la imaginación literaria que conforman el proceso creativo dentro de una tradición cultural particular de la que participa la obra y que la ahorma, que asume los hallazgos literarios precedentes consolidados en su calidad de mitos artísticos. Se establece, así, una diferencia entre el *imaginario cultural* y las *estructuras antropológicas de la imaginación* (según el modelo de Gilbert Durand, fundado en los trabajos de C. G. Jung o Gaston Bachelard), que proceden de modelos arquetípicos, de imágenes míticas o culturales primordiales, que subyacen en el proceso creativo muchas veces de modo inadvertido y subconsciente. El *imaginario cultural*, por lo tanto, viene a afirmar el sentimiento de

arraigo en una concreta tradición estética y cultural, una autoconciencia de dicha tradición cultural; es la manifestación textual de la voluntad de continuidad cultural, signo de la pertenencia a una tradición que se continúa en el ejercicio poético. La erudición crítica, por otro lado, apunta a una lectura compleja del texto literario, e implícitamente pone en cuestión el supuesto adanismo cultural con que cierta tradición crítica ha caracterizado a algunos autores; explicita precisamente aquellos referentes culturales, tópicos, símbolos, etc. que puedan permanecer ocultos para el lector en el texto. En este sentido, señala Carnero, hay que evitar minimizar la presencia de una cierta tradición en algunos poetas, aclamados en alguna ocasión como prototipos de lo sencillo y lo espontáneo, porque su erudición podría venir en más de un caso de la propia cultura en que se integran, sin que llegaran a ser conscientes de ella, lo que podría llevarnos a hablar de una especie de *inconsciente cultural*, paralelo al *inconsciente ideológico* (Juan Carlos Rodríguez) o al *inconsciente social* (Terry Eagleton) (la cultura como parte del *inconsciente social*) que ha venido defendiendo cierta crítica marxista. Es, en cierto modo, el caso de Miguel Hernández, pues el poeta oriolano muestra una clara dualidad ideológica entre 1933 y 1935, y se construye conscientemente en sus orígenes como poeta bajo dos modelos culturales con los que busca su doble incorporación al canon literario de la época, que ha trascendido ya el modelo neogongorino que él practica en *Perito en lunas*: el modelo del *pastor poeta* (“Simpático pastorcito caído en esta Navidad por este nacimiento madrileño”, escribirá Ernesto Giménez Caballero), con que espera triunfar en la institución literaria madrileña; el modelo del *obrero domesticado*, con que trata de ganarse un espacio entre el grupo de Ramón Sijé y *El Gallo Crisis* y el catolicismo ultraconservador que estos practican (a ello responderá su pseudo auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve, y sombra de lo que eras*). La figura del *poeta del pueblo* la construirá durante la guerra civil Tomás Navarro Tomás en el prólogo a *Viento del pueblo*.

La tesis carneriana, en este sentido, es clara: la escritura literaria, como cualquier producto cultural, solo puede hacerse desde el espacio de la cultura, desde una tradición cultural y estética con la que dialoga. No hay, pues, una concepción adánica del escritor, sino que este, como todo ser humano, es un animal cultural, el producto de un sistema (institución) cultural del que participa y transforma; porque, como dejó dicho Ortega en “Adán en el Paraíso” (1910), “sin esta condensación tradicional de pre-juicios no hay cultura”. O como planteaba Eliot en “Tradition and the Individual Talent” (1917) con otras palabras, “el sentido histórico impulsa a un hombre a escribir no meramente con su propia generación en los huesos, sino con el sentimiento de que toda la literatura europea desde Homero, y dentro de ella toda la literatura de su propio país, tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo”. En consecuencia, la oposición entre confesionalismo y elaboración literaria, entre vida y cultura, entre autenticidad y falsedad, que muchas veces exhibe una parte de la crítica para exaltar ciertos valores en algunos poetas, no es sino una falsificación más. Roman Jakobson ya había afirmado en 1934 en “¿Qué es poesía?”: “No creáis jamás al crítico que reivindica a un poeta en nombre de la autenticidad y de la naturalidad; él rechaza de hecho una tendencia poética, es decir, un conjunto de procedimientos deformantes, en nombre de otra tendencia poética, de otro conjunto de procedimientos deformantes”. Y añadía: “la poesía es falsedad, y el poeta que no se pone a mentir sin escrúpulos desde la primera palabra, no vale nada”. La supuesta autenticidad de un sentimentalismo (intimismo / confesionalismo) primario no es, pues, sino una construcción cultural, un conjunto de procedimientos establecidos que, agotados a ojos del poeta, reclama una superación mediante la construcción de un modelo expresivo diferente. Carnero se referirá en diversas ocasiones a esa expresión indirecta del sentimiento. Es precisamente ese el fundamento del culturalismo poético, entendido como “la proyección del yo lírico en personajes y circunstancias externas que lo expresan indirectamente y por analogía”,

escribirá en 2009 en la reedición de su estudio sobre el grupo *Cántico*. En este sentido, la poesía de Pablo García Baena supone un eslabón más con una tradición que arranca en el Barroco y que llega a la Generación del 27, pasando por el Simbolismo y el Modernismo; un eslabón entre la poesía de anteguerra y los intentos de renovación poética a mediados de los años sesenta. Así lo explica en “*Un navío cargado de palomas y especias: Pablo García Baena y la poesía novísima*”.

Toda propuesta estética nueva implica un cuestionamiento del canon establecido, una reformulación del estado de cosas imperante y de las relaciones de valor que las obras mantienen dentro del sistema de la literatura. T. S. Eliot lo explicó de modo meridiano en 1917 al señalar que “el orden existente está completo antes de la llegada de la obra nueva; para que el orden persista después de que la novedad sobreviene, el *todo* del orden existente debe alterarse, aunque sea levemente”. Es así como se produce la conformidad entre la novedad y la tradición, con un reajuste de relaciones y valores de cada obra con respecto al conjunto, de manera que “el pasado sería alterado por el presente tanto como el presente es dirigido por el pasado”. En este sentido, no cabe duda de que la propuesta estética que presentan los ensayos aquí recogidos plantea un modelo canónico concreto, una variación en el sistema de relaciones que establece la literatura y de la valoración de estas. No hay más que enunciar los autores y temas tratados en estos trabajos para percibir el canon estético que dibujan para la poesía española: Jorge Guillén, Miguel Hernández, Juan Gil-Albert, Pablo García Baena y los poetas del grupo *Cántico*. Pero no solo ha de tenerse en cuenta la selección de los nombres, sino también la elección de la perspectiva tratada en cada autor: el debate sobre el purismo y el neogongorismo en los albores del conflicto civil; la situación de algunos de estos autores en la contienda; la elaboración y recepción de *Perito en lunas* en el contexto literario de la época; la construcción de una utopía a través del mundo clásico en la poesía

de Gil-Albert; la reivindicación del imaginario cultural en la poesía de *Cántico*, frente al intimismo primario. Se dibuja de este modo una tradición contemporánea que enlaza con la Generación del 27 y que busca una línea poética reflexiva y meditativa (una “poesía del pensamiento”, como la concibe George Steiner), con especial atención a un léxico rico y a una alta potencialidad imaginaria, en la que el referente cultural resulta fundamental como correlato analógico y marca la distancia tanto del intimismo confesional derivado del neorromanticismo, como de la “poesía de combate” como conclusión extrema de una poética realista. Como bien apuntó Pierre Bourdieu, el *campo literario* “es un campo de luchas de competencia” que implica un enfrentamiento de las posiciones defendidas por los *recién llegados* al campo frente a las posiciones establecidas en él. “En ese libro de 1976 –reconocerá Carnero refiriéndose a su estudio sobre *Cántico*– condenaba toda una época [...] y me permitía sobrevolarla con sorna o indiferencia hacia casi todo el Olimpo hispánico. No cabe la menor duda de que algo o mucho de injusticia había en ello, pero es ley y fe de vida de la juventud el ser osada, extremada e injusta, sobre todo en los momentos de ruptura y cambio estético”. Se trataba de ir señalando los orígenes de aquella estética *novísima*, que encontraba sus precedentes en el Barroco, el Simbolismo y el Modernismo, la Generación del 27, el grupo de la revista *Cántico* y algunos otros eslabones perdidos.

Los ensayos reunidos en *Palabras en su vuelo*. (De Jorge Guillén a Pablo García Baena) dibujan una línea estética muy concreta y enuncian una respuesta contundente con respecto a los elementos dominantes del canon poético en el momento en que hace aparición la promoción de Guillermo Carnero: el intimismo confesional primario derivado del neorromanticismo rehumanizado; el modelo de poesía política en que había derivado la tendencia realista social desde los años cincuenta. Asunto bien distinto es si esos elementos eran realmente los dominantes estéticamente en aquel momento, o

si lo eran las consecuencias de las derivaciones epigonales que toda escuela literaria tiene. Lo cierto es que un grupo de aquellos jóvenes poetas de hace cincuenta años lo sintieron así y reaccionaron de modo radical: desarrollando una expresión analógica de la intimidad mediante la objetivación en personajes históricos y culturales y a través de un sistema referencial secundario; mediante un enriquecimiento de las fórmulas expresivas e imaginativas, derivadas de la actualización de algunos estilemas neobarrocos y neovanguardistas. Muchos de los trabajos aquí reunidos inciden en estos aspectos para reivindicar también toda una tradición cultural e intelectual a la que el poeta y el crítico se adscriben. En este sentido, estos ensayos reivindican una concepción del texto literario como producto cultural, obra de un *poeta de clerecía*, muy consciente de su labor, y no de un ingenio lego, que reclama una tradición concreta y un *imaginario cultural* determinado, como modo de estar en la cultura, que es la forma de estar en el mundo. El crítico, así, pone en juego sus convicciones, pensamientos e ideología, y emplea la erudición no tanto como criterio de autoridad, sino como la forma de integrar el texto literario en una tradición y comprenderlo en su complejidad. Estos trabajos se enfrentan, en consecuencia, a cualquier lectura reductora y superficial del texto literario, para reclamar una interpretación compleja y total de este, que, partiendo del análisis minucioso del detalle, llegue a una comprensión completa de la cosmovisión que encarna. La labor crítica y ensayística de Guillermo Carnero, tal como demuestra *Palabras en su vuelo*, enlaza directamente con lo mejor de la tradición crítica moderna para darnos una nueva lección de cómo debemos leer y entender la literatura contemporánea.

Juan José Lanz  
UPV/EHU

