

POÉTICA CULTISTA Y CANON ÁUREO EN LA POESÍA CONTEMPORÁNEA ESPAÑOLA. UNA NOTA SOBRE BOCÁNGEL Y LOS NOVÍSIMOS

JAVIER ÁLVAREZ
IGNACIO GARCÍA AGUILAR
Universidad de Córdoba-Grupo PASO

Bocángel fue, como aclara Begoña López Bueno, un gongorino «a pesar de la influencia de Jáuregui»¹. Esta característica del poeta madrileño ejemplifica con nítida claridad una de las derivas o destinaciones últimas de la fortísima impronta de Góngora en los autores de su tiempo y en los escritores de las épocas posteriores: su inevitable estela, pues a todos alcanzó su huella y después del cordobés no era factible escribir ensombreciendo su brillo inextinguible. «Góngora alcanzó a propios y extraños, a admiradores y detractores», en palabras de López Bueno, «convirtiéndose, al cabo, los segundos en el más claro síntoma de un triunfo incuestionable»².

Tal triunfo era el de la instauración de unos modos compositivos que arrancaban en Herrera y culminaban en Góngora, los cuales fundamentaban sus señas de identidad en los márgenes de la *poética cultista* de nuevo cuño, fraguada al calor de una escritura marcada por el manejo de los referentes cultos, el hedonismo formal, la exuberancia compositiva y una (cierta) conciencia de distinción meridional frente al canon toledano.

El siglo XVII perteneció a Góngora en lo que a innovación poética se refiere. No obstante, la polémica generada por sus propuestas y la falta de genio de muchos de sus seguidores y pretendidos continuadores desvirtuaron la mayor parte de sus profundas y modernas innovaciones, derivando los debates hacia epidérmicos problemas de cobertura formal. Con el transcurrir del siglo, su rupturista concepción poética no encajó en el rígido academicismo ilustrado del XVIII, de modo que la mayor parte de sus propuestas, igual que las de sus seguidores y continuadores, no encontraron acogida en las poéticas neoclásicas ni en las historias de la literatura dieciochescas y decimonónicas, las cuales comenzaron a fraguar el canon literario que habría de perdurar hasta prácticamente las décadas iniciales del siglo XX. Bocángel, como Góngora, resultó «muy poco afortunado en cuanto a la crítica literaria y textual se refiere», pues hubo que «esperar hasta 1927 para una primera recuperación

¹ Begoña López Bueno, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla, Alfar, 2000, p. 221.

² *Ibíd.*

en la *Antología poética* en honor de Góngora», y todavía faltarían dos décadas hasta que, en 1945, «se produjese el primer intento serio de estudiar su obra», como explica Trevor Dadson³.

Pero, en todo caso, es claro que el maridaje, más o menos férreo, entre Bocángel y Góngora, con todo lo que de rupturismo poético representa el cordobés, supuso el comienzo de la recuperación y actualización conjunta de ambos autores a partir del 27. Desde ese momento, sin embargo, las derivas de uno y otro no recorrerían en lo sucesivo las mismas sendas, pues, si la presencia de Góngora en el siglo XX es prácticamente inabarcable, la de su continuador Bocángel se encuentra mucho más delimitada. En este sentido, su huella resulta especialmente perceptible y llamativa en algunos de los denominados por Castellet como poetas *novísimos*.

Según J. Benito Fernández, fue Gimferrer quien introdujo a Panero, y cabe suponer que también a los demás miembros de su generación, en el conocimiento de Bocángel y otros poetas castellanos del Siglo de Oro: Juan de Jáuregui (de quien Bocángel era, supuestamente, discípulo), los Argensola, Villamediana, etc.⁴ Parece que Gimferrer era lector voraz de fábulas mitológicas y, en carta privada a Leopoldo María Panero, de 1968, llega a sentenciar que no hay mejor libro para conocer la poesía del Siglo de Oro que la antología *Églogas y fábulas castellanas* (1944), de Rafael Alberti⁵. De ella le gustan particularmente Antonio Mira de Amescua y poetas de orientación cultista como Luis Carrillo y Sotomayor, el conde de Villamediana, Juan de Jáuregui y, de nuevo, Gabriel Bocángel. De Jáuregui, por cierto, llega a citar su traducción de Lucano, que estaba disponible, desde 1947, en Aguilar. Gimferrer recomienda a Panero que acuda a Luis Rosales, amigo de su familia, si tiene problemas para encontrar los volúmenes en cuestión⁶.

Circula la especie de que *Dibujo de la muerte* (1967, 1971²) iba a llamarse *Debajo de la muerte*, y que la denominación del primer y más conocido libro de poemas de Guillermo Carnero resulta, en consecuencia, del descuido del impresor. No hemos conseguido rastrear el origen de la anécdota, cuya veracidad debe ponerse en cuestión. Es posible que derive de la utilización continua del sintagma «debajo de la muerte» en la composición «Muerte en Venecia»; el sintagma «dibujo de la muerte» no aparece, en cambio, en el libro homónimo, aunque sí en el inmediatamente posterior: *El sueño de Escipión*, de 1971⁷.

³ Gabriel Bocángel, *La lira de las musas*, ed. Trevor J. Dadson, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 9-10.

⁴ J. Benito Fernández, *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*, Barcelona, Tusquets, 2006, pp. 92, 96.

⁵ Rafael Alberti, ed., *Églogas y fábulas castellanas*, Buenos Aires, Pleamar, 1944, en dos hermosísimos volúmenes que se dirían compuestos para disfrute exclusivo de los poetas del 70.

⁶ J. Benito Fernández, *El contorno del abismo*, cit. (n. 4), p. 98.

⁷ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)*, ed. de Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, 2010², p. 202 («Jardín inglés»). En «Ineptitud de Orfeo y alabanza de Alceste», p. 212, aparece a su vez el sintagma «dibujo de la muerte».

En nuestra opinión, en cualquier caso, el nombre de la obra viene de los siguientes versos de Bocángel⁸:

Mas esta misma flor, si por extraña
impiedad del arado, si por suerte,
su pompa mano aleve desengaña,
dibujó se hace infausto de la muerte, [etc.]

Bocángel –sin originalidad excesiva– concibe la rosa, a la vez, como símbolo de la belleza y como emblema o representación de la caducidad, esto es, como «dibujó de la muerte». Estos, hermosura y podredumbre, son los dos temas fundamentales del poemario de Guillermo Carnero, y su insistencia sobre la ecfrasis o descripción de obras de arte se debe, sin más, a que son hermosas, pero se han sustraído a la corrupción de la vida.

En 1971, coincidiendo con la publicación de la segunda edición revisada de *Dibujó de la muerte*, Guillermo Carnero citaba entre sus fuentes relevantes a los poetas españoles del Barroco⁹. Su devoción hacia ellos, por lo demás, desemboca en constantes citas¹⁰. Las menciones aparecen en la mayoría de las ocasiones claramente atribuidas a sus autores; en otras, sin embargo, se intercalan sin ulterior aclaración. A veces, las citas aparecen en el cuerpo de las composiciones; en otras, sirven como lemas de piezas concretas o libros. Conviene añadir que Carnero no solo cita versos de los poetas del Siglo de Oro, sino también, en el caso de Herrera y Carrillo, fragmentos de sus poéticas.

En el verano de 1979 ve la luz el núm. 4 de la revista *Poesía*, donde se incluye la antología *Última poesía no española*, de Leopoldo María Panero. Algunos de los novísimos y asimilados (Antonio Martínez Sarrión, Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Félix de Azúa, Antonio Colinas) conviven con amigos y familiares cercanos (Eduardo Haro Ibars, Juan Luis Panero), y con otros autores de inexplicable encaje, como es, precisamente, el caso de Bocángel¹¹. Leopoldo María Panero fue, en efecto, incansable panegirista de Bocángel y otros poetas del Siglo de Oro¹². En su columna

⁸ Gabriel Bocángel, *La lira de las musas...*, cit. (n. 3), p. 386. Son los vv. 58-61 de la «Égloga» que comienza «Flor es la juventud, Sirena amada».

⁹ Guillermo Carnero, *Dibujó de la muerte...*, cit. (n. 7), p. 67. Cf. con *Poéticas y entrevistas, 1970-2007*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27 / Universidad de Alicante, 2008, pp. 147, 214, etc.

¹⁰ Guillermo Carnero, *Dibujó de la muerte...*, cit. (n. 7), pp. 218 (Carrillo y Sotomayor), 273 (López de Zárate), 308 (Villamediana), 317 (Herrera), 340 (San Juan de la Cruz), etc. El ascendiente de Villamediana sobre Guillermo Carnero sería cuestión digna de estudio pormenorizado, que no podemos emprender aquí. Comenzó a leerle en la antología de Luis Rosales (Madrid, Editora Nacional, 1944); véase *Poéticas y entrevistas...*, cit. (n. 9), p. 157.

¹¹ J. Benito Fernández, *El contorno del abismo*, cit. (n. 4), pp. 252-253. Sobre la revista en cuestión, véase Juan José Delgado Gelabert, «*Poesía. Revista ilustrada de información poética*. Índices 1978-1998», *Rilce*, 18.1 (2002), pp. 1-29.

¹² *Ibid.*, p. 261.

«El nido del cuco» de 4 de marzo de 1989 llega a sostener que Gimferrer y él mismo son los equivalentes contemporáneos de Góngora y Bocángel, respectivamente. Con el objeto de demostrar que don Gabriel era «discípulo de la belleza», Panero cita de forma muy inexacta el v. 748 de la *Fábula de Leandro y Hero*¹³.

* * *

Si algo caracteriza a los novísimos, sobre todo a los que se identifican vivamente con la deriva más culturalista del grupo, es su gusto por la artificiosidad, el desapego con respecto a los encorsetamientos formales y el exotismo exuberante que rezuman muchos de sus poemas. Estos creadores buscaron sus referentes, de modo casi exclusivo, en la producción de autores foráneos, tales como Eliot, Pound, Cavafis, Perse o Wallace Stevens, entre otros. Así pues, la deuda con los poetas españoles se restringe a un elenco mínimo de escritores, entre los que sobresalen Aleixandre, Cernuda o Gil de Biedma. Pero también Bocángel, con toda la herencia y carga cultista que este acarrea consigo, tal y como se ha indicado en estos someros apuntes de lectura.

Sabido es que los novísimos se caracterizan por su clara voluntad rupturista con respecto a la práctica totalidad de la tradición anterior, enfatizando sus vínculos con los modelos foráneos, lo que sirve para marcar una clara tendencia de alejamiento cosmopolita y de elitismo intelectual, lo cual redundará, en último extremo, en la elevación de su discurso en lengua castellana. Estos autores, en suma, se erigen en representantes conscientes de una novedosa propuesta discursiva que no encajaba con ninguno de los repertorios que conformaban el canon de la literatura de su época. Ello no podía sino provocar las lógicas fricciones y tensiones con los sólidos paradigmas en boga, lo que implicaba reproducir el secular conflicto entre antiguos y modernos, casticismo y cosmopolitismo o pervivencia y vanguardia. En suma, el mismo problema de institucionalización e incardinación canónica que desde Herrera a Góngora habían afrontado los poetas cultos del XVI y el propio género lírico en su conjunto durante el Siglo de Oro¹⁴.

¹³ Leopoldo María Panero, «La poesía de Pere Gimferrer», *ABC*, 4 de marzo de 1989, p. 105; J. Benito Fernández, *El contorno del abismo*, cit. (n. 4), p. 313. El v. de Bocángel dice: «y bebe sed de vaso que no bebe»; Panero cita de memoria: «bebe la sed en vaso que no bebe». La *Fábula de Leandro y Hero* estaba en la antología de Alberti (vol. II, pp. 141 ss.; el verso en cuestión, en la p. 172), y Gimferrer se la había recomendado especialmente.

¹⁴ La conceptualización de este problema ha sido abordada en los últimos volúmenes del Grupo PASO, en cuyas presentaciones preliminares, a cargo de Begoña López Bueno, se esclarecen las pautas teóricas y los principios metodológicos que guían el estudio del problema del canon de la poesía áurea en la realidad histórica de los siglos XVI y XVII y en las ulteriores construcciones críticas a partir del XVIII. Véanse, así pues: Begoña López Bueno (dir.), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Sevilla, Universidad, 2005; *El canon poético en el siglo XVI: un proceso en marcha*, Sevilla, Universidad, 2008; *El canon poético en el siglo XVII*, Sevilla, Universidad, 2010; y *La «Idea» de la poesía sevillana en el Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad, 2013.

Unos y otros, en la edad moderna o en la época contemporánea, hubieron de recurrir a una praxis compositiva que allanara el camino de su tarea, valiéndose, en la medida de lo posible, de cimientos (autoriales y/o genéricos) sobre los que construir el edificio de su propuesta literaria. En el caso de los novísimos, Bocángel es una auténtica *rara avis* entre los escasísimos referentes procedentes de la tradición española. Su presencia no es cuantitativamente sobresaliente, pero sí muy indicativa, desde el punto de vista cualitativo, ya que permite extender los ecos cultistas del canon poético aurisecular hasta límites insospechados.