

Primeras poéticas postmodernas en la poesía italiana y en la española

María José RODRIGO MORA
Universidad de Bolonia

Una de las características del arte contemporáneo es la capacidad de autorreflexión, la disposición que suele mostrar el artista para elaborar y desarrollar sus propias ideas acerca de la creatividad, planteándose, además, el problema de cómo se han de estructurar los elementos que forman parte de la esfera de la imaginación para regular o encauzar las operaciones que conducen a la forjadura efectiva del hecho artístico. Con respecto a esta cuestión Luciano Anceschi, considerado por unanimidad el promotor y en parte el inspirador de la nueva vanguardia italiana, diferenciaba entre dos tipos de poéticas: la preceptiva artística con valor universal y la reflexión de los artistas y los poetas sobre su quehacer, sobre las técnicas, las normas o los ideales evidenciados en sus obras¹. Nos detendremos en especial en este segundo tipo de textos, ya que suelen acompañar la obra de los poetas recogidos en una antología, y que en la actualidad lejos de ofrecer en exclusiva una visión teórica, juegan dentro de la industria editorial un papel legitimador no del todo secundario. Según observa Pedro Provencio “la poética preocupada sobre todo de dar el perfil del *auténtico* poeta —del poeta *de marca*— corresponde a un mecanismo típico de la cultura de masas aplicado, quizá por un inconsciente reflejo funcional, a un producto tan poco sujeto a *controles de calidad* como es la poesía”².

¹ L. Anceschi (1989: 39).

² P. Provencio (1988: 16). Sigo además muy de cerca la idea de “poética” de Pedro Provencio, cuya labor, como es bien sabido, es fundamental para el estudio de la poesía española contemporánea, ya que ha recopilado, introducido y comentado en dos imprescindibles volúmenes las poéticas más significativas de la segunda mitad del siglo XX.

Por otra parte, aun admitiendo la existencia de posibles razones de mercado, tampoco puede dejar de compartirse el convencimiento de que la función de la crítica literaria, institucional o no, tiene que ir más allá del enjuiciamiento del hecho artístico concreto, y parece innecesario recordar que la preceptiva poética del estudioso o del crítico —deslindada de la retórica e incluso de la estilística— resulta imprescindible en el momento actual, tanto para la formación del artista como para el lector que no se conforma con el consumo inmediato y subjetivo de las propuestas que le ofrece la industria editorial. Respecto a todo ello a veces se ha insinuado, con un tono irónico no siempre ligero, que las ideas de los autores sobre sus obras son más interesantes que las obras mismas, a lo que habría que responder que, en los casos en los que así sea, será necesario admitir que también una poética, al igual que el objeto del que trata, puede reunir la condiciones mínimas para generar un cierto goce estético. Para Vetri, además, cuando se adopta la perspectiva de las poéticas se valora el proceso creativo y no sólo su resultado, aunque haya que prestar la misma atención al momento operativo que al reflexivo, pues el análisis de la obra también engloba lo que “dice essa stessa di se stessa e con se stessa”, si bien sin olvidar, añade Vetri, que dejarse guiar por una poética tiene en principio una limitación evidente: sirve para penetrar en la obra pero la subtrae del ámbito de las emociones³.

Por lo que concierne al término *postmoderno*, Renato Barilli sostiene que aunque a principios de los sesenta no existía aún tal etiqueta, el movimiento generado en torno al *Gruppo 63* fue sin lugar a dudas una de las primeras manifestaciones, tanto en la teoría como en la práctica, de postmodernismo entendido como actitud radicalmente diferente de la moderna⁴. Tal reivindicación de un marbete puede suscitar perplejidad al menos por dos razones: la primera es que en algunos contextos el término no goza de prestigio y es ampliamente rechazado; la segunda es que después de más de tres decenios tendría que resultar obvia la calificación que hay que dar a uno de los pocos movimientos culturales conjuntos que tuvieron una honda y efectiva repercusión en el panorama de la lírica italiana posterior a los herméticos. En realidad estas dos perplejidades son interdependientes, el problema no reside en la falta de claridad crítica respecto a las causas, los motivos, o las circunstancias sociales e históricas que contribuyeron al nacimiento y al desarrollo del famoso *Gruppo 63*, el dilema está en la duda acerca del mis-

³ L. Vetri (1992: 109 ss.).

⁴ R. Barilli (1995: 203 y 227).

mo uso de la denominación *postmoderno*, duda que inquieta o ha inquietado hasta hace poco a la crítica artística europea y estadounidense en su globalidad. Se ha señalado con acierto que el vocablo ha gozado de mayor fortuna en Inglaterra y en los Estados Unidos, debido a que en aquellos países ha prevalecido una tradición crítica esencialmente apolítica, influenciada sobre todo por el modernismo y en gran parte ajena a las vanguardias, por lo que *postmodernismo* posee la ventaja de ser muy significativo en el mundo anglosajón ya que allí hace referencia de manera eficaz e inmediata al rechazo del modernismo⁵.

En Italia la denominación en cuestión ha contado con ilustres sostenedores, entre los que está sin ir más lejos el último Calvino de *Le lezioni americane*, para quien lo postmoderno sería la tendencia a hacer un uso irónico de la subcultura de los medios de comunicación, así como la reelaboración, con la consiguiente descontextualización, de la tradición literaria⁶. Sin embargo, también en este país existe, dentro de los círculos de la crítica académica más o menos institucionalizada, una fuerte reticencia a la hora de adoptar dicha etiqueta, y a esta resistencia ha dedicado últimamente Remo Ceserani algunas sugestivas páginas⁷, en las que además hace un detallado elenco de las diferentes fases por las que ha pasado el fenómeno del postmodernismo en los Estados Unidos. Merece la pena detenerse en el panorama trazado por Ceserani, desde las iniciales manifestaciones en EE.UU. de superación del modernismo, que se remontan a finales de los años cincuenta cuando se empieza a sentir el cansancio y la falta de vigor de las corrientes vanguardistas que habían encabezado grandes figuras como Pound, Eliot o Yeats. En estos años es cuando por primera vez se utiliza la denominación, aunque en un sentido negativo, para referirse a la invasión por parte de la cultura de masas de espacios que hasta aquel momento habían sido ocupados por las élites intelectuales. No obstante, habrá que esperar hasta la década de los setenta para que las primeras teorizaciones estructuradas sobre la diferencia entre modernismo y postmodernismo en el arte vean la luz, aunque en

⁵ Ch. Russell (1989: 290 ss.).

⁶ E. Raimondi (1990: 7-8).

⁷ R. Ceserani (1997). En la introducción el autor afirma: "Il nome è parso a taluni discutibile, ma di fatto ormai è stato accettato ed è entrato nel linguaggio comune. E forse non si tratta neppure di un nome mal trovato, proprio per la connessione ambigua che instaura con il periodo precedente della modernità e per l'incapacità che denuncia, nel nuovo periodo, di darsi un nome proprio e originale e la tendenza, in esso evidente, a qualificarsi semplicemente come posteriore al moderno" (1997: 10).

opinión de Ceserani una profunda y amplia elaboración teórica no se publicará hasta 1984, cuando el norteamericano Fredric Jameson presenta su ensayo *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*⁸. Si se sigue el largo comentario que del libro hace el profesor italiano, las características más sobresalientes de la postmodernidad, según Jameson, son en primer lugar la desaparición de la distinción entre cultura de élite y cultura de masas con la consiguiente mercantilización de esa misma cultura. Por lo que atañe al sujeto, colonizador prepotente por primera vez en la historia de la naturaleza en su totalidad, se presenta no ya con la alienación o la angustia modernistas, sino fragmentado, esquizofrénicamente incapaz de superar la multiplicidad de puntos de vista que surgen y desaparecen sin solución de continuidad en la sociedad. La percepción temporal nada tiene en común con el *tiempo profundo* de Bergson que tanto repercutió en las primeras vanguardias, sino que en esta dimensión la falta de perspectiva es total, y se proyecta y se plasma en el diseño de los espacios arquitectónicos urbanos, o en la llamada pintura plana. Característica fundamental de la cultura postmoderna es el predominio de un eterno presente: el pasado histórico y el futuro, tanto en su versión utópica como en su versión apocalíptica o catastrófica, no parecen interesar, lo que conlleva la pérdida de temáticas en las que predominen la duración o la memoria⁹.

En el ámbito artístico, argumenta por su parte Josep Picó, todas las formas vanguardistas y rupturistas de la modernidad habían sido asimiladas ya en los años cincuenta, y se utilizaban como arma de propaganda cultural en la Guerra Fría, de ahí que la revuelta de la siguiente década sea interpretada por algunos críticos no como un rechazo de la modernidad en sí, sino que sería el repudio de su versión domesticada. En todo caso, puntualiza Picó, “ya no habrá otra ruptura estilística, ni otro salto radical en la forma. Hemos llegado al límite del arte. En la medida en que consideramos que *cualquier cosa* es arte la innovación ya no es posible. Post-modernismo en el arte es la pérdida de fe en las corrientes estilísticas. El artista es libre para expresarse a sí mismo en la forma que él desee [...] La postmodernidad en el mundo del arte ha conducido así, en los años más recientes, a un rechazo de los términos y condiciones del modernismo, a un repudio de la ideología del progreso y de la originalidad”¹⁰.

⁸ Trad. it. (1989): *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milán, Garzanti.

⁹ R. Ceserani (1997: 76-101).

¹⁰ J. Picó (1988: 35).

En España las polémicas sobre el significado del término llegan a su culminación durante los años ochenta. Baste recordar la introducción de Luis Antonio de Villena a su antología *Postnovísimos* en la que con un leve tono de disculpa por haber adoptado el manoseado prefijo privativo para la denominación de la nueva generación de poetas asevera: “[...] el término *postnovísimos* con el que los caracterizo, tendría así además el valor de sugerir (insisto en que no hay una relación demasiado directa) *postmodernidad* también, aunque en España —pero no sólo aquí— la voz se haya trivializado y convertido casi en pacotilla social antes de haber formado sólidamente una ideología o una estética”. Niega, asimismo, que los jóvenes poetas asuman los presupuestos filosóficos del *pensiero debole* que, según Villena, es una de las bases de la nueva tendencia¹¹, opinión que comparte con Dionisio Cañas, para quien el sujeto postmoderno, con su esquizofrénica división entre la tecnificación y la irracionalidad, con su escepticismo y su falta de proyección hacia el futuro, no es en realidad significativo en la poesía española¹². Cañas además retrotrae el período en el que hay que situar las primeras manifestaciones postmodernistas, puesto que ya la actitud poética de W.H. Auden, que oponía un claro marco referencial y una tenaz experimentación a la caótica fragmentación de las vanguardias, era un modelo a mediados de los años treinta para algunos poetas norteamericanos; actitud contraria al modernismo que es muy semejante a la adoptada por Miguel Hernández, y más tarde y más evidentemente a la que se manifiesta en la lírica de Jaime Gil de Biedma¹³.

El hispanismo norteamericano ha utilizado con soltura el término postmoderno, influido, como es lógico, por el debate crítico que se ha desarrollado en aquel país. Así Debicki en su reciente estudio dedicado a la historia de la poesía española del siglo XX, adopta la calificación de postmoderno para englobar una buena parte de la producción lírica desde mediados de los

¹¹ L. A. de Villena (1986a: 11). Sobre este tema véase asimismo mi artículo “La lengua de los *Postnovísimos*” (1996).

¹² D. Cañas (1989: 52). Es interesante reproducir las palabras exactas: “El sujeto postmoderno es esencialmente esquizofrénico (Eugenio Trias): vive en un mundo altamente tecnificado a la vez que en su vida privada predomina la irracionalidad afectiva (Alain Touraine), descreo de los grandes discursos de la historia pero no ha aprendido a aceptar “la condición de quien no se dirige a ninguna parte” (Gianni Vattimo), rechaza todas las utopías de futuro (en lo privado como en lo público), mas no puede vivir sin sentir el deseo o la ilusión. Este sujeto en conflicto consigo mismo, con su imagen y con su tiempo, aparece raramente en nuestra poesía”.

¹³ D. Cañas (1989: 53).

años sesenta hasta, al menos, principios de los noventa. Según este crítico, la poesía española de los sesenta supuso una auténtica novedad respecto a la anterior, ya que “subrayaba ante todo el poder creador del lenguaje, y hacía hincapié en el valor primordial, y a veces independiente, de la forma verbal. Su esteticismo se relaciona con corrientes históricas y culturales de la época, y apunta hacia un nuevo período artístico que cabe dentro de casi todas las definiciones de la postmodernidad”¹⁴. También Persin considera que en la poesía española se dan las condiciones para poder hablar de dos tradiciones: la moderna, cuya primera característica es la indirección, la no descripción directa sino la sugerencia de los objetos, con la primacía por lo tanto de la palabra en el discurso, frente a la postmoderna donde “la Palabra comunica perfectamente que no puede comunicar”¹⁵. Dentro de esta línea postmoderna Persin incluye no sólo a los denominados novísimos y postnovísimos, sino también a algunos miembros de la generación de los cincuenta.

En Italia prevalece indiscutiblemente el término *neoavanguardia*, subdividido después en otras denominaciones específicas (*Gruppo 63*, *Gruppo 70*,...), mientras que en España se nota una preferencia por la cronológica *generación* (de postguerra, del 50, del 70, etc.). En los dos países, sin embargo, se ha asumido el uso de *novissimi/novísimos* sin que exista una identidad entre la forma de entender y de hacer poesía en los dos movimientos que dichas palabras identifican. La diferencia más inmediata es que el vocablo *novissimi*, es decir, los antologados por Alfredo Giuliani, ha creado muchas menos polémicas que su correspondiente español. Ninguno de los cinco poetas de la antología italiana rechaza plenamente esta denominación, ni los críticos han puesto demasiadas objeciones a ella, mientras que los *novísimos* españoles han renegado con frecuencia de tal clasificación y los críticos la han puesto y la siguen poniendo en cuestión por diversas razones, como veremos.

No son infrecuentes, como es obvio, entre los hispanistas las alusiones a la antología de Alfredo Giuliani, publicada en 1961 con el afortunado título de *I Novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, en donde los poemas van acompañados de textos teóricos de Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Antonio Porta y el mismo Giuliani. La antología, que constituyó una especie de manifiesto de grupo, formaba parte de una colección, *Le Poe-*

¹⁴ A. P. Debicki (1997: 193).

¹⁵ M. H. Persin (1990: 43-45).

tiche, de la revista *Il Verri*, que había sido fundada por Luciano Anceschi en 1956 y que fue la “verdadera incubadora de la neovanguardia italiana”¹⁶, ya que en torno a ella se reunieron una serie de escritores, entre los que se contaban los cinco antologados. La denominación *novissimi* al parecer fue una idea de Sanguineti, y tenía que servir para marcar las distancias con la *lirica nuova* del hermetismo, delimitación fundamental ésta, pues el antólogo en la *Introduzione* dejaba bien clara la voluntad de fractura con los poetas precedentes¹⁷.

Indudablemente el éxito cultural y sus posibles expectativas, tuvo repercusiones en la península ibérica. Jaime Siles en un artículo de 1988 afirma respecto a la antología italiana que “su correlato hispánico no se hizo esperar: José María Castellet aprovechó su rótulo para, en torno a él, articular el paradigma de un *usus scribendi* que —con adiciones, refacturas y enmiendas— habría de corresponder al *Kunswollen* de una generación”, aunque, dice Siles, él preferiría llamarla generación del *lenguaje*, puesto que éste es el núcleo de reflexión principal de todos los componentes¹⁸.

Aparte de estar o no de acuerdo con la opinión de si la antología de Castellet *Nueve Novísimos Poetas Españoles*¹⁹ se hizo esperar poco o demasiado, pues era 1970 y habían pasado ya nueve años desde la publicación de la de Giuliani, es importante recordar los diferentes y contradictorios, o incluso a veces virulentos puntos de vista que en su momento suscitó. Fue acusada de ser un montaje editorial, de haber sido pensada por Gimferrer en provecho de sus propios intereses, y de algunas otras cosas más. Numerosos fueron los opositores y críticos corrosivos, y uno de ellos, por ejemplo, escribía: “En conjunto, quiere hacérsenos pasar por ebriedad lo que es zorraería y desgarrado cálculo [...] la subpoesía mencionada es un producto fofo,

¹⁶ F. Gambaro (1993: 36).

¹⁷ El libro fue publicado en 1961 por la editorial Rusconi e Paolazzi de Milán, y luego reeditado por Einaudi de Turín. En la segunda edición, de 1965, Giuliani añadió una nueva *Prefazione* a la original *Introduzione*. Por lo que respecta a la intervención de Sanguineti en la elección del apelativo *Novissimi*, véase Gambaro (1993: 43-44), mientras que la referencia a la ruptura está en Giuliani (1965: 18).

¹⁸ J. Siles (1988: 56 y n. 6). El poeta y profesor toma las noticias sobre la antología italiana del artículo de Vicente González Martín (1980) “La poesía de la *Neoavanguardia* italiana: premisas estéticas”.

¹⁹ J. M. Castellet (1970). En la antología están recogidas poéticas y poemas de Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Ana María Moix, Félix de Azúa, Pedro Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero y Leopoldo María Panero.

que no conoce ni la erección ni las tormentas. Acudir a Rimbaud para justificarse no sólo denota mala fe, sino ignorancia y estupidez a toda vela"²⁰.

El hervidero de polémicas hispánicas fue positivo porque era la señal de que existía una ruptura consciente con lo anterior; además el apelativo *novísimos* se amplió rápidamente, adoptándose asimismo para algunos de los seleccionados en otras dos nuevas publicaciones aparecidas poco después de la antología de Castellet: *Nueva Poesía Española* de Martín Pardo y *Espejo del amor y de la muerte (Antología de poesía española última)* de Prieto²¹. Entre los poetas hoy más conocidos que enseguida se sumaron al grupo inicial de los *Nueve Novísimos* es obligatorio recordar sobre todo a Antonio Colinas y a Luis Antonio de Villena.

LA EXPERIMENTACIÓN DE *I NOVISSIMI*

Se ha dicho ya que la antología *I Novissimi* fue una especie de manifiesto de la nueva corriente vanguardista, pero, sin embargo, el aspecto crucial y verdaderamente significativo es que de hecho no lo es. A diferencia de las vanguardias de principios de siglo, como los futuristas, la nueva tendencia nunca elaborará un manifiesto, ni siquiera cuando, con plena conciencia conjunta rupturista, se funde en Palermo el *Gruppo 63*, verdadero núcleo aglutinador de los artistas y de los intelectuales implicados en la *neoavanguardia*²². El repudio a cristalizar en un escrito unificador el nuevo movimiento, y sin embargo, al mismo tiempo, la proliferación de ensayos teóricos fragmentados, individuales, aparecidos en diferentes medios de imprenta, entra de lleno entre las actitudes que se vienen considerando específicas del llamado espíritu postmoderno. Y casi como para ratificar la imposibilidad de una homologación a las etiquetas de otros movimientos artísticos, es nece-

²⁰ Ésta era la opinión de José-Miguel Ullán en "La poesía heterodoxa de José-Miguel Ullán". Entrevista con Jean Michel Fossey, *El Norte de Castilla*, 22, 11, 1970, pero la cita la he tomado, sintetizándola, de García de la Concha (1986: 12), y a este excelente artículo remito para más información sobre la polémica acerca de la antología de Castellet.

²¹ L. A. de Villena (1986b: 35).

²² Siguiendo el modelo del club literario alemán denominado Grupo 47, del que formaban parte escritores como H. Böll, G. Grass o P. Weiss, el *Gruppo 63* se reunió por primera vez del 3 al 8 de octubre de 1963 en un hotel de Solunto, a pocos kilómetros de Palermo, con la participación de unos treinta intelectuales procedentes en su mayoría del área de la revista *Il Verri*. El *Gruppo* se puede considerar disuelto en 1969, cuando deja de publicarse la revista *Quindici*, que fue durante dos años su órgano de expresión.

sario subrayar que no es la publicación de esta antología la que da el giro definitivo, la que abre camino a la *neoavanguardia*, sino que la fecha clave que indica su nacimiento hay que adelantarla a 1956, cuando Anceschi funda *Il Verri*. Precisamente al director de la revista dedica Giuliani en la *Introduzione* unas palabras de agradecimiento, reconociendo que es el único de la generación de los herméticos que apoya a los jóvenes poetas en aquel momento. Palabras con otra posible interpretación, pues sirven para remarcar los límites entre los allí antologados y la *lirica nuova* del hermetismo, del que había sido teórico fundamental el mismo Anceschi, incluso desde dentro de las instituciones académicas en su calidad de profesor de Estética de la Facultad de Filosofía de Bolonia. Dice Giuliani: “Tra i *nuovi* e i *nuovissimi* non c’è continuità, anzi rottura. La coerenza sta nell’essere passati in tempo dall’esercizio ormai inaridito di uno *stile* alle avventurose ricerche e proposte di una *scrittura* più impersonale e più espressiva. Il famoso *sperimentalismo*. Pochi anni e tutto è cambiato: il vocabolario, la sintassi, il verso, la struttura della composizione. È cambiato il tono, è oggi altra da ieri la prospettiva implicita nell’atto stesso di fare poesia”²³.

En la *Introduzione* sobresale un rasgo que en cierta medida acerca su tono al de los manifiestos y que, simultáneamente, la aleja de las presentaciones de selecciones líricas preparadas por críticos, ya que es evidente la implicación de Giuliani en primera persona, habla el recopilador y el poeta, con lo que existe un mayor grado de responsabilidad, y quizá también de credibilidad, lo que tal vez haya contribuido a que nunca haya sido blanco de las ácidas descalificaciones de su homóloga ibérica. Se puede añadir también que su vocación de manifiesto sin serlo se pone de relieve, asimismo, en la individualización sobre todo de los puntos comunes entre los cinco poetas²⁴, empezando por la *reducción del yo*, plasmada en la escritura impersonal porque “il modo di fare coincide quasi interamente col significato”²⁵. Según Barilli, este reduccionismo posee diferentes valores, como son el desprecio por el narcisismo implícito en el post-hermetismo y la asunción de las nuevas teorías ligadas con la fenomenología de Husserl, las cuales, filtradas a través de Sartre, fueron introducidas en Italia por Anceschi, entre otros²⁶. Esta corriente de pensamiento preconiza un sujeto, un yo, que no puede pretender hallarse a sí mismo en estado puro, sino que, por el contrario, debe pasar por

²³ A. Giuliani (1965: 18).

²⁴ L. Vetri (1992: 114).

²⁵ A. Giuliani (1965: 17).

²⁶ R. Barilli (1995: 78).

una fase de dispersión, de adhesión a las circunstancias externas, porque la conciencia no es nada, y su vacío sólo se puede llenar con la presencia generada por las cosas o las ideas que están presentes en el mundo.

Atendiendo a dichas ideas, el escrito de Antonio Porta incluido en la antología y titulado "Poesía e poetica", aboga por la figura de un poeta objetivo que vaya a la búsqueda de las imágenes externas e internas de los hombres y de las cosas²⁷. Pero reducir el yo no significa abolirlo, antes bien es adjudicarle una nueva categoría, la *apertura*²⁸, opuesta a la cerrazón del poeta *social-elegiaco*, el cual para los *novissimi* parte de una forma superficial de sociología que al final termina siempre por reflejar únicamente en su poesía la *más penosa de las autobiografías*²⁹. En la *atentísima lectura que hace Vetri* de las teorizaciones de estos poetas, el acto de reducción del yo comprende tres movimientos estratégicos: uno de extroversión, es decir el salir de sí por medio del abandono de todo narcisismo, otro de extrañamiento al adoptar una actitud de oposición a la realidad dada, y por último un movimiento de implicación, con la incisión crítica en dicha realidad. Estas estrategias permiten al poeta adherirse lúdica y cínicamente a la sociedad, siendo su modo de relación con lo exterior la práctica de la escritura³⁰, ya que la realidad "è irreperibile nella poesia se non quale oggetto di quel processo che è il linguaggio"³¹. También para Balestrini el objeto de la poesía es el lenguaje mismo, aunque puntualiza que empleado de manera no instrumental, es decir, asumido por el poeta en su totalidad, y no en sus manifestaciones meramente accidentales, como son la reproducción de las imágenes ópticas, la narración de acontecimientos o la suministración de conceptos³². En su-

²⁷ A. Giuliani (1965: 193-195).

²⁸ Sanguineti, en el texto incluido en la antología con el título "Poesía informale?", propone una segunda reducción del yo más ideológica para impedir la identificación con la realidad social. Al respecto, véase L. Vetri (1992: 117). Es interesante la interpretación de R. Barilli (1995: 78-85) sobre el concepto de reducción del yo porque compara su plasmación en la literatura y en las artes plásticas, en especial en el Pop Art. Hay que recordar, asimismo, el ensayo del conocido miembro del *Gruppo 63* U. Eco, *Opera aperta*, publicado en 1962, ya que tuvo un papel decisivo en los planteamientos teóricos sucesivos de la nueva vanguardia.

²⁹ A. Giuliani (1965: 6). Señalo aquí unas páginas que se acaban de publicar sobre la "Contaminazione di codici: Pasolini e la neoavanguardia", incluidas en el ensayo de N. Lorenzini (1999: 137-149).

³⁰ L. Vetri (1992: 121).

³¹ A. Giuliani (1965: 12).

³² A. Giuliani (1965: 197). El texto de Balestrini lleva por título "Linguaggio e opposizione".

ma, la despersonalización consiste en que el poeta “muove da una rinuncia a dire e a dirsi [...] lascia la parola al linguaggio”³³. El modo de contacto con lo exterior al propio poeta será, por lo tanto, la escritura impersonal, pero con una peculiaridad: ha de ser también extensiva³⁴; y por ello Pagliarani reclama la liberación de la poesía de las reglas falsamente poéticas: hay que reinventar los géneros, hay que remontarse a lo esencial y rechazar en primer lugar la identificación entre lírica y poesía³⁵. Opiniones plenamente compartidas por Giuliani, para quien la lengua literaria de la tradición coacciona, por lo que echar mano de su bagaje sólo sirve para repetir ideas convencionales, creencias fosilizadas, incluso la versificación silábica está totalmente desfasada y es necesario imaginar nuevas formas³⁶.

La lengua está sometida a continua explotación por parte de los medios de comunicación, explotación de carácter comercial a través de la publicidad, y en donde el consumidor intercambia los signos de la persuasión mercantil por cualidades reales del producto, de este modo la lengua se reifica con tal degradación semántica que, para el poeta, únicamente es posible ponerse en contacto con dicha lengua por medio de un choque que servirá para anular en las palabras los significados consumistas adquiridos, por lo tanto —propone Balestrini— el “atteggiamento fondamentale del fare poesia diviene dunque lo *stuzzicare* le parole, il tendere loro un agguato mentre si allacciano in periodi, l'imporre violenza alle strutture del linguaggio, lo spingere a limiti di rottura tutte le sue proprietà”, se debe aspirar a provocar encuentros desconcertantes entre las palabras, para superar los tópicos y la repetición que se da en el uso cotidiano de la lengua, y conseguir que la poesía sea “una vera frusta per il cervello del lettore”³⁷.

Sin embargo, el problema del lector no fue una preocupación central de los *novissimi*; en la reunión del *Gruppo 63* en Palermo Giuliani defendió la tesis de que al igual que existe una poesía dirigida a los demás puede existir otra que no esté dirigida a nadie, porque es posible que el problema del poeta no sea a quién hablar, sino qué decir³⁸. La poesía de la *neoavanguardia* no pretende seducir al lector, bien al contrario, se propone traumatizarlo, pro-

³³ L. Vetri (1992: 124).

³⁴ A. Giuliani (1965: 18).

³⁵ A. Giuliani (1965: 299). El texto de Pagliarani lleva por título “La sintassi e i generi”.

³⁶ A. Giuliani (1965: 21) y L. Vetri (1992: 129).

³⁷ A. Giuliani (1965: 197).

³⁸ A. Giuliani (1976: 63).

vocarle inquietud y desorden en sus creencias; en este aspecto la poesía *novísimista* es mimesis crítica de la esquizofrenia universal³⁹. Según concluye Vetri: “Il lettore, anziché confortato e confermato nella rassicurante credenza in una realtà ordinata —credenza accreditata e divulgata dall’ideologia dominante— è costretto a rinunciarvi, è forzato ad aprire il proprio sguardo ad una *visione schizomorfa* della realtà, alla *visione* [...] di una realtà frantumata, deforme”, que le servirá para adquirir conciencia de la crisis, para madurar y oponerse al estado de las cosas⁴⁰.

LA RUPTURA DE LOS NOVÍSIMOS

La publicación de *Nueve Novísimos Poetas Españoles* de José M^a Castellet, como ya se ha dicho, causó una pequeña revolución en el panorama literario español, aunque no todo el mérito fue de los poetas, pues entre las múltiples causas de la polvareda que levantó está la trayectoria precedente del antólogo mismo, ya que sus anteriores recopilaciones (*Veinte años de poesía española* y *Un cuarto de siglo de poesía española*) proclamaban la teoría y la práctica del realismo en su vertiente social, corriente hegemónica desde 1950⁴¹; y fue justamente del ala más radical de la poesía social de donde llegaron las primeras críticas. En 1971 se publicaba la antología *Teoría y poemas* del *Equipo Claraboya* de León, que estaba compuesto por Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, Ángel Fierro y J. A. Llamas, los cuales acusaron a los *nueve* de ser excesivamente racionalistas, de imitar de manera superficial a los surrealistas, de describir en sus poemas estados de ánimo personales, de ser tan decadentes como sus propios mitos (la cultura americana o Venecia), y de representar a fin de cuentas sólo al neocapitalismo catalán⁴². El *Equipo Claraboya* proponía, en cambio, una poesía dialéctica basada en los presupuestos marxistas más ortodoxos, aunque al mismo tiempo, en opinión de Pedro Provencio que los denomina los *novísimos sociales*, se esforzaron por extraer las consecuencias de los últimos eventos sociales y culturales: el mayo del 68, las teorías estructuralistas o los métodos formalistas⁴³. Pero quizá, desde el punto de vista de los adscritos a la poesía social, donde con

³⁹ A. Giuliani (1965: 5-6 y 18).

⁴⁰ L. Vetri (1992: 120-121).

⁴¹ G. Carnero (1983: 47-49).

⁴² J. L. Falcó (1981: 80-81).

⁴³ P. Provencio (1988: 51-53).

mayor eficacia está satirizada la nueva actitud de estos poetas es en la “Oda a los nuevos bardos”, que Ángel González publicó en *Palabra sobre palabra* (1977), cuya primera estrofa dice: “Mucho les importa la poesía / hablan mucho de poesía, / y se prueban metáforas como putas sostenes / ante el oval espejo de las *oes* pulidas / que la admiración abre en las bocas afines,”. En efecto, como ya se intuye desde la lectura de estos versos iniciales, el rasgo que con el paso del tiempo se criticará con más énfasis es el decadentismo, el cual, según algunos adversarios, se reflejaba asimismo en la falta de compromiso político contra el franquismo, a lo que novísimos de segunda promoción como Villena o Siles han respondido que ellos se adelantaron a la renovación política, entre otras cosas, proclamándose guillenianamente europeos⁴⁴.

En las poéticas recopiladas en *Nueve novísimos* se pueden observar diferentes actitudes hacia la poesía social. Destacan las declaraciones de Martínez Sarrión en las que después de confesar que él mismo empezó escribiendo poesía social, revela tener la esperanza de que algún día se haga un balance equilibrado de lo que supuso dicha tendencia. Para Sarrión aquellos poetas pecaron de idealismo al olvidar la resistencia intrínseca de la palabra poética “[...] separaron lo que sólo de una manera falsa puede destruirse, a saber: el mutuo condicionamiento e interactividad de lenguaje y significación. Cayeron en la trampa del contenido que es la misma trampa del formalismo, es decir, la abstracción”⁴⁵, postura en gran parte similar a la de Vázquez Montalbán también ex-poeta social, quien con tono jocoso e incisivo concluía su poética con un paradójico: “Creo en la revolución. Con una condición: la libertad de expresión”⁴⁶. Carnero, uno de los más jóvenes y por lo tanto menos ligado a la corriente hegemónica precedente, iba directamente al meollo de la cuestión señalando que “Poetizar es ante todo un problema de estilo” y que no hay ninguna razón y ninguna filosofía “que por el hecho de estar presentes en un escrito lo justifiquen desde el punto de vista del Arte”⁴⁷.

⁴⁴ J. Siles (1988: 124). Por su parte L.A. de Villena (1985: 36) asevera de forma contundente: “¿Qué supuso la muerte de Franco para la poesía española? Y la respuesta ha de ser muy rotunda: absolutamente nada, porque la poesía española –y voy a hablar, esencialmente, de la nueva– había prescindido de Franco, lo había *matado* mucho antes de su real muerte”.

⁴⁵ J. M. Castellet (1970: 89).

⁴⁶ J. M. Castellet (1970: 60).

⁴⁷ J. M. Castellet (1970: 203).

Al igual que Giuliani, Castellet intenta extraer puntos coincidentes, aunque en este caso como observador no implicado, al no ser él uno de los poetas allí seleccionados. Señala en primer lugar que la formación literaria de los novísimos, que es sobre todo extranjera, es más limitada que la de generaciones anteriores, afirmación naturalmente bastante discutible. Castellet, sin tener en cuenta la diferente actitud política entre las vanguardias ubicadas aún en la modernidad y las nuevas tendencias postmodernas, trata de suavizar las críticas expresadas en las poéticas a la inmediata tradición de compromiso civil, reproduciendo largas citas de Ezra Pound, Hugues Rebell y Tristan Tzara, en las que es evidente la importancia de lo social para estos tres extranjeros que los novísimos consideran maestros. En este sentido no es que el antólogo no insista sobre el sentimiento común contrario a la corriente social, como afirma Falcó⁴⁸, sino que en cierta medida intenta negarlo, mientras que en cambio subraya aspectos más formales compartidos por los *nueve*, como la despreocupación hacia las formas tradicionales, la escritura automática, las técnicas elípticas, de sincopación o de *collage*, así como la introducción de elementos exóticos.

Un factor de tensión en el grupo es, siempre según Castellet, la diferente interpretación de lo *camp*, pues si para Vázquez Montalbán o Ana María Moix consiste en la introducción de materiales convencionalmente no poéticos en sus composiciones, para Gimferrer o Panero es la apropiación aristocrática de los mitos de la cultura de masas. Ceserani considera ejemplar el caso de *camp* dentro del postmodernismo ya que dicha palabra, proveniente de la jerga homosexual masculina, y relanzada por Susan Sontag para intentar definir la nueva sensibilidad que estaba apareciendo a mediados de los sesenta, ha adquirido un significado artístico ligado a la exaltación estética de lo trivial, de lo superficial, utilizándose también para denominar la exacerbación extrema de la metáfora de la vida como teatro, con la finalidad individual de ser “un dandy en la época de la cultura de masas”⁴⁹.

Evidentemente tanto el concepto de *camp* como la asunción con fines estéticos de los mitos de este siglo se entroncan con la calificación de “culturalistas” (o “venecianos”) que se le ha dado con frecuencia a los novísimos, y que Guillermo Carnero rechaza con vigor en cuanto palabra clave, aunque admite que puede servir como término descriptivo para re-

⁴⁸ F. Rubio y J. L. Falcó (1981: 76).

⁴⁹ La frase es de Susan Sontag y la cita R. Ceserani (1997: 124).

ferirse a algunos rasgos, como son la manifestación de la cultura por medio del acto de la escritura para producir modificaciones en la sensibilidad, o el concepto de literatura ajeno a cualquier interpretación extraliteraria; o incluso *culturalismo* se puede referir a la negación de las limitaciones impuestas por la tradición romántica, ya que, por lo que concierne al yo lírico, se rechaza de plano su expresión directa por medio de fórmulas sentimentales⁵⁰.

Para manifestar el yo de modo oblicuo, Gimferrer y Carnero se valen de esa enciclopedia de la memoria a la que se ha denominado *culturalismo* con la intención de extraer de ella intertextos y situaciones, pero sobre todo personajes tras cuya máscara se expresará la voz del yo lírico⁵¹. En el ensayo sobre “Cascabeles” de Gimferrer, Carnero estudia esa máscara, el recurso al personaje histórico analógico, que en este texto concreto es el novelista Antonio de Hoyos y Vinent, famoso en el primer tercio del siglo XX, y que le sirve a Gimferrer no sólo para hablar en primera persona escondiéndose tras él, sino también para reconstruir una coyuntura vital similar a la del poeta. Recurso usado asimismo por Carnero, que enmascara o ficcionaliza su yo lírico con personajes como por ejemplo Watteau u Oscar Wilde que son, siguiendo las ideas poéticas del admirado Eliot, los necesarios “correlatos objetivos” que recrearán las condiciones externas adecuadas para provocar una determinada emoción al ser percibidas. Los puntos de contacto de estos procedimientos con la escritura teatral, con el monólogo dramático, son claros, y en efecto más que una disolución o fragmentación del sujeto, en algunos novísimos se refleja la metáfora de la vida como teatro a la que aludía Sontag, pero además, el esfuerzo por hacer objetivas las experiencias, contra la implicación directa del autor en la escritura que preconizaba la poesía social, “apunta —dice Debicki— hacia un sentido postmoderno de la independencia del texto con respecto al autor y al referente, y sugiere que sus significados serán relativos y cambiables, más que estables”⁵². Actitud que conduce en su versión más radical a la práctica de la metapoesía, práctica cuya mejor definición la da Carnero, a saber: “Metapoesía es el discurso poético cuyo asunto, o uno de cuyos asuntos, es el hecho mismo de escribir poesía y la relación entre autor texto y público. Con otras palabras, un metapoema es un poema que

⁵⁰ G. Carnero (1990: 12-13)

⁵¹ L. Scarano, M. Romano y M.B. Ferrari (1994: 149-169).

⁵² A. P. Debicki (1997: 199).

tiene dos niveles discursivos paralelos. En el primero se trata de lo que habitualmente entendemos por poema. En el segundo, que discurre paralelamente al primero, y entremezclado con él, el poema reflexiona sobre su propia naturaleza, su origen, condicionamientos y demás circunstancias⁵³. La fusión entre el tema, la técnica y el comentario en una misma obra, con la pérdida de confianza en la realidad y la búsqueda de cobijo en el lenguaje, es otro de los contactos entre esta corriente poética y el postmodernismo⁵⁴.

En definitiva, el punto aglutinador de esta generación que alcanzará su plena madurez en los años setenta es, según se ha afirmado reiteradamente, la preocupación por el lenguaje, aunque sin embargo Amparo Amorós en uno de los numerosos artículos polémicos que han mantenido vivo el panorama crítico hispánico, afina mucho más y corrige para afirmar que “la Generación del 50 fue una generación del *lenguaje* y la Generación de los Novísimos fue, sobre todo —precisamente por su carácter *culturalista* y *metapoético*— la generación de la *lingüística*”⁵⁵. En efecto, desde la publicación de la antología de Castellet y a lo largo de las dos décadas siguientes, los novísimos siguieron muy de cerca la evolución y la introducción en España de las últimas teorías relacionadas con las problemáticas del lenguaje, no son pocas las alusiones explícitas o veladas al formalismo ruso, al estructuralismo, a las tesis del Círculo de Praga o al generativismo, y por último a la teoría de la recepción, siendo precisamente Leopoldo María Panero, uno de sus poetas menos accesibles para el lector, quien a finales de los ochenta declara que “La poesía, es verdad, no es nada en sí misma; muchas veces lo he dicho: no es nada sin la lectura”⁵⁶, aunque con Jauss a menudo se coincide más en los planteamientos que en las soluciones⁵⁷, siendo necesario por otra parte observar que la poesía novísima potencia el horizonte de expectativas del lector, al que se le obliga a la colaboración para la creación de significado textual, pero al mismo tiempo la vertiente culturalista, y los consiguientes procedimientos de manipulación formal de esta poesía, selecciona drásticamente el tipo de lector y su función en la producción de sentido.

⁵³ G. Carnero (1983: 57).

⁵⁴ A. P. Debicki (1997: 212).

⁵⁵ A. Amorós (1989: 67).

⁵⁶ P. Provencio (1988 II: 198). El artículo original de L. M. Panero se publicó en el periódico *ABC* (26-3-88) con el título “Entender la poesía”.

⁵⁷ J. Siles (1988: 126).

ALGUNAS CONCLUSIONES

Me ha parecido adecuado exponer brevemente algunas consideraciones sobre dos momentos de la poesía que, a pesar de ser en esencia diferentes, supusieron en sus respectivos países, Italia y España, un cambio radical respecto a las premisas estéticas precedentes. Una mezcla de casualidad, de estrategia editorial y de plena conciencia de la fractura que estaba por verificarse, llevó a Castellet, a Barral, y tal vez a otros con poder de decisión, a considerar oportuno tomar prestado el título de la ya entonces famosa antología italiana.

Los contrastes entre las propuestas poéticas de ambos grupos, no obstante la excesiva síntesis que aquí se ha llevado a cabo, son más que evidentes, pues mientras para los *novissimi* fue primordial la guía filosófica de origen fenomenológico de Anceschi, para los novísimos, quizá porque sus miembros más brillantes eran aún demasiado jóvenes, no fue en un principio una de sus preocupaciones la digresión teórica, y cuando decidieron ocuparse de los problemas relativos a la creación artística, enfocaron sus especulaciones en torno a un eje central: las ciencias del lenguaje.

Si se considera a los dos movimientos dentro del mismo polisistema literario, y por lo tanto se retiene válido ubicarlos dentro de un común contexto histórico con diferencias importantes pero no decisivas de carácter social, especialmente si admitimos la afirmación de Villena de que para ellos Franco ya había muerto mucho antes de 1975, está claro que en Italia se inicia un proceso de rebelión con una carga ideológica aún muy fuerte, aunque opuesta a la izquierda oficial y a los intelectuales militantes, como eran por ejemplo Pasolini o Moravia. En España, por el contrario, el miembro más politizado de los seleccionados por Castellet era Vázquez Montalbán, ya que durante los nueve años que separan la aparición de las dos antologías varios sucesos (la guerra del Vietnam, mayo del 68, etc.) habían fragmentado la conciencia ideológica de los intelectuales.

Los rasgos característicos del postmodernismo en Italia se manifiestan sobre todo en el ámbito de la individualidad del sujeto, y con la violencia de quien acaba de descubrir que el mundo en el que creía vivir ya no es el mismo, sino que lo han masificado, mercantilizado. Los novísimos españoles, en cambio, representan una indiscutible muestra de lo que será el pleno postmodernismo de los años setenta y ochenta, con la absoluta pérdida de los valores de progreso, de originalidad, de fe en las utopías de futuro que habían sido la base de la modernidad. Es paradigmática la actitud hacia el lector: se pasa de la provocación de los *novissimi* a la persuasión de los novísi-

mos, lo que denota la quiebra de las pulsiones, o incluso de las pasiones, que acompañaron las operaciones ideológicas y sociales que originaron o auspiciaron el nacimiento de las vanguardias a principios del siglo XX.

A pesar de las diferencias, no se puede negar, sin embargo, que la función de ambas antologías en los respectivos panoramas literarios fue muy similar, las dos crean un torrente de inquietudes que desemboca en la admisión por parte de la mayoría de que una etapa de la historia de la poesía ha terminado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amorós, A. (1989): "Los novísimos y ¡cierra España!", *Ínsula*, 512-13, pp. 63-67.
- Anceschi, L. (1972): *Le poetiche del Novecento in Italia*, Turín, Einaudi.
- (1989): *Gli specchi della poesia*, Turín, Einaudi.
- Barilli, R. (1995): *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*. Bolonia, il Mulino.
- Cañas, D. (1989): "El sujeto poético posmoderno", *Ínsula*, 512-513, pp. 52-53.
- Carnero, G. (1983): "La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano", *Revista de Occidente*, 23, pp. 43-59.
- (1990): "Culturalismo y poesía *novísima*. Un poema de Pedro Gimferrer: "Cascaheles" de *Arde el mar* (1966)", en *Novísimos, postnovísimos, clásicos: La poesía de los 80 en España*, B. Ciplijauskaité, ed., Madrid, Orígenes, pp. 11-23.
- Castellet, J. M., ed. (1970): *Nueve Novísimos Poetas Españoles*, Barcelona, Barral.
- Ceserani, R. (1997): *Raccontare il postmoderno*, Turín, Bollati Boringhieri.
- Debicki, A. P. (1997): *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos.
- Gambaro, F. (1993): *Invito a conoscere la neoavanguardia*, Milán, Mursia.
- García de la Concha, V. (1986): "La renovación estética de los sesenta", *El estado de las poesías*, Monografía 3, *Los Cuadernos del Norte*, pp. 10-22.
- Giuliani, A., ed. (1965): *I Novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, Turín, Einaudi. (1961¹), Milán, Rusconi e Paolazzi.
- (1976): "Poesia ed errore", en *Gruppo 63. Critica e teoria*, A. Barilli y A. Guglielmi, eds., Milán, Feltrinelli.
- González Martín, V. (1980): "La poesía de la *Neoavanguardia* italiana: premisas estéticas", en *Studia Zamorensia*, 1, pp. 271-283.
- Lorenzini, N. (1999): *La poesia italiana del Novecento*, Bolonia, il Mulino.
- Martín Pardo, E., ed. (1970): *Nueva Poesía Española*, Madrid, Scorpio.

- Persin, M. H. (1990): "La imagen del / en el texto: el ékfrasis, lo post-moderno y la poesía española del siglo XX", en *Novísimos, postnovísimos, clásicos: La poesía de los 80 en España*, B. Ciplijauskaité, ed., Madrid, Orígenes, pp. 43-63.
- Picó, J., ed. (1988): *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza.
- Prieto, A., ed. (1971): *Espejo del amor y de la muerte (Antología de poesía española última)*, Madrid, Bezoar.
- Provencio, P., ed. (1988): *Poéticas españolas contemporáneas, I: La generación del 50, II: La generación del 70*, Madrid, Hipicrion.
- Raimondi, E. (1990): *Le poetiche della modernità in Italia*, Milán, Garzanti.
- Rodrigo Mora, M. J. (1996): "La lengua de los *Postnovísimos*", en *La lingua spagnola dalla Transizione a oggi (1975-1995)*, M. V. Calvi, ed., Viareggio, Baroni, pp. 151-169.
- (1999): "Innovación léxica en la poesía española actual", en *Palabras de acá y de allá*, M. V. Calvi y F. San Vicente, eds., Viareggio, Baroni, pp. 79-95.
- Rubio, F. y Falcó J. L., eds. (1981): *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Madrid, Alhambra.
- Russell, Ch. (1989): *Da Rimbaud ai postmoderni*, Turín, Einaudi.
- Scarano, L., Romano, M. y Ferrari, M. B. (1994): *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Biblos.
- Siles, J. (1988): "Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición", *Hispanorama*, n.º 48, pp. 122-130.
- Vetri, L. (1992): *Letteratura e caos. Poetiche della "neo-avanguardia" italiana degli anni Sessanta*, Milán, Mursia.
- Villena, L. A. de (1985): "Barras situacionales a una década de nuestra poesía", *Las Nuevas Letras*, n.º 3-4, pp. 36-38.
- ed. (1986a): *Postnovísimos*, Madrid, Visor.
- (1986b): "Enlaces entre vanguardia y tradición", *El estado de las poesías*, Monografía 3, *Los Cuadernos del Norte*, pp. 32-36.