

NOSTALGIA DE FUTURO: CASTELLET Y LA LÍNEA IMAGINARIA DE LOS NOVÍSIMOS¹

NOSTALGIA FOR THE FUTURE: CASTELLET AND
THE IMAGINARY LINE OF THE *NOVÍSIMOS*

Eloi GRASSET

University of California, Santa Barbara

Resumen: Este artículo trata de contextualizar la publicación de la antología *Nueve novísimos poetas españoles* atendiendo a circunstancias como el papel que jugó Pere Gimferrer como interlocutor privilegiado de Josep Maria Castellet, el pesimista diagnóstico que se hacía de la poesía española o las posiciones políticas de los intelectuales en los últimos años del régimen franquista.

Palabras clave: Josep Maria Castellet, Novísimos, poesía española del siglo XX.

Abstract: This paper tries to contextualize the publication of the anthology *Nueve novísimos poetas españoles* taking into account circumstances such as the role played by Pere Gimferrer as the privileged interlocutor of Josep Maria Castellet, the pessimistic diagnosis that was made of Spanish poetry or the political positions of the intellectuals in the last years of the Franco regime.

Keywords: Josep Maria Castellet, Novísimos, 20th century Spanish poetry.

¹ Una versión sustancialmente modificada y ampliada de este artículo, con el título “Noticias desde el futuro. La institucionalización de la ruptura”, aparece como capítulo en el libro de próxima aparición *La trama mortal. Pere Gimferrer y la política de la literatura (1962-1985)* (Editorial Renacimiento, 2020).

I Un nuevo código mitológico

Descontando sus precursoras *Notas sobre literatura española contemporánea* (Castellet 1955), en las que denunciaba la lamentable situación de la literatura española y anticipaba algunas tendencias futuras, las intuiciones de Josep Maria Castellet llegaron casi siempre a destiempo. Aunque nadie puede cuestionar la importancia del crítico en la oxigenación del controlado espacio cultural español que siguió a la Guerra Civil, su sesgo ideológico resultó muchas veces un problema para sus propios presentimientos. Desde la actitud combativa que mantuvo, especialmente durante los sesenta, se puede entender mejor su insistencia en señalar, mediante sus dos influyentes antologías de poesía realista (1960; 1965), los caminos de la poesía del futuro. A pesar del intento, esos dos volúmenes sirvieron tan solo para certificar la defunción de un modelo literario que parecía ya agotado.

En abril de 1970, y a pesar de haberse convertido en un afamado editor en lengua catalana², Castellet publicó otra antología que iba en dirección contraria a sus anteriores pronósticos. La publicación de los *Nueve novísimos poetas españoles* (Castellet 1970) sirvió para enterrar cualquier recuerdo que quedara de sus antiguas profecías. La importancia de ese libro la atestigua que acabara convertido, para mucha gente y durante bastante tiempo, en la única vara de medir los logros de toda la poesía que se haría (en castellano) en España.

La idea de publicar un volumen que constatará la ruptura que se estaba produciendo dentro de la poesía española había empezado a gestarse hacia el otoño de 1968. La propuesta, con la que se pretendía liquidar la correspondencia entre poesía y compromiso político, surgió del mismo tándem que tiempo atrás había apostado por la poesía social, Carlos Barral y Josep Maria Castellet, aunque en su confección esta vez participaron también Gil de Biedma y Gabriel Ferrater (Gabriel y Galán 1985). Si Gil de Biedma (1965) había presagiado un cambio de paradigma literario y lo había ligado a un conjunto de circunstancias históricas, Castellet fue el designado para estabilizar en forma de volumen esa estética de ruptura que proponían los jóvenes, intentando definir “el código de sus mitologías” (1970: 45). La final aparición de los *Nueve novísimos*, que retomaba el título de una antología de poesía neovanguardista aparecida en Italia en 1961 (Giuliani 1961), serviría también para enmendar el error de cálculo de las precedentes sospechas castelletianas.

Tanto la agria polémica que rodeó a la aparición del libro como las luces y sombras del proyecto se han contado tantas veces y con tanto detalle (véase, por ejemplo: Ruiz Casanova 1990a; Prieto de Paula 1996; Lanz 1994; 2011; Bou & Pittarello 2009) que cualquier cosa que podamos decir es posible que resulte redundante. Aceptando el desafío de agregar algo a lo que ya se ha escrito sobre la antología, el interés de este artículo radica específicamente en revisar la complicada relación con la tradición literaria que el libro muestra. La incomodidad a la que aludimos, y que reconocemos en el

² En 1964, Josep Maria Castellet fue nombrado director literario de la recién fundada editorial barcelonesa, Edicions 1962. Ocupó el cargo hasta 1996. Posteriormente, se convirtió en el presidente del *Grup 62*, conglomerado de sellos editoriales.

prólogo, hay que entenderla como una consecuencia del obstinado intento del autor de organizar el libro a partir del exotismo rompedor de los jóvenes. A pesar del intento de Castellet de cortar con el pasado, el malestar que recorre la presentación de *Nueve novísimos* tiene que ver con el olvido de que “en literatura, como en el arte o la cultura sin más, es imposible prescindir de la presión de la tradición” (Blesa 2010: 13). Irónicamente, como en otras ocasiones le había sucedido (Castellet & Molas 1963), la pérdida de contexto histórico fue también la flaqueza de la nueva propuesta castelletiana. Lo que no deja de tener gracia tratándose de alguien que dedicó parte de su tarea crítica a hacer antologías. Tanto esa aspiración a normalizar aceleradamente la literatura que se hacía en España como su deseo de celebrar la falta de compromiso político de esa nueva poesía, dejaban claro que la propuesta *novísima* quería perder de vista las particulares circunstancias históricas del país. Tal vez sin quererlo, con estos propósitos se menoscababa la posible incidencia y continuidad de la refundación literaria que se prometía.

Para intentar explicar mejor la gestación de la “intransigente reacción contra la literatura social” (Gil de Biedma, 691) conviene también prestar atención a algunas antologías aparecidas poco antes de la *novísima*, y que resultan igualmente importantes en el cambio de modelo poético que tuvo lugar. Al fin y al cabo, como recordaba recientemente Túa Blesa, “el concepto de estilo literario de los *novísimos* es un concepto ampliado que incluye otros escritores además de los seleccionados” (Iglesia 2019).

Además de Castellet, otra figura central en la configuración de la estética *novísima* fue Pere Gimferrer. Más allá de su papel en la selección de la práctica totalidad de los autores que acabaron componiendo el volumen (Gracia 1990), su participación en la configuración de esa emergente “nueva sensibilidad” que se oponía a la literatura realista, fue suficientemente decisiva como para destacarla. Resulta sintomático lo que Leopoldo María Panero, uno de los jóvenes elegidos, diría al respecto unos años después: “mi generación se llama Pedro Gimferrer: fue él quien la construyó como lo que las generaciones son, un grupo teórico” (1979).

La importancia de Gimferrer en la configuración de los *novísimos* había sido reconocida y aceptada por Castellet ya en el amago de dedicatoria del libro, donde admitía que el libro debería estar dedicado a él por haberle “ayudado considerablemente en su elaboración” (1970: 7). Pasado el tiempo, en un curioso poema que encabezaría su artículo sobre el pensamiento literario incluido en el volumen *La cultura bajo el franquismo* (1977), Gimferrer recordaría agradecido la implicación personal del antólogo en la configuración de la generación, y su persistencia contumaz en querer catalogar la tarea de los poetas más jóvenes:

A José María Castellet,
que trató de entender la historia que aquí cuento;
que trató de contarla a los más jóvenes;
que trató de entender a los más jóvenes;
que, al entendernos, entendió que debía contar de nuevo la historia;
que contó de nuevo la historia;
que contó también la historia de los más jóvenes;
que nos dio, así, un ejemplo que muy pocos supieron dar:
el de un hombre que quiere contar historias verdaderas” (Gimferrer 1977: 105).

Aludiendo a su empeño, en ese poema Gimferrer situaba a Castellet como una figura decisiva en la mediación de esa excepción que reclamaban los novísimos. Su papel ejemplar en la puesta en escena del cambio consiguió que ese grupo de jóvenes poetas acabara reemplazando en la historia de la literatura española la más vasta casuística con la que se hubiera podido definir a toda la generación.

II. Las incomodidades de la ruptura novísima

Una de las últimas conversaciones públicas entre Josep Maria Castellet y Pere Gimferrer tuvo lugar en Barcelona el 24 de mayo de 2012 (Endrets 2012). En ella, Castellet recuerda la decisiva importancia de Gimferrer en la selección de los *Nueve Novísimos*: “Él me [...] enseñó [...] poemas de poetas que pertenecían a su generación. No se trata de que yo incluyera a Pere Gimferrer, sino que [...] Gimferrer me influenció a mí de tal manera que pude construir los *Nueve Novísimos*”. Al referirse al prólogo, el antólogo precisa que su elaboración fue paralela a la elección de los poetas. Que la selección se hiciera sincrónicamente a la justificación de su inclusión marca una de las particularidades más relevantes del volumen.

Habitualmente, las antologías generacionales han servido para ofrecer una visión paradigmática y plural de la poesía de una época concreta. Para determinar su estimación, los antólogos han distinguido las particularidades de su selección, tanto de los modelos que ésta puede anticipar como de los que la preceden. Lo curioso de ese caso, y que explica en parte lo mucho que este libro ha tenido ocupada a la crítica, es que el cometido asignado a los *Nueve novísimos* no fue exactamente ese. Desde el prólogo, Castellet insistía en la función de manifiesto del libro y quedaba clarísimo que lo que allí se pretendía no era dar una muestra de lo que podía ofrecer la poesía de esa generación. Lo que se buscaba realmente era identificar con ejemplos un patrón que venía decidido de antemano. El libro no era pues tan solo un síntoma de que algo estaba sucediendo en la poesía española, sino que era una confirmación ejemplar del cambio. Que Castellet insistiera en que su intención estaba desprovista de cualquier dogmatismo o profetismo (1970: 14) solo puede entenderse si admitimos la distancia que el antólogo quería tomar respecto al fracaso de sus intuiciones previas.

Desde las primeras páginas de los *Nueve novísimos*, Castellet se afanó en explicar que la limitada selección de poetas emergentes era solo representativa de una estética de ruptura que parecía consolidarse dentro del panorama poético peninsular. A pesar de ello, lo cierto es que el libro no tardó en convertirse en uno de los pocos puntos de referencia para tasar el valor de gran parte de la poesía que estaba por llegar. El privilegio del que gozó la antología provocó que los más críticos juzgaran a Castellet culpable de buscar ese forzado encaje que asimilaba la generación de los setenta a la estética novísima (Molina 13). La fortuna del libro —incluso antes de ser publicado— se debió tanto al nombre del editor como al de la conocida editorial catalana que lo publicó. Aún así, como explica Jenaro Talens (1989), la importancia de la antología habría que buscarla también en el interesado uso publicitario que se hizo de la propuesta: “Es en el carácter de punto de referencia otorgado a su aparición y en la

serie de réplicas y contrarréplicas que provocó donde hay que buscar el verdadero motor del fenómeno canonizador que conocemos como «novísimos» (Talens 1989: 119).

Aunque no sirviera para frenar las múltiples críticas que tildaban su propuesta de oportunista y excluyente (Grande 1970; Delgado 1971; Chao 1970; González 1980), el sarcasmo con el que Castellet se encaró a sus propios errores fue un hábil antídoto para desactivar la virulencia de los ataques: “Nadie que las conozca puede dudar que mis experiencias anteriores de antólogo me obligan a moverme con cautela, cosa que confieso con toda la ironía posible” (Castellet 1970: 14). Consciente de lo que le esperaba, y a pesar de que, como había hecho en antologías precedentes, el primer nombre ilustre que convocaba en el prólogo era de nuevo el de Antonio Machado, el tono del que Castellet se servía en la justificación del libro era muy distinto. A diferencia del uso que anteriormente había hecho del criterio machadiano —convertido en el principal valedor del giro realista de la poesía de posguerra—, convocar nuevamente ese nombre al inicio de la nueva antología pretendía tan solo preservar la trascendencia de la Guerra Civil en la estructuración de toda la literatura posterior.

Como hemos dicho, la verdadera intención de la antología castelletiana era recalcar el papel de los jóvenes en el proceso de cambio que estaba viviendo la poesía española. En ese objetivo, los *seniors* —Vázquez Montalbán, Martínez Sarrión, Álvarez— solo servían como estación de enlace para asegurar cierta continuidad con los poetas de los cincuenta. Más allá de los subterfugios teóricos a los que Castellet recurrió —Barthes, Eco, Sontag, McLuhan—, la única manera que encontró para explicar la inclusión de los tres *seniors* fue apelar a dos razones históricas. Por un lado, era un hecho incuestionable que todos los autores incluidos habían nacido después de la contienda y, por lo tanto, como suponía el antólogo, “nada puede despertar en ellos ningún recuerdo personal de la Guerra Civil” (Castellet 1970: 12). La otra razón, y ésta dejaba abierta la posibilidad de una inminente reconexión de la literatura peninsular con el tiempo que marcaba de la literatura moderna, era que los poetas pertenecían cronológicamente a “la generación que en todo el mundo es protagonista del fenómeno conocido por «la revolución de los jóvenes»” (Castellet 1970: 12). Apelar a la historia para cohesionar el grupo hubiera podido ser una cómoda manera de ahorrarse alusiones particulares al estilo de los poetas. Desafortunadamente, la obsesión por insistir en la ruptura como rúbrica concluyente de la generación obligó al antólogo a buscar similitudes entre sus estilos y procedimientos, y esa obstinación se acabó convirtiendo en el flanco más débil del libro.

Dadas las obvias diferencias entre los poetas, alguna media verdad tuvo que contarse para conseguir compactar mejor la nómina de elegidos. Según cuenta Castellet, la selección comprendía exclusivamente autores inéditos o con un único libro (Castellet 1970: 13), lo que no era del todo cierto. De Gimferrer habían salido por entonces sus dos poemarios en castellano y se había editado también *Poemas (1963-1969)* que incluía parte del proyecto abortado que acabó siendo *Extraña fruta*. De Vázquez Montalbán se conocían dos libros —*Una educación sentimental* (1967), *Movimientos sin éxito* (1969)— y, en enero de ese mismo año, había aparecido su *Manifiesto subnormal* (1970). La única razón para entender por qué Castellet no contó todo esto a las claras tuvo que ser la prisa por cortar en frío con el pasado y dejar atrás el tiempo en el que la poesía española parecía haberse quedado

detenida. A pesar de lo que se quisiera mostrar, lo cierto es que la relación con el pasado seguía siendo conflictiva como era ostensible debido a la combinación irresuelta de interés y antipatía respecto a su valor: Castellet convocaba a Machado y a los tres *seniors* para no perder el tenue hilo que unía el libro con la generación de los cincuenta —lo que suponía poder mantener vínculos con una poesía que había reflexionado sobre la realidad circundante— y, al mismo tiempo, quería presentar a esos novísimos como un movimiento esperanzador por estar totalmente despegado de la historia del país.

Fueran cuales fueran las razones de la argucia, que la poesía del porvenir debiera quedar representada por un grupo de autores solo aparentemente desconocidos permitía que el antólogo se asegurara finalmente un acierto. A diferencia de lo que había sucedido en el caso de sus antologías anteriores, que se priorizara el repertorio de autores a la selección de los textos permitió, por primera vez, como apunta Juan José Lanz, que Castellet: “lleva[ra] a cabo una determinación del desarrollo poético posterior y, por lo tanto, se establec[iera] [(la lista de poemas)] como confirmación de su propia profecía” (Lanz 2011: 56). Según el propio Lanz, la principal consecuencia que supone encontrarnos delante de una obra de un solo autor-modelo que no está basada en una interpretación particular de la evolución poética, es que los *Nueve novísimos* tiene más de “libro de artista” que de antología. Esa idea queda rubricada por el hecho de que el número de integrantes finalmente incluidos quedara decidido no en función de su representatividad, sino de la protección eufónica del título.

III. Antologías de ajuste (1967-1970)

El principal problema al que la antología novísima tuvo que hacer frente fue que la selección se tomó como un muestrario exhaustivo cuando no pretendía serlo. Más adelante, algunos críticos como Ignacio Prat sí supieron valorar en su justa medida el intento de Castellet y ver que su deseo era conseguir consolidar un espíritu, más que ofrecer una selección de poetas y de textos (Prat 1982b: 220). El único problema que supuso la intención del antólogo de anteponer el ánimo a su concreción literaria fue que la lista de poemas acabó convertida en una simple verificación tautológica de lo que ya había sido anunciado en el prólogo (Lanz 2011: 71).

El principal objetivo de los *novísimos* era afianzar lo que por entonces era tan solo una fantasmagoría. A pesar de su importancia, cabe mencionar también algunas antologías importantes en el proceso de sedimentación de ese cambio. De todas las compilaciones aparecidas antes de los novísimos que habían pretendido homogeneizar la dispersión de títulos y poetas, resultan ineludibles al menos tres: la *Antología de la joven poesía española* de Enrique Martín Pardo (1967), la *Antología de la nueva poesía española* de José Batlló (1968) y la *Nueva poesía española* (1970) también de Enrique Martín Pardo.

Si la antología de Castellet centraba su tesis en la ruptura poética respecto al pasado que se estaba produciendo entre los más jóvenes, detrás de estas tres selecciones existían motivaciones distintas. La primera de Enrique Martín Pardo, aparecida en el verano del 67, solo había pretendido denunciar el terrible estado en el que se encontraba la poesía de los menores de 30 años, fuera cual fuera su

sensibilidad. Atendiendo a “todas las tendencias y las posturas más dispares” (Martín Prado 1967: 10), la selección de 28 nombres servía para señalar la negligencia de los maestros del pasado quiénes, dándose de baja de sus responsabilidades, habían forzado a la poesía española a vivir “al margen de las corrientes literarias del mundo” (13). La consecuencia de ese cúmulo de fatalidades conducía al antólogo a un diagnóstico no demasiado ilusionante: “Esta generación joven se ha encontrado con todas las frustraciones, con todos los prejuicios y con todos los tópicos desde los años 30 hasta ahora. [...] Nos encontramos con una poesía en estado de coma” (12). Para el autor del prólogo, la poesía de esos años se podía definir por el “lenguaje depauperado” que usaban los poetas, el abandono de la rima y la reducción de la poesía al mensaje que pretendía transmitir.

Poco después, José Batlló, en su *Antología de la nueva poesía española* (1968), partiendo de una consulta realizada a ciento cincuenta “personas interesadas por el fenómeno poético” (1968: 313) a la que solo respondieron ochenta y nueve, acabó recogiendo más de cien poemas publicados entre 1954 y 1967. Al igual que la anterior, esta antología continuaba con la denuncia de la falta de magisterio de las generaciones precedentes y marcaba como rasgo común de los poetas incluidos la voluntad “imperiosa” de salvar la rigidez de los “esquemas ideológicos” que había impuesto la Guerra Civil (Batlló 1968: 12). Ya fuera para dejar constancia de esa superación o para establecerla, Batlló no dudó en juntar nombres tan dispares como Claudio Rodríguez, Ángel González, Carlos Barral, Gil de Biedma, Félix Grande, José Miguel Ullán, Vázquez Montalbán o Pedro Gimferrer. A pesar de estar separados en el tiempo, —solo los tres últimos aquí citados habían nacido después de la contienda—, todos los convocados coincidían en su intención de superar la división producida por la Guerra Civil. De los más jóvenes, el antólogo destacó la enseñanza que habían extraído de la tradición, dejando claro que “no aceptan [que] se les haya trazado previamente un camino, sino que reclaman el inalienable derecho a construirlo por sí mismos” (Batlló 1968: 17). A diferencia de las otras antologías, la de Batlló se dedicaba a rastrear algunas líneas de renovación que, a pesar de haber sido ignoradas, contaban ya con significativos ejemplos de promociones anteriores como Gabino-Alejandro Carriedo o Miguel Labordeta, que habían conseguido mantenerse al margen de las corrientes imperantes (Batlló 1968: 19). El prólogo de Batlló terminaba con una lista de autores quiénes, a pesar de no aparecer entre los seleccionados, habrían sido incluidos en la antología en el caso de que ésta hubiera sido compuesta un par de años después. Entre éstos aparecían ya José María Álvarez, Antonio Martínez Sarrión y Guillermo Carnero —“al que ya se llama[ba] discípulo predilecto de Pere Gimferrer” (Batlló 1968: 32)—, y que acabarían formando parte de la selección novísima.

La segunda antología de Martín Prado, titulada *Nueva poesía española* (1970), fue considerada por algunos como “una reunión de la *coquelouche* bien trajeada” (Prat 1982b: 220) en la que su autor había decidido anteponer la divisa de la continuidad a la de la ruptura. Como explicó el propio antólogo, a pesar de lo que pudiera parecer, saliendo como salió al mismo tiempo que la de Castellet, la antología no se hizo “como reacción a ningún otro libro similar” (Martín Prado 1990: 95) y no debe buscarse en ella ninguna voluntad de continuación ni de rechazo de los novísimos: “mi libro se gestó y terminó antes de que se tuviera noticia alguna sobre otro libro muy similar que se publicó ese mismo

año en Barcelona” (Martín Prado 1970: 9). Si la primera antología de Martín Prado había querido ser una muestra representativa de las tendencias más clásicas a las más vanguardistas, tres años después, su intención era solo dar cuenta del “movimiento auténticamente progresista de nuestra lírica” (14). La voluntad de cambio respecto a los “pobres y acartonados postulados poéticos que hasta ahora han imperado en nuestro país” (11) era de hecho la misma que se promocionaba desde Barcelona, pero aquí, en lugar de insistir en el vínculo de los más jóvenes con los referentes foráneos y en ese “horror de todo lo español” como hacía Castellet (1970: 43), se prefirió trazar la línea que unía a esos poetas con “la mejor tradición poética de dentro y fuera de España” (Martín Prado 1970: 11). Los seis poetas seleccionados —Antonio Carvajal, Pedro Gimferrer, Antonio Colinas, José L. Jover, Guillermo Carnero y Jaime Siles— seguían, según el antólogo, los pasos marcados por el surrealismo y el simbolismo, movimientos que en España había sido asimilados por algunos representantes de la generación del 27. Estos nuevos autores quedaban así asociados a sus maestros por la misma voluntad de hacer una “poesía culta, densa, intimista, a veces decadente, a veces deliberadamente irracional, dispuesta siempre a que la imaginación encuentre el cauce más apropiado para su completa realización” (13).

La lectura que se hizo de todas las compilaciones mencionadas más arriba, incluyendo la de Castellet, estuvo muy condicionada por las circunstancias políticas en las que se encontraba el país. La tensa situación que la dictadura había normalizado provocó que algunos destacados intelectuales, convertidos en oficiosos representantes de la oposición intelectual al franquismo, entendieran esos poemarios como ataques destinados a deteriorar la resistencia política que la poesía social había ejercido hasta ese momento. Ángel González fue uno de los poetas más críticos con la propuesta de los novísimos. Años después, en un artículo publicado en 1980, el poeta asturiano reducía las aportaciones de esa promoción literaria al abandono definitivo de las preocupaciones políticas y sociales: “la única realidad que parece interesar a los poetas *novísimos* es la puramente literaria. [...] En el deteriorado andamiaje de la dictadura, la censura y la represión seguían existiendo, pero ellos [...] se aplicaron a escribir odas sobre mares más o menos venecianos o sobre mitos más o menos de celuloide. [...]” (González 1980: 6). La solapada acidez que destila el comentario hace patente la desorientación que provocó la propuesta culturalista de los nuevos poetas. Solo desde la incomprensión puede entenderse que en ese mismo texto se tildara a los *novísimos* de “última manifestación de la cultura del franquismo” (7). No era, como suponía Ángel González, que esa joven promoción de poetas hubiera decidido romper con la cultura que había intentado oponerse a la dictadura (7), sino que la manera de combatirla utilizada hasta ese momento les parecía ineficaz. En sus rotundas *Notas parciales sobre poesía española de posguerra* (1971), Gimferrer escribiría al respecto: “Un condicionamiento de carácter estético ha convertido a los poetas “de izquierdas” en la mejor coartada de la situación que creían combatir y ha terminado, incluso en el terreno personal, por convertirlos [...] en la contrafigura del proyecto vital bajo el que concibieron su juventud” (Gimferrer 1971: 96).

Con un tono belicoso, en ese texto Gimferrer alarmaba de la coartada en la que se había convertido para el régimen la controlada robustez que había ido tomando la intelectualidad “de

izquierdas” durante los sesenta. Y es que el balance de riesgos que el franquismo había hecho respecto al impacto que podía tener sobre su estabilidad la oposición que ejercían los escritores, le salió siempre positivo. Con el término “cárcel de papel” se refiere Ramón Buckley (1996: 8) a la situación de “reprimido idilio” entre Franco y la intelectualidad española que se vivió en España por aquellos años. Esa estabilidad ambigua, que sirvió a la dictadura para dejar constancia ante el mundo de su tímida apertura, era una prueba fehaciente del poco alcance que podía tener la literatura social: “se ha abdicado de toda posibilidad de investigación verbal y se ha fijado un código de adjetivación, adverbios, giros verbales [...] tan inmutable y estéril como satisfecho de su eficacia” (Gimferrer 1971: 96). Desde la literatura, si se aspiraba a una verdadera resistencia, ésta debía ejercerse de otro modo.

IV. El artificio como forma de disidencia política

Estaba claro que esos jóvenes no parecían a ojos de nadie “poetas de barricada”, pero según recuerda con encomiable heroísmo Marcos-Ricardo Barnatán incluyéndose dentro de ese grupo de indisciplinados: “practicábamos un terrorismo mucho más letal. Y el tiempo nos dio la razón. El compló urdido en las márgenes eruditas por los vástagos de una burguesía ilustrada acabó por barrer lo que consideraba fórmulas literarias periclitadas, impropias de un país que deseaba fervorosamente ser como el resto de las naciones europeas” (Barnatán 1988). Constatado el descrédito de la poesía social, no fue tan fácil como pudiera parecer persuadir a los disidentes de que la revolución que patrocinaba esa nueva literatura era de hecho de más largo alcance que la de cualquier propuesta de corte realista.

En su texto “Experimentalismo, vanguardia y neocapitalismo”, Vázquez Montalbán (1968), por entonces militante del PSUC, intentó aclarar de forma didáctica el merecido descrédito que estaba sufriendo la poesía social, y algunas de sus consecuencias. Antes que cualquier otra, la misión de ese texto era quejarse de la manera en que, desde algunos sectores intelectuales y “aplicando vicios teóricos adquiridos de difícil liquidación” (106), se leía interesadamente la crítica a las formas del realismo español como una apología reaccionaria del neocapitalismo. Acusando de raquitismo intelectual a una parte del progresismo político del país, Montalbán advertía del error que suponía disponer cualquier vanguardia cultural en contra del credo del *establishment* político de vanguardia: “Los que creemos que el neocapitalismo es peligroso sobre todo moralmente, vemos el peligro de que, aunque su liquidación final dé paso a una nueva ordenación de la actividad y la relación humana, puede ser una ordenación justa a un nivel de objetividad histórica, pero perversa y enferma si está conducida por seres perversos y enfermos” (107). Esa incapacidad del realismo literario para transformar la realidad tenía que ver, según Montalbán, con dos cosas: por un lado, las limitaciones que imponía al movimiento el público al que iba dirigido —“una burguesía ilustrada ya en disposición de ser progresista” (112)— y, además, la imposibilidad de competir con las técnicas de difusión de los entonces incipientes *mass media*. La hueca caricatura del realismo en la que se convierte la parte final del artículo no desacredita en ningún caso la defensa que allí se hace del experimentalismo de

vanguardia como una “obligación cultural” de signo progresista. La cerrazón mostrada por la crítica realista y la traducción de ese experimentalismo en un simple producto asimilado al neocapitalismo parecía conducir inevitablemente a una inminente ruptura de esos dos bloques. La tesis de la fatal desavenencia entre los grupos defendida por Montalbán, quien anunciaba una imposible síntesis entre poesía e ideología, sería retomada por Castellet como otra razón más que alentaba una inevitable ruptura entre dos “civilizaciones” poéticas que habían decidido seguir sendas irreconciliables (Vignola 1981: 39).

A esa confusión entre estética y política que se desencadenaría entre los sectores más rígidos del intelectualismo de izquierdas, tampoco ayudó Castellet. En lugar de centrarse en definir los modos en que la propuesta novísima impugnaba la retórica habilitada por el franquismo, el antólogo centró sus explicaciones en el exotismo de ciertas formas culturales de las que los poetas se servían. En una de las secciones de su prólogo, Castellet empezaba citando una nota que encabezaba el relato *Màrius Byron* de Terenci Moix en el que el escritor había reunido una larga lista imprescindible de elementos culturales que el lector necesitaba tener presentes para poder comprender algo de lo que allí contaba. El aviso a navegantes de Moix (Moix 1968: 107), recuperado por Castellet, acumulaba entre otras cosas títulos de tebeos, comedias musicales, canciones *pop* de los cuarenta, poemas de Gimferrer y películas americanas de la edad dorada de Hollywood. Descontando la ironía de la lista, tan importante como lo que allí se nombraba era que, por primera vez, la literatura quedaba relegada a un segundo plano. Con la incorporación de elementos pertenecientes a la cultura popular, y la equiparación del valor de todos los productos culturales allí citados, se conseguía romper con la histórica sacralización de la alta cultura. El acopio indistinguible que resultaba de esa mezcla desordenada de ingredientes quedaría como síntoma manifiesto del cambio generacional que se estaba produciendo, también a nivel teórico.

Un poco más arriba, al referirnos al barniz del que Castellet había dotado a su prólogo hemos mencionado, entre otros, a Umberto Eco y Roland Barthes. La presencia de los dos semiólogos entre los nombres citados es un buen ejemplo de la influencia que tuvo para Castellet el desembarco en Barcelona, a mediados de los sesenta, del *Gruppo 63* italiano y de los parisinos de *Tel Quel* (Galt 501). Los modelos teóricos en los que se basaba la propuesta de Castellet estaban relacionados tanto con el radicalismo estético propugnado por la nueva vanguardia como con la apertura del arte a nuevos lenguajes impulsada por esos grupos. Gimferrer, de la mano de Castellet, participó también muy pronto de ese nuevo proyecto ideológico que consistía en cuestionar —y subvertir— las estructuras lingüísticas oficializadas y ejercer así, aunque fuera indirectamente, una resistencia política al hieratismo impuesto tanto por la política cultural del régimen como por la contestación a ese modelo tanteada por el realismo. La incorporación de la cultura de masas y el replanteamiento de la noción de cultura fueron las maneras que encontraron los nuevos poetas y agentes culturales de ejercer esa resistencia. En lo que al prólogo de Castellet se refiere, la influencia de Eco se ve muy claramente en la defensa de los nuevos mitos creados por esa promoción de poetas. Sin dejar de aludir a la ambivalencia ideológica de las constelaciones mitológicas que esa generación había creado —símbolo,

al mismo tiempo, de alienación “por cuanto el mito es [...] un factor conservador del sistema existente” (Castellet 1970: 28) y de resistencia frente a la condición alienadora del mundo que les rodeaba—, Castellet hacía una defensa nada apocalíptica de esos mitos fundados por la cultura de masas. Del mismo modo que lo había hecho Umberto Eco años atrás (1965), para Castellet esos mitos no eran simplemente un ejemplo típico de un régimen capitalista, sino que más bien probaban la participación de los ciudadanos en la vida pública. Además, con las referencias a esas nuevas tradiciones culturales se conseguía validar “el rechazo de la estructura paternalista de la comunicación de valores” (Eco 1965: 52).

Según Castellet, la peculiar digestión que, por motivos obvios, se había hecho en España de la cultura popular y de los *mass media*, definían la singularidad del país en el campo cultural de finales de los cincuenta y primeros sesenta: “huérfana de una información cultural completa y de la polémica ideológica que ha tenido lugar en las democracias liberales, se impone un tipo de cultura basada en unos *mass media* de muy baja calidad, pero que por lo mismo obtienen un enraizamiento popular de considerable extensión demográfica” (Castellet 1970: 20-21). En el grupo de los novísimos, la presencia de esa cultura “de baja calidad” que contrapesaba la importancia histórica de una cultura escrita ya afianzada tenía dos portavoces principales: por un lado, Montalbán, claro representante de la corriente estética centrada en la reivindicación del valor de la cultura popular —iniciado con los cinco reportajes que escribió para la revista *Triunfo* que se convertirían en el núcleo de su *Crónica sentimental de España* (1971)— y, por otro lado, Gimferrer, que encarnaba la corriente culturalista que es la que se acabaría consolidando como tendencia futura. Para intentar espesar las semejanzas de esas dos corrientes, Castellet recurrió a la sensibilidad *camp* como concepto aglutinador de ambas preferencias. Como escribía Castellet desde las páginas de *Serra d’Or*: “se trata de una actitud más o menos *snob* que acepta y consigue la democratización de la cultura esencialmente a través del impacto de los *mass media*” (1969: 45). Lo que conseguía Castellet con el *camp* era aportar a la nueva generación la posibilidad de desactivar la dicotomía moral sobre el gusto que tan importante había sido para la generación realista. Como había teorizado Susan Sontag poco tiempo atrás, la esencia de la sensibilidad *camp* se encontraba en el amor al artificio y la exageración (Sontag 1964: 275), convirtiéndose en una mirada destinada a adaptar y reformar materiales culturales diversos. Contra lo que podría parecer, como había ya advertido Montalbán en el artículo antes citado, la apelación al relativismo del *camp* no era una reivindicación de la cultura de consumo, sino una manera de reivindicar ciertas tendencias culturales que, ya fuera porque habían sido interrumpidas o porque habían sido desdeñadas, nunca habían llegado a formar parte del panorama cultural del país: “No se trata del amor a lo viejo como tal. Se trata, simplemente, de que el proceso de envejecimiento o deterioro proporciona la distancia necesaria o despierta la necesaria simpatía” (Sontag 1964: 285).

Ese interés por incorporar a la nueva poesía española cierto grado de “artificio y estilización” de ciertas formas del pasado parecía corresponder, como la propia Sontag comentaba, con una reivindicación de la supuesta apoliticidad que definía el *camp* (Sontag 1964: 277). A pesar de que, años después, críticos como Moe Meyer (1994) intentarían reevaluar el concepto para discursivizar los

usos políticos de la cultura *camp*, Castellet explotaría deliberadamente esta falta de compromiso político para insertar dentro de la autarquía cultural que existía en España cierto cosmopolitismo supuestamente no tendencioso. Lo que resulta interesante de esa neutralidad a la que esa nueva literatura aspiraba, y ahí radica parte del desdén con el que miraba hacia el pasado, es la desatención de la escala de valores propuesta por la generación anterior y la supeditación, como ya había sucedido en otras épocas, de la moral a la estética (Sontag 1964: 287). No se trataba pues de una superación de lo considerado “serio” —es decir de la cultura escrita ya validada—, sino de una nueva y más compleja relación con “lo serio” que debía permitir al público, como sintetizaba Sontag: “ser frívolo respecto a lo serio y ser serio respecto a lo frívolo” (288). Esta buscada desafección política que entiende que la experiencia del mundo es exclusivamente estética (287), sirve también para entender porqué la estética promulgada tanto por Gimferrer como por Castellet fue considerada decadente y reaccionaria por algunos de sus contemporáneos.

Recientemente, algunos críticos (Bou & Pitarello) han visto en la irrupción de los novísimos la aparición de “un nuevo modo de representación de la realidad basado en la recuperación de la vanguardia y una visión irónica del pasado” (8) que acabaría ordenando las formas literarias de la literatura española hasta el asentamiento de la Transición. Más allá de las fechas, si algo queda del espíritu que ese libro impulsó es la importante tarea de reordenación parcial de la biblioteca de la cultura española que supuso. En ese proceso, el rechazo de la poesía vigente quedó como su gesta más visible cuando fue solo una parte de la conmoción que el grupo buscaba provocar. Su ataque central no iba dirigido a determinadas formas de la literatura española, sino a la insignificancia cultural de un país culturalmente aislado que debía aprender a mirar hacia la periferia si quería conseguir sintonizar de nuevo con el tiempo de la modernidad. Para que se produjera esa consonancia con la literatura moderna convenía recomponer el arco de la tradición como valor inexpugnable con el que defender la vigencia de lo que estaba por venir. Este hecho acabó generando una de las incomodidades más evidentes del libro que aquí hemos querido reseguir, y queda, además, como prueba de la participación de Gimferrer en la confección teórica del volumen.

Cuando Castellet empezó a preparar la antología, el grupo de amigos que conformaba esa “conspiración veneciana” (Barnatán 1989) que Gimferrer había liderado tácitamente y de la que formaban parte Molina-Foix, Carnero, Azúa, Moix y Panero, había ya empezado dispersarse (Campbell 1971: 33). La ruptura estética reclamada por los *novísimos* se acabaría concretado de distintas maneras y como recuerda Lanz, “si se observa bien el resultado de su influencia, se comprobará que no ha sido tanto, al menos en primer lugar, las obras de los autores allí recogidos los que han incidido en el desarrollo poético posterior, sino la antología en sí, en su consideración general” (Lanz 2011: 56). La antología novísima tendría efectos sobre gran parte de la producción poética que se haría en España a partir de ese momento. A pesar de las variaciones en las listas de nombres, de esos *novísimos* partieron las antologías poéticas que vinieron inmediatamente después —*Espejo del amor y de la muerte* (Prieto 1971), *Poetas españoles poscontemporáneos* (Batlló 1974), *Nueve poetas del resurgimiento* (Pozanco 1976) o *Joven poesía española* (García Moral 1979)— centradas en buscar

a autores cuya obra correspondiera con lo que Castellet había definido en su prólogo. Después de los *Nueve novísimos*, Castellet siguió con su tarea de editor en lengua catalana. Por su parte, Gimferrer, a su regreso del servicio militar en Mallorca, se había convertido en Pere y, tomando el catalán como lengua de creación poética, daría por terminada su primera etapa en castellano cerrando así, definitivamente, “su fábrica de estética generacional” (Prat 1982b: 217).

Bibliografía

- BARNATÁN, Marcos Ricardo (1988), “Veinte años no es nada”, *El País*, 22 junio 1988.
- BARNATÁN, Marcos Ricardo (1989), “La polémica de Venecia”, *Ínsula*, n. 508, abril 1989, pp. 15-16.
- BATLLÓ, José (1968), *Antología de la nueva poesía española*, Madrid: Editorial Ciencia Nueva/Colección El Bardo, 1968.
- BATLLÓ, José (1974), *Poetas españoles poscontemporáneos*, Barcelona: El Bardo, 1974.
- BLESA, Túa (2010), *Gimferrerías*, Zaragoza: Los libros del Señor James, 2010.
- BOU, Enric & Elide PITTARELLO (2009), *(En)claves de la transición. Una visión de los novísimos; Prosa, poesía, ensayo*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2009.
- BUCKLEY, Ramón (1996), *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid: Siglo XXI de España editores, 1996.
- CAMPBELL, Federico (1971), “Ana María Moix o la sobrevivencia”, *Infame Turba*, Barcelona: Editorial Lumen, pp. 75-79.
- CASTELLET, Josep Maria (1955), *Notas sobre literatura española contemporánea*, Barcelona: Ediciones Laye, 1955.
- CASTELLET, Josep Maria (1960), *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona: Seix Barral, 1960.
- CASTELLET, Josep Maria & Joaquim MOLAS (1963), *Poesía catalana del segle XX*, Barcelona: Edicions 62, 1963.
- CASTELLET, Josep Maria (1965), *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona: Seix Barral, 1966.
- CASTELLET, Josep Maria (1969), “Mitologies de la nova generació”, *Serra d’Or*, n. 121, octubre 1969, p. 45.
- CASTELLET, Josep Maria (ed.) (1970), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona: Barral Editores, 1970.
- CASTELLET, Josep Maria (ed.) (1977), *La cultura española bajo el franquismo*, Barcelona: Ediciones de Bolsillo, 1977.
- CASTELLET, Josep Maria (1986), “Introducción”, en: Vázquez Montalbán, Manuel (1986), *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1983)*, Barcelona: Seix Barral, 1986, pp. 7-28.
- CHAO, Ramon (1970), “José Miguel Ullán: Escritor en legítima defensa”, *Triunfo*, n. 439, 31 octubre 1970, p. 64.

- DELGADO, Agustín (1971), *Equipo "Claraboya". Teoría y poemas*, Barcelona: El Bardo, 1971.
- ECO, Umberto (1965), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen, 1977.
- ENDRETS (2012). Geografía Literaria dels Països Catalans, "Conversa entre Pere Gimferrer i Josep Maria Castellet", YouTube, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=otlCqh5hQjg>
- GABRIEL Y GALÁN, José Antonio (1985), "Novísimos: pasaron 15 años", *El País. Suplemento Libros*, 28 julio 1985, p. 5.
- GALT, Rosalyn (2010), "Impossible Narratives: The Barcelona School and the European Avant-Gardes", *Hispanic Review*, n. 78-4, Autumn 2010, pp. 491-511.
- GARCÍA MORAL, Concepción & Rosa María PEREDA (1979), *Joven poesía española*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1979.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1965), "Carta de España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)", *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona: Crítica, 1980. [Citado por: Gil de Biedma, Jaime (2010), *Poesía y Prosa*, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2010, pp. 686-692.]
- GIMFERRER, Pere (1971), "Notas parciales de poesía española de posguerra", en: Clotas, Salvador & Pere Gimferrer, *30 años de literatura*, Barcelona: Kairós, pp. 87-108
- GIULIANI, Alfredo (1961), *I novissimi. Poesie per gli anni 60'*, Milano: Rusconi e Paolazzi, Milano, 1961.
- GONZÁLEZ, Ángel (1980), "Poesía española contemporánea", *Los cuadernos del norte*, n. 3, agosto-septiembre 1980, pp. 4-7.
- GRACIA, Jordi (1990), «Gimferrer en los *Nueve novísimos* o la coherencia de una poética». *Anthropos*, n. 110-111 (VII-VIII/1990); pp. XVII-XX.
- GRANDE, Félix (1970), "Poetas novísimos, vieja confusión", en: *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid: Taurus, 1970, pp. 97-105.
- IGLESIA, Ana María (2019), "Túa Blesa; Estamos en permanente pelea con lo que somos, lenguaje" Entrevista a Túa Blesa. *Crónica Global, El Español*, 1 julio 2019. https://cronicaglobal.elespanol.com/letra-global/la-charla/tua-blesa-permanente-pelea-somos-lenguaje_257427_102.html
- LANZ RIVERA, Juan José (1994), "Etapas y reflexión metapoética en la poesía castellana de Pere Gimferrer", *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, pp. 67-103.
- LANZ RIVERA, Juan José (2011), *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*, Sevilla: Renacimiento, 2011.
- MACHADO, Antonio (1927), "Proyecto de un discurso de ingreso en la academia de la Lengua", en: DE TORO SANTOS, Antonio Raúl & Francisco GARCÍA TORTOSA, *Joyce en España. Vol. 2*, A Coruña: Universidade da Coruña, 1997, pp. 39-41.
- MARTÍN PRADO, Enrique (1967), *Antología de la joven poesía española*, Madrid: Pájaro Cascabel, 1969.

- MARTÍN PRADO, Enrique (1970), *Nueva poesía española* (1970), en: Martín Prado, Enrique (1990b), pp. 7-86.
- MARTÍN PRADO, Enrique (1990a), *Antología consolidada* (1990), en: Martín Prado, Enrique (1990b), pp. 87-233.
- MARTÍN PRADO, Enrique (1990b), *Nueva poesía española* (1970). *Antología consolidada* (1990), Madrid: Hiperión, 1990.
- MEYER, Moe (ed.) (1994), *The politics and poetics of Camp*, London & New York, 1994.
- MOIX, Terenci (1968), “Màrius Byron”, en: *La torre del vicis capitals*, Barcelona: Edicions 62, 1972, pp. 107-145.
- MOLINA, Ángela (2001), “José María Castellet: Algunos no me perdonaron «Nueve novísimos». Entrevista a José María Castellet”, *ABC Cultural*, 24 febrero 2001, p. 13.
- PANERO, Leopoldo María (1979), “Última poesía no española”, *Poesía: revista ilustrada de información poética*, n. 4, 1979, p. 11.
- POZANCO, Víctor (1976), *Nueve poetas del Resurgimiento*, Barcelona: Editorial Linosa
- PRAT, Ignacio (1982a), “Contra ti (Notas de un contemporáneo de los novísimos)”, *Estudios de poesía contemporánea*. Madrid: Taurus, pp. 206-210.
- PRAT, Ignacio (1982b), “La página negra”, *Estudios de poesía contemporánea*. Madrid: Taurus, pp. 211-226.
- PRIETO, Antonio (1971), *Espejo del mar y de la muerte*, Madrid: Colección Bezoar/Editorial Azur, 1971.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (1996), *Musa del 68*, Madrid: Ediciones Hiperión, 1996
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (ed.) (1990a), «Nueve novísimos: Veinte años de eufonía», *Anthropos*, n. 110-111 (julio-agosto 1990), pp. VII-XX; n. 112 (septiembre 1990), pp. V-XIV y n. 113 (octubre 1990), pp. XV-XIV.
- SONTAG, Susan (1964), “Notes on Camp”, *Against interpretation*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966, pp. 275-292.
- TALENS, Jenaro (1989), “De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970”, *Revista de Occidente*, n. 101, octubre 1989, pp. 107-127.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1968), “Experimentalismo, vanguardia y neocapitalismo”, *Reflexiones ante el Neocapitalismo*, Barcelona, Ediciones de Cultura Popular, 1968, pp. 103-116.
- VIGNOLA, Beniamino (1981), “La manía de Venecia y las letras españolas (diez años de novísimos)”, *Camp de l’arpa*, n. 86, abril 1981, pp. 38-41.