

DOS QUERELLAS SOBRE EL CONCEPTO DE VANGUARDIA EN LA ESPAÑA TARDOFRANQUISTA

TWO QUARRELS OVER THE CONCEPT OF THE AVANT-GARDE IN LATE-FRANCOIST SPAIN

Diego ZORITA ARROYO

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: En la España de finales del franquismo, dos fueron las polémicas en que se dirimió el significado del término «vanguardia»: la que desató la publicación de la antología de Josep María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) y aquella (1973) que enfrentó a Antoni Tàpies con el Grup de Treball. Aunque Tàpies y Castellet están hablando, uno por la pintura, otro, por la poesía, ambos se presentan como defensores de una concepción formalista de la vanguardia que lega su carácter transgresor a la indagación de las condiciones esenciales de cada uno de los medios. Tanto los poetas que criticaron la antología de Castellet como el Grup de Treball, defendían una concepción de la vanguardia que criticaba el principio de la autonomía de las artes y que buscaba nuevas formas de integración de la experiencia estética en la vida social. Desde un enfoque comparativo, se describirán las similitudes estéticas y políticas en los posicionamientos de Castellet y Tàpies, así como su éxito en la consolidación de una concepción formalista de la vanguardia.

Palabras clave: Vanguardia / *Novísimos* / Polémica Tàpies-Grup de Treball / Poesía española contemporánea / Relaciones arte-literatura.

Abstract: In late-francoist Spain, two were the disputes over the significance of the term «avant-garde»: the one sprung by the publication of Castellet's *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) and that which confront Antoni Tàpies with the Grup de Treball (1973). Even though Tàpies and Castellet were talking, one in the name of painting, and the other, in the name of poetry, both were defending a formalist conception of the avant-garde, whose transgressive character consist in the bare exposition of the limitations of its medium. Both the poets that criticize Castellet's anthology and the Grup de Treball were defending a concept of the avant-garde which rejects the principle of art's autonomy. They propose new ways of integrating aesthetic experience in social life. From a comparative

standpoint, I will describe the aesthetic and political similarities between Castellet's and Tàpies' stances, as much as the success of their conception of the avant-garde.

Keywords: Avant-garde / *Novísimos* / Tàpies-Grup de Treball dispute / Contemporary Spanish Poetry / Art-literature connections.

TROPELIÁS

Introducción

Sobre la antología que Castellet publicó en 1970 se han escrito ríos de tinta y resulta difícil ofrecer nuevas perspectivas críticas que mejoren lo que alguno de los poetas excluidos de la nómina señaló, poco después de su publicación, en las revistas de la época. La polémica que enfrentó a Tàpies con el Grup de Treball ha recibido una creciente atención crítica en los últimos años que culmina en 2017 con la publicación de la tesis de Nataly Dal Pozzo *La polémica Tàpies y el conceptual catalán. 1973-1985*. Sin embargo, no se han estudiado las similitudes estético-políticas que ambos acontecimientos culturales tuvieron en la España tardofranquista. Tanto Castellet como Tàpies comparecen en estas querellas como los representantes de una vanguardia formalista que, reconocida y legitimada institucionalmente, triunfará en la España de la transición. Los poetas críticos con la antología novísima y los miembros del Grup de Treball vieron frustrada su defensa de una vanguardia que devolviera el arte a la esfera práctica y lo reconectara con los problemas sociales del momento. Mediante un enfoque comparativo, este artículo pretende mostrar las concomitancias estéticas y políticas que ambas querellas presentan y contribuir a forjar una explicación de la consolidación de una vanguardia formalista en los últimos años del franquismo.

El artículo se divide en tres secciones: la primera de ellas, dedicada a exponer la defensa que Josep María Castellet hace de una vanguardia formalista que, representada por el grupo de nueve poetas recogido en la antología, rompe radicalmente con la tradición del realismo social hegemónica en la España de los cincuenta y principios de los 60. Frente a esta poesía «contentutista», Castellet defiende una poesía que bebe de una tradición internacional y que, sirviéndose del prestigio simbólico de la transgresión y la modernización, actualiza la lírica en español. Se expondrán, por último, las críticas a la antología de Castellet que, algunos poetas de esa generación lanzaron contra ella, impugnando su concepción formalista de la vanguardia y la servidumbre del principio de la autonomía a la industria cultural.

En la segunda sección, se da cuenta de la polémica desatada por un artículo publicado por Antoni Tàpies en *La Vanguardia Española* del 14 de marzo de 1973. El artículo constituía una crítica del supuestamente subversivo arte conceptual catalán que postulaba la inserción social del arte y su rechazo de la circulación mercantil de las obras. El Grup de Treball, uno de los colectivos más destacados del arte conceptual catalán, publicará el «Documento-respuesta a Antoni Tàpies» un texto programático donde criticaban el vanguardismo formalista propugnado por Tàpies y defendían un arte que ocupara los medios de comunicación de masas y se insertara en las relaciones sociales.

La última sección está dedicada a las conclusiones y en ella se ofrecen las concomitancias estéticas y políticas que compartían tanto Tàpies como Castellet en su defensa de un vanguardismo formalista. En ambos casos, el vanguardismo formalista se oponía a una corriente, bien figurativa, bien «contentutista», de realismo social que cifraba su estética en el testimonio, ya fuera ensalzadora, en el

caso del realismo socialista soviético, ya fuera denunciatoria, en el caso de la poesía social de los 50. Asimismo, tanto Castellet como Tàpies hacían una defensa del principio de la autonomía de las artes que ocultaba su fuerte dependencia de un entramado institucional y mercantil que convertía sus productos en las primeras muestras de una industria cultural. A pesar de que ambos lograron imponer aquella concepción de la vanguardia, dedico en esta sección una breve mención a los Encuentros de Pamplona de 1972, fiesta efímera y grandiosa que marcó tanto el eclipse como la consagración de aquella concepción de la vanguardia que buscaba para el arte una nueva relevancia social.

El concepto de vanguardia en el prólogo a *Nueve novísimos poetas españoles*

Si hubiéramos de identificar un grupo literario entre finales de los sesenta y principios de los setenta que ha sido reconocido como representante de la vanguardia, en lo que esta tiene de ruptura radical con el pasado inmediato y con la tradición literaria consagrada, este ha sido el conjunto de poetas que, reunidos bajo el marbete propiciatorio de «generación», aparecían en la recopilación que Josep María Castellet publicó en la pujante editorial Barral en 1970. Son los nueve novísimos poetas españoles los que en la historia de la literatura se han consagrado como representantes del cambio en la sociedad española tardofranquista, siendo precisamente el atributo definitorio de esta generación el de la ruptura¹, término altamente connotado en la España de los últimos años del franquismo pues condensaba las ansias de transformación social de diversos sectores de la población frente a las propuestas reformistas del aparato franquista lanzadas desde los sectores más radicales del régimen.

Es en el prólogo a la antología —que, más que una descripción crítica del panorama de la poesía joven de su tiempo es un manifiesto de preceptiva poética que pretendía propiciar² y no tanto identificar la existencia de una generación— donde Castellet plantea una defensa de la autonomía del arte y la poesía, como un dominio independiente e irreductible a prácticas sociales. Esta defensa del principio de la autonomía del arte y la poesía —que responde al hartazgo de la poesía social inmediatamente previa— conllevaba, asimismo, una idea definida: que el poema es una entidad orgánica autosuficiente cuya unidad y coherencia es completamente interna y responde a la arquitectura misma del texto. Dice Castellet: «Los jóvenes poetas que por sus intereses diversos propugnan la autonomía del arte, proclaman el valor absoluto de la poesía por sí misma y consideran el poema como un objeto independiente, autosuficiente: el poema sería, pues, antes un signo o un símbolo, según los casos, que un material literario transmisor de los sentimientos» (33).

El carácter vanguardista y transgresor que Castellet identifica en la generación novísima radica no solamente en una defensa del principio de la autonomía del arte y la poesía sino en una ruptura radical con la tradición poética nacional. Sin embargo, lo que se presenta como una ruptura singular y excepcional no es sino la reacción a la generación poética precedente, que él también había contribuido

¹ Especialmente tras la publicación del artículo clásico de Jaime Siles «Los novísimos: la tradición como ruptura. La ruptura como tradición» en el monográfico que, en su número 505, dedicó la revista *Ínsula* a la generación ya propiciada.

² «No hay crítica sobre los «novísimos» porque existan previamente los «novísimos», sino que hay novísimos como objeto de estudio porque hay una crítica que habla de ellos» (Talens 77).

a constituir con sus *Veinte años de poesía española*, publicada años antes en la misma editorial. Es así que por «vanguardismo» de la generación novísima hemos de entender una supuesta ruptura radical con el orden poético anterior que se habría realizado sin polemizar con ellos, «de espaldas a sus mayores» (Castellet 25). Sin embargo, este mito adánico resulta también problemático por cuanto los «seniors», conjunto en el que Castellet agrupaba a los poetas de mayor edad, habían iniciado su andadura literaria precisamente en el realismo social y su desarrollo estético no podría considerarse como una ruptura radical por desconocimiento de la tradición sino, más bien, como una evolución, más o menos contestataria, a aquellos postulados.

Resulta sorprendente que, en el proceso de consagración que los poetas de esta antología experimentaron mediante sucesivas admisiones en otras recopilaciones antológicas —entre otras menos relevantes, las dos inmediatamente posteriores a la de Castellet *Nueva poesía española* (1970) de Enrique Martín Pardo y *Espejo del amor y de la muerte* (1971) de Antonio Prieto, junto con la publicada en la editorial Cátedra *Joven poesía española* (1979), obra de Concepción García Moral y Rosa María Pereda, que les granjeó la canonización académica— resulta sorprendente, decía, que dicho proceso no haya conllevado una crítica del supuesto carácter vanguardista y rupturista³ de esta generación sino, más bien, su apuntalamiento⁴ e, incluso, una explícita defensa de una paradójica vanguardia formalista o culturalista⁵.

Si atendemos a aquel propósito que Bürger identificaba como definitorio de las vanguardias, a saber, la redefinición radical de la función de la institución arte y su principio constitutivo, la autonomía (34), parece evidente que Castellet no tenía en mente esta concepción. Aceptando su identificación de la vanguardia con un cierto formalismo esteticista, cabría preguntarse qué rupturas formales son las que cifran el carácter vanguardista de la generación novísima y en qué sentido se desvinculan de la tradición poética española. Como causa primordial de la ruptura con la tradición poética precedente y como rasgo aglutinador de la generación, Castellet aduce el hecho de que este grupo de poetas «se forma íntegramente desde unos supuestos que no son los del «humanismo literario», básico en la formación de las generaciones precedentes, sino los de los mass media, aunque en un medio histórico, político y sociológico distinto de los equivalentes extranjeros» (Castellet 23).

Son los efectos de la cultura de la imagen y de una sociedad «posgutemberg» los que determinarían las propuestas poéticas de esta generación, que no podrían ser comprendidas sino como reacciones ante esta nueva realidad sociocultural. Sin embargo, la proyección estética en la poesía novísima de los nuevos medios de comunicación se produce, mayoritariamente, de forma emblemática

³ «El problema consiste en que la mayor parte de los responsables de la historiografía literaria española [...] hayan reconocido esta nómina tan autocacareada como prácticamente la única revolución real del lenguaje poético hispánico de la segunda mitad del XX.» (Salgado 87)

⁴ «No será sin embargo hasta la aparición de *Nueve novísimos* (1970), *Nueva poesía española* (1970) y *Espejo del amor y de la muerte* (1971) cuando se formule de un modo sólido la concepción rupturista, respaldando la implantación de una nueva estética» (Lanz 897).

⁵ Más sorprendente resulta incluso si atendemos al modo de utilización verdaderamente vanguardista de la técnica del collage que hacían los poetas recogidos en la antología italiana de la que la castellana toma el nombre *I novissimi* y a su claro compromiso con eludir tanto el contentutismo como el formalismo. (Benítez 2015 556). Para una comparación exhaustiva y clarividente de ambas antologías véase el artículo de Rosa María Benítez (2015).

(Lanz 906), mediante la introducción de citas a elementos de la cultura de masas (imágenes visuales, música, canciones populares) cuyo valor es meramente referencial o bien, de forma sintáctica, mediante la articulación de un pensamiento interrumpido, un «cogitus interruptus» (Castellet 33), citando al Umberto Eco de *Apocalípticos e integrados*. Los efectos que, según Castellet, tuvo la extensión de los «mass media» en la generación novísima tienen un carácter formal —la producción de un discurso interrumpido o ilógico— y temático —la ampliación y legitimación del repertorio de motivos y temas que son objeto de elaboración poética—. La transformación radical que está propugnando Castellet es una transformación de raigambre formal, por no decir formalista, tal y como queda condensada en la reescritura de la máxima de McLuhan que Castellet hace en el prólogo: «la forma del mensaje es su verdadero contenido» (36).

En el cuarto apartado del prólogo para la antología, Castellet sintetiza en tres puntos y una coda (41-44) las características distintivas de la poesía novísima: la despreocupación hacia las formas tradicionales que, como señalé arriba, no es tanto una despreocupación o un olvido radical y voluntario sino, más bien, una evolución hacia presupuestos poéticos distintos, al menos en el caso de los seniors; la escritura automática, las técnicas elípticas, y la sincopación, todas ellas estrategias formales puestas al servicio de un pensamiento interrumpido, de una «ilógica razonada» que, si se realiza una lectura detenida de los poemas recogidos en la antología, no se dan en la mayor parte de los casos (Prat 1981 120; Pujals 43), pues, como ha señalado María Salgado, «siguen con naturalidad el orden lógico del discurso, la estructura informativa de la prosa, la narración de unos sucesos interiores» (30); y, por último, la introducción de elementos exóticos o artificiosos que, si bien revela el rechazo o la desvinculación de estos autores con temas propios de la tradición cultural y folclórica española, no deja de tener un valor eminentemente referencial.

Si bien es cierto que existen propuestas más radicales para ilustrar estos rasgos formales, el poema de Antonio Martínez Sarrión «el cine de los sábados», incluido en la antología de Castellet, constituye un buen paradigma de ellos. El poema es el siguiente:

maravillas del cine galerías
de luz parpadeante entre silbidos
niños con sus mamás que iban abajo
entre panteras un indio se esfuerza
por alcanzar los frutos más dorados
ivonne de carlo baila en scherzade
no sé si danza musulmana o tango
amor de mis quince años Marilyn
ríos de la memoria tan amargos
luego la cena desabrida y fría
y los ojos ardiendo como faros (en Castellet 91).

Como ocurre en buena parte de los poemas novísimos, nos encontramos ante un monólogo interior dramático en el que el sujeto lírico rememora una experiencia infantil/juvenil cuyo núcleo articulador es el cine. John Stuart Mill precisaba que el factor distintivo de la lírica era el de ser un soliloquio escuchado por un público al que el poeta no toma en consideración (Culler 71). En esta ficción pragmática nos ubica «el cine de los sábados»: el lector percibe los destellos que el recuerdo

de una experiencia pasada produce en el sujeto lírico. Sin embargo, esta experiencia no refiere a contenidos privados o exclusivamente personales, sino que está imbricada con referentes de la cultura de masas, como pueden ser Marilyn Monroe, Iyonna de Carlo o lo que parece una mención a *El Libro de la Selva*. Como ilustración del tipo de incidencia que la cultura de masas tiene en la poesía novísima, este poema confirma que se limitan a la comparecencia de una serie de mitos inscritos en un soliloquio rememorativo.

A nivel sintáctico, el poema de Sarrión también parece responder a la caracterización de Castellet: no hay una trabazón sintáctica hipotáctica, sino que los enunciados se suceden, paratácticamente articulados, mediante la yuxtaposición. Sin embargo, el hecho de que el poema se articule de acuerdo con un principio de baja graduación sintáctica no parece sostener la idea de que se trata de un pensamiento interrumpido pues las frases yuxtapuestas quedan comprendidas dentro del sentido general del soliloquio como reconstrucción narrativa de una experiencia pasada. De tal modo, la liberación entusiasta que el sujeto lírico experimenta en la sala de cine, constitutiva de su educación sentimental, contrasta tanto con la amargura que abre el verso noveno, en el que el sujeto lírico refiere al sentimiento de melancolía que produce la rememoración en el momento de la enunciación, como con la tristeza que experimentaba, en el momento de lo enunciado, cuando había de retornar a casa y, frente a la raquíta cena, sentía todavía el fulgor del cine en sus ojos. Las yuxtaposiciones de enunciados donde se referencian mitos de la cultura de masas quedan subsumidas en una estructura narrativa a través de la cual se reconstruye un recuerdo.

En las conclusiones provisionales del prólogo, Castellet acaba adhiriéndose a una concepción puramente romántica de la poesía en virtud de la cual la poesía tendría como ideal tendencial la búsqueda del sentido inalienable de las cosas (46). «Romántica» por cuanto es en el Romanticismo cuando se forja la noción de un lenguaje poético que, frente al lenguaje prosaico o convencional — que ha olvidado la originaria vinculación entre las palabras y las cosas— haría resurgir aquella primitiva vinculación (Schaeffer 60). El lenguaje poético sería así una forma específica de cratilismo por cuanto postularía una relación motivada entre el signo y el objeto que nos permitiría tener un acceso privilegiado a la verdad (Schaeffer 58), al sentido inalienable de las cosas.

Sirva esta breve crítica del prólogo de Castellet, devenido manifiesto poético, para circunscribir el vanguardismo o el rupturismo de la poesía novísima a una cuestión formal que sigue inscrita, no obstante, en la línea de sucesión del Romanticismo y que participa plenamente del principio de la autonomía de las artes. Bien es cierto que en la recopilación de Castellet algunos poemas se resistían con virulencia a encarnar los principios propiciatorios planteados en el prólogo⁶, especialmente aquel poema publicitario de Manuel Vázquez Montalbán que, desde su título, en grandes letras mayúsculas, negaba su autonomía marcando su radical inscripción en un mundo social dominado por las mercancías y la mercadotecnia pero también aquel otro de Leopoldo María Panero «Deseo de ser piel roja» donde

⁶ Otros, sin embargo, participaban plenamente del ideario poético de Castellet. Sirva como muestra esta cita de la poética de Vicente Molina Foix quien escribe: «Habiéndosele conferido a la poesía, por muchos, durante mucho tiempo, misiones terapéuticas, se perdía interés por el estudio del lenguaje y por *la erección de obras sistemáticas, edificios del estilo, mundos aparte, por sí mismos válidos*» (en Castellet 183) [Las cursivas son mías].

las referencias a un mundo exótico o alejado no constituyen máscaras para un yo lírico sino modelos de subjetivación para una juventud todavía encantada (Labrador 262). Fueron estas manifestaciones más radicales las que fueron obliteradas en un «esfuerzo antivanguardista» (Barragán 170) que culminó con la aparición de la nueva etiqueta «culturalismo» la cual venía a consolidar la interpretación formalista de la generación⁷, finalmente cristalizada en *Espejo del amor y de la muerte* (Lanz 897).

Las reacciones a la antología de Castellet se expresaron tanto a través de creaciones poéticas como en críticas de prensa. En *Mortaja*, un libro de 1970, José Miguel Ullán ironizaba en un poema titulado «Los bardos⁸ delicados» sobre la generación novísima:

bullen
arrullan
laten
mascan
sueñan
sueñan que sueñan
y al soñar
entonan
una grotesca y otoñal balada. (48)

En una interpretación muy convincente, Juan José Lanz (1127) contraponía este poema al titulado «Los bardos poblados»:

Hartísimos del cielo
cantaron lo terreno:
devotos de Machado,
amigos del lechero.
Buzones de Neruda;
de Zorrilla, cangrejos;
peces admiradores
del puño hecho soneto.
Allí hablará el poeta
cantante de la paz:
-Maldigo la poesía
exenta de bozal. (Ullán 50)

En el intersticio de aquella poesía social que convertía el poema en una denuncia directa e implacable, exenta de elaboración verbal, y de aquella poesía formalista, que se probaba tropos por el simple goce de su contemplación estética onanista, buscaba José Miguel Ullán definir una poética que, reivindicándose vanguardista, se negaba a reducirse a una pirueta retórica en el marco de la lírica. En esta posición también intersticial parece que habría de ubicarse la obra de otro poeta, más desconocido, que comparte con Ullán la yuxtaposición audaz y lúdica del repertorio léxico rural con la construcción sintáctica y dispositiva. Se trata del sayagués Justo Alejo, también ausente de la

⁷ A la que Carnero también aportó su granito de arena con el texto, publicado en la revista *Laurel*: «Cuatro formas de culturalismo» (2000)

⁸ También Ángel González en su «Oda a los nuevos bardos» recogida en *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos...* (1977) ironiza sobre los aedos de la nueva generación: «y se prueban metáforas como putas sostenes / ante el oval espejo de las *oes* pulidas» (334).

antología de Castellet y también creador de una obra donde la propuesta vanguardista no implicaba una renuncia a la búsqueda de nuevas funciones sociales para la poesía. En el caso de Justo Alejo, esa búsqueda le condujo a la apropiación de la retórica y la disposición tipográfica de los anuncios publicitarios, que eran reescritos para transmutar su finalidad pragmática y desvelar la naturalización de las relaciones de consumo. En un poema de *SEROjos luNARES* le dedicaba Justo Alejo unos irónicos versos a la generación novísima que era reducida a un conjunto de locuaces patos en torno a la figura egregia de Pedro Gimferrer⁹:

Y gritos soteriológicos de los Ánades
de Pedro Gimferrer
siempre
presagios aúlicos. (254)

Incidía Justo Alejo en el papel central que Gimferrer tenía en la generación novísima y que fue ampliamente señalado en las críticas de la época y elaboraba con fina e irónica retranca la figura tradicional del poeta como pájaro que de ruiseñor (Keats) o albatros (Baudelaire) ha pasado a ser un vulgar ánade real cuyo canto carece de la musicalidad que poseían los motivos clásicos. Junto con estos dos poetas, merece la pena rescatar también la crítica de otro poeta estéticamente afín a Alejo y Ullán. Se trata de Aníbal Núñez, quien junto con Julián Chamorro Gay escribió una carta a la revista *Triunfo* donde criticaba el centralismo de una antología que reduce su selección al de «los cenáculos de Madrid y Barcelona» (en Castellet 257). Más allá de la crítica política, que deja ver el nacimiento de una incipiente industria cultural centralizada en dos grandes núcleos, interesa más su análisis del supuesto carácter renovador de la antología. Decían Núñez y Chamorro Gay: «Lo que nos interesa dejar bien claro es nuestra repulsa para los métodos con los que se pretende imponerlos. Y también la sospecha de que tras esa actitud renovadora no existe más que una poesía metropolitana de evasión y divertimentos formales» (en Castellet 257).

Frente a la pretendida renovación de divertimentos formalistas, ambos autores hacen un alegato en favor de una asimilación enriquecedora de la poesía social inmediatamente anterior que, reconociendo «las formas más actuales de comunicación» (en Castellet 258) proponga nuevas formas poéticas. Como en el caso de Justo Alejo y José Miguel Ullán, Aníbal Núñez no figuraba en la nómina de novísimos y su posicionamiento estético es bastante afín al de los poetas previamente mencionados con quienes compartía un mismo compromiso por dar cuenta de la realidad mediante su transformación constructiva.

Sirvan estas tres críticas para dar cuenta de la querrela por el concepto de vanguardia que la antología de Castellet desató. Adueñándose del capital simbólico de la ruptura y la transgresión, en el contexto de una España tardofranquista que clamaba por un cambio de régimen, Castellet terminó por reducir la vanguardia a una propuesta más afín al esteticismo y al «arte por el arte» que a la

⁹ En una conferencia póstumamente publicada en la revista *Poesía*, Ignacio Prat hacía del culturalismo el sino de la generación novísima y reconocía su germen en la antología de Castellet «porque el que parece el año fundacional es también el año del funeral» (117).

reconsideración de la función social que podía llegar a cumplir. El éxito de la antología y su definitiva consagración culturalista contribuyó a que determinadas propuestas poéticas, más transgresoras y rupturistas, quedaran obliteradas por cuanto su transgresión no radicaba en el divertimento formal o en la pirueta retórica, sino en el cuestionamiento de los modos de integración de la poesía en un contexto donde perdía progresivamente su función y relevancia social.

El concepto de vanguardia en la polémica Tàpies-Grup de Treball

La polémica que el Grup de Treball mantuvo con Antoni Tàpies no solo resulta significativa porque en ella también se están dirimiendo dos concepciones sobre el sentido y la función de la vanguardia sino porque también participó en ella uno de los más reconocidos novísimos, Pere Gimferrer, para defender, desde una posición tan vehemente como falta de argumentos, la postura de Tàpies. La polémica se iniciaba con la publicación, en la tribuna del periódico *La Vanguardia Española* del 14 de marzo de 1973, de un artículo de Antoni Tàpies titulado «Arte conceptual aquí»¹⁰. El artículo pretendía evaluar la recepción del arte conceptual estadounidense en territorio español y señalaba hacia la poesía experimental como adalid de las primeras manifestaciones afines al arte pobre o al «happening».

Identificaba Tàpies dos tendencias dentro de las múltiples corrientes que recorren el arte conceptual: una de raíz religiosa y mística, practicada por Sol Lewitt, y otra «de intención más científica, con incursiones en la lingüística y la sociología» (21). Tàpies reconocía al arte conceptual una actitud loable por propugnar una concepción de la obra de arte que consiguiera involucrar «nuestro ser individual y colectivo» (21). Sin embargo, lo que Tàpies no está dispuesto a reconocer es el impulso destructivo del arte conceptual y su crítica radical de la institución arte. En esa medida, la propuesta conceptual de cambiar la concepción de la obra de arte como un todo cerrado y autosuficiente en beneficio de una concepción procesual y contextualizada, es considerada por Tàpies como un impulso que ya estaba presente en la obra de pintores como Joan Miró. En el artículo, Tàpies se niega a aceptar el potencial profanador y desmitificador del arte conceptual, tanto en lo que respecta a la consideración sagrada de los objetos artísticos como a la crítica institucional de las connivencias del mercado artístico con el capitalismo. Dice Tàpies que no se trata sino de «una ingenua versión que quiere ser agresiva y politizada pero que, sin nada que la sustente y tan mal adaptada a las necesidades de nuestro país, que se queda en pura declamación contestaría, con los típicos infantilismos a menudo contraproducentes» (21).

Atendiendo a las críticas ofrecidas por Tàpies, el pintor catalán parece querer negar el rasgo distintivo que Hal Foster reconocería a las neovanguardias, a saber, la crítica de los principios estéticos y parámetros perceptuales de la institución arte. Según Hal Foster, mientras que la vanguardia cifró su potencial subversivo en la crítica de los medios artísticos, la neovanguardia consagró su crítica al

¹⁰ Los números de páginas se corresponden con el número 21 de la revista *Nueva Lente* que, en noviembre de 1973, publicó conjuntamente todos los textos de la polémica.

cuestionamiento de los modos de circulación, exposición y adquisición de los objetos artísticos (22). Sin embargo, este cuestionamiento no tenía un carácter puramente teórico sino productivo: las obras de arte pasaban a tener un carácter efímero o procesual precisamente con el objetivo de sustraerse a las dinámicas de mercantilización que habían terminado por fetichizar al hecho artístico. Al arrebatarse su rasgo más distintivo, Tàpies obliteraba las particularidades del arte conceptual y del momento histórico en que sus obras se producían. De hecho, Tàpies terminaba por inscribir el arte conceptual en una inmemorial historia que le llevaba a retrotraerlo a «las historias de las religiones, mitologías, ceremonias y rituales» (21). Si atendemos a los presupuestos estéticos de la obra de Tàpies, a su firme defensa del informalismo y a la consideración de vanguardia hegemónica que la pintura tuvo durante la Guerra Fría, también en los últimos años del franquismo, esta crítica se reviste de un sentido más profundo.

La importancia que la abstracción tuvo en la política cultural de los años de la Guerra Fría ha sido hondamente analizada (Cockfrot 1974; Guilbaut 1990; Saunders 2013). Esta corriente pictórica era presentada como aquella tendencia artística que gozaba del prestigio contestatario de haber sido prohibida por Hitler y Stalin y del privilegio de ser el medio de expresión privilegiado de la libertad del sujeto. En el contexto español, dada la posición geopolítica que la España franquista ocupaba en la década de los sesenta como bastión frente a las hordas comunistas, no debería sorprendernos que el informalismo y la abstracción adquirieran una connotación política parecida. Ha sido Jorge Luis Marzo quien en *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España* (2006) ha señalado la utilización política que el franquismo realiza del informalismo y la abstracción con la connivencia, en muchas ocasiones, de los propios artistas¹¹. En lo que respecta a Tàpies, señala Jorge Luis Marzo: «Tàpies parecía no recordar que la apuesta por su carrera fue una operación de estado, promovida por el ICH, ya en 1951, a contracorriente incluso de la mayoría academicista del Franquismo» (110).

Si bien es cierto que los atributos de libertad, originalidad y modernidad de los que se hacía paradigma el expresionismo abstracto son similares a los que se predicaron del informalismo español, estos adquirieron connotaciones particulares derivadas del contexto dictatorial en que emergieron estas obras. Mediante la aceptación de la estética informalista, el régimen de Franco no solo estaba erigiéndose como antagonista del realismo socialista, sino que trataba de modernizar la imagen internacional de España y convencer de su liberalidad. El propio Tàpies era consciente de este uso cuando en una entrevista de 1983 señala:

Se quería demostrar a los otros países que España no era un régimen fascista, que aquí no se perseguía lo moderno ni se llamaba “degenerados” a sus artistas como hizo la Alemania nazi. [...] El arte moderno parecía ser muy útil porque era un elemento que se creía inocuo para hacer intercambios culturales con otros países, y, de cara a los artistas extranjeros, servía para poder demostrar el liberalismo de aquí (en Marzo 109).

¹¹ El libro de Julián Sánchez Díaz *La idea de arte abstracto en la España de Franco* (2013) también es relevante para alcanzar una mejor comprensión del proceso de canonización del arte abstracto como una expresión artística pretendidamente apolítica que, al tiempo que hundía sus raíces en la inmemorial tradición española, la renovaba con formas propias de la modernidad.

En este contexto, la crítica de Tàpies contra el arte conceptual —una corriente poco definida en términos disciplinarios, pero sí cohesionada en torno al rechazo de la pintura como medio— así como su escepticismo paternalista hacia su impulso antiinstitucional, adquieren una significación más política. Tàpies defendía aquella concepción de la vanguardia que se había hecho hegemónica tras la Segunda Guerra, que tenía a la pintura como medio artístico privilegiado y que encontraba en «Towards a newer Laocoon» (1940), el texto de Clement Greenberg, su manifiesto estético¹².

Además de las diferencias estéticas, la posición político cultural que ocupaban Tàpies y el Grup de Treball era muy distinta, como pone de manifiesto el hecho de que el texto que el grupo envió al director de *La Vanguardia Española* como respuesta al pintor barcelonés no llegara a publicarse. Fue Pere Portabella quien decidió enviar una breve réplica a la sección de «Cartas al director» que sí fue publicada con el título «Art conceptual y Antoni Tàpies». Sin embargo, donde verdaderamente el grupo definió todos sus postulados fue en el «Documento-respuesta a Tàpies», este ya sí firmado por el grueso de los miembros del colectivo¹³ y finalmente publicado en el número 21 de la revista *Nueva Lente*. Como señalaba Juan Manuel Bonet en un texto crítico que introducía la recopilación de los textos de la polémica publicada en aquella revista, «el proceso de redacción del documento revela una toma de consciencia por parte de un sector artístico, de la necesidad de analizar su inserción en la sociedad» (Bonet 20). La disputa por el sentido del término «vanguardia» radicaba en que, para el Grup de Treball, el arte vanguardista está necesariamente asociado a un replanteamiento de su función social. El término que emplea recurrentemente Tàpies, «vanguardismo», constituye para el Grup de Treball, una degradación formalista de la vanguardia, entendida como práctica artística revolucionaria (22).

Para el Grup de Treball, el carácter mistificador del principio de la autonomía obliga a replantearse los modos en que el arte puede llegar a integrarse en la sociedad mediante una transformación de su función y de sus procedimientos de reconocimiento y legitimación:

Para su proceso de creación [el arte conceptual] recurre a metodologías que corresponden a otras disciplinas para profundizar y analizar la naturaleza misma del lenguaje artístico, desplazando o subvirtiendo el concepto de “obra de arte” y su presencia como objeto-sublimado, materia de contemplación mística e intuitiva que mantiene paralizada una vanguardia liquidada en sus intenciones o programas, sin opción alguna hacia una auténtica praxis social, cerrada en sí misma, y esterilizada en un trabajo de estilo como transformación formal del lenguaje y no de la realidad (22).

El impulso del Grup de Treball contra una concepción formalista de la vanguardia es, en este fragmento, más que evidente. Además, aparece en él un término de raigambre romántica que es

¹² Fue en dicho texto donde Greenberg sentó las bases del ambiguamente denominado modernismo, que cifraba su particularidad en una visión teleológica del desarrollo de las artes según la cual estas seguían un progreso constante hacia la determinación de las propiedades esenciales de cada uno de los medios artísticos. De acuerdo con Greenberg, con la abstracción, la pintura había ganado la posición protagónica de la gozó la novela realista del siglo XIX, gracias, precisamente, a exorcizar cualquier ilusión figurativa del plano pictórico para hacer del cuadro un espacio de disposición de las propiedades esenciales de la pintura (el color y la planitud del medio).

¹³ Como firmantes del documento aparecían: Francesc Abad, Jordi Benito, Alberto Corazón, Alicia Fingerhut, Simón Marchán, Antoni Mercader, Jordi Morera, Antoni Muntadas, Carlos Pazos, Olga Pijoán, Pere Portabella, Manel Rovira, Juame Sans, Carlos Santos, Enrique Sales, Dorothee Slez, Lluís Utrilla.

también operativo para la literatura. Se trata del término «estilo» que sería la marca formal e individual a partir de la cual enjuiciar la valía de un hecho artístico. Carles Santos, uno de los miembros del Grup de Treball, redactó para los Encuentros de Banyoles un texto donde defiende la noción de «actitud» frente a la categoría, tan determinante en la definición romántica de la autoría, de «estilo». Dice Carles Santos: «Un nuevo estilo supone un nuevo lenguaje y unos nuevos significantes. La actitud en este caso supone un análisis sobre el lenguaje en el mismo artista, convirtiéndose él mismo en material de su propia experiencia» (en Parcerisas 238).

Parece estar planteando aquí Carles Santos una crítica del formalismo que presenta bastantes similitudes con la que desarrollé, a raíz de la antología novísima, en la primera parte de este artículo. Retomando aquel argumento, la propuesta de Castellet sería aquella que cifra su vanguardismo en un nuevo lenguaje y unos nuevos significantes. Frente a este modo de comprender el carácter vanguardista de la producción artística, el Grup de Treball desarrolló su trabajo con el objeto de recuperar el «valor de uso estético-social», en palabras de Simón Marchán Fiz (439), de los objetos artísticos.

Conclusiones

Poco después de la respuesta del Grup de Treball, intervenía en la polémica Pere Gimferrer, buque insignia de la generación novísima, con un artículo airado publicado en junio de 1973 en la revista *Serra d'Or*. El texto —más que en apoyo de Tàpies, en oprobio del Grup de Treball— está trufado de comentarios poco mesurados y caritativos como el que sigue:

Coneixem aquest llenguatge i aquest vocabulari: són els de la brutalitat, l'estultícia i el dogmatisme més característics d'aquest segle: el hitlerisme condemnant l'art degenerat", els stalinistes anatematitzant inquisitorialment qualsevol manifestació que no respongui als canons del "realisme socialista". Intrínsecament, com a tendència artística, l'actitud present dels nostres conceptuals és coercitiva i reaccionària (41).

Si bien es cierto que del artículo de Pere Gimferrer se pueden extraer pocos argumentos que enriquezcan el debate, la comparación de los argumentos del Grup de Treball con los dos regímenes totalitarios del siglo XX resulta significativa, por cuanto se halla claramente en el marco discursivo e institucional que había consagrado al informalismo como el género artístico de los países libres. La crítica del Grup de Treball a la concepción formalista de la vanguardia y su propuesta de inserción social del arte es reducida por Gimferrer a una propuesta reaccionaria y coercitiva que impone dogmáticamente los cánones del realismo socialista. No obstante, un conocimiento superficial de las propuestas del arte conceptual catalán y, más concretamente, del Grup de Treball torna inválida esta acusación pues nada más lejos de la pintura figurativa ensalzadora de los valores nacionales que obras como *Anunciamos* (1973) del Grup de Treball, una pieza basada en la ocupación táctica de la sección de anuncios del periódico *La Vanguardia Española* que consistía en la apropiación de los gestos retóricos, ortográficos y pragmáticos de esta forma discursiva para, sirviéndose de su espacio de recepción y repercusión, introducir información absurda o señalar indirectamente la asfixia informativa en que vivía la sociedad española bajo el régimen franquista .

La intervención de Pere Gimferrer y su posicionamiento contrario a la definición de vanguardia propuesta por el Grup de Treball desvelan algunas similitudes político-culturales entre ambas querellas: la desatada por la antología de Castellet y la que produjo el artículo de Antoni Tàpies. Son dichas similitudes las que justifican un análisis comparativo que pueda servir para mostrar algunos de los presupuestos estéticos que regían el campo cultural tardofranquista, tanto en la literatura como en las artes visuales.

Así como en el caso de la pintura, la antología de Castellet se presenta como una reacción rupturista frente a la poesía «contentutista» hegemónica durante los años previos y representada por el realismo social, el informalismo, así como los presupuestos artísticos que conlleva —y que emergen con claridad en el artículo de Tàpies— se definía por oposición al realismo socialista. Tanto en poesía como en la pintura, nos hallamos ante una reacción frente a una corriente figurativa o «contentutista», definida por una representación explícita y directa de la realidad social. En el caso del prólogo-manifiesto de Castellet como en el caso de la polémica Tàpies-Grup de Treball, a dicha corriente figurativa o «contentutista» se le opone una concepción formalista de la poesía o la pintura que cifra su carácter transgresor, rupturista y, en última instancia, vanguardista, en la indagación creativa de las propiedades inherentes a cada uno de los medios.

Asimismo, tanto Tàpies como Josep María Castellet —aunque también Pere Gimferrer, el estandarte de la antología— poseían una posición de prestigio simbólico y cultural establecida que les permitía dictar el sentido de la producción cultural, pero que también hacía de sus obras mercancías culturales. Hacia esta posición político-cultural de prestigio señalaban tanto el Grup de Treball como Julián Chamorro Gay. En el «Documento-respuesta a Tàpies» señalaba el Grup de Treball: «Él es también exponente ejemplar de este proceso de asimilación que, fuera de apreciaciones mecanicistas, implican por la misma naturaleza de las relaciones económicas, la deterioración ideológica del artista y la normalización de su “obra” como mercancía cultural» (22).

Las similitudes con la crítica que ofrecía Julián Chamorro Gay en una reseña sobre la antología novísima para la revista *El Álamo* son más que evidentes:

En algunos sectores se está poniendo de moda la fabricación del producto cultural, la comercialización del artículo estético en todos sus niveles, siguiendo los modelos más refinados de lo que T. W. Adorno calificó como ‘industria cultural’; un mercado cada vez con mayor capacidad adquisitiva por parte de los compradores se presta a la posible manipulación. Mientras teóricamente se revaloriza la relativa autonomía del arte respecto de la sociedad, los mismos que esto afirman imponen socialmente, desde su situación de dominio en los medios de comunicación y editoriales, determinados valores y concepciones estéticas, experimentadas en la probeta de discusiones minoritarias, muchas veces con intereses extraliterarios, bien económicos o de conservación de poder aristocrático–intelectual. (1970 s. p.)

Mediante la apelación al principio de la autonomía de las artes y al prestigio, tanto simbólico como político, que la transgresión y la ruptura tenían en la España tardofranquista, se naturalizaba el carácter de mercancías culturales que tenían estas producciones artísticas. De modo tal que bajo la supuesta autonomía subyacía la que terminará por ser la más condicionante de las dependencias: aquella que la literatura y las artes visuales contraen con el mercado de bienes culturales. El propósito antiinstitucional que Antoni Tàpies negaba al arte conceptual conllevaba la promesa de una integración

social de las artes que, recuperando su relevancia social, no quedara supeditada a las relaciones de mercado. Sin embargo, poco después de la muerte de Franco, la feria ARCO consolidó la definitiva consideración del arte «como un objeto de consumo, bien como un producto de coleccionismo, bien como parte de la industria del ocio» (López Cuenca 101). En el plano literario, la variante culturalista de la generación novísima se terminó por hacer hegemónica, especialmente con la publicación en la editorial Cátedra de la antología *Joven poesía española* (1979), obra de Concepción García Moral y Rosa María Pereda, que revistió de prestigio académico a la antología.

Bien es cierto que, en los Encuentros de Pamplona de 1972 —la fiesta del arte experimental que, financiada por los hermanos Huarte, ocupó durante varios días las calles, plazas y teatros de la ciudad navarra— la palmaria exclusión de la pintura —excepto en la muestra de Arte Vasco Actual— y la congregación de la práctica totalidad de producciones artísticas y poéticas experimentales de los sesenta y los setenta, constituyó la consagración y el eclipse de aquella concepción de la vanguardia que, renegando de su relación con el mercado, se insertaba tan lúdica como políticamente en la vida cotidiana. Consagración por cuanto tuvo de materialización de la utopía de un arte colectivo; eclipse por cuanto puso de manifiesto los límites políticos de la esfera estética y marcó la progresiva disociación de los grupos y colectivos que, como el Grup de Treball, defendían aquella concepción de la vanguardia.

Un conocimiento más preciso de estas dos querellas puede ayudarnos a comprender mejor las razones por las cuales triunfó el «vanguardismo», pero también puede ofrecernos claves para recuperar aquel impulso contestatario que no entendía la producción literaria o artística como una dicotomía entre la indagación de la forma o la exposición del contenido.

Referencias bibliográficas

- ALEJO, Justo. *Obras completas*. Fundación Jorge Guillén, 1998.
- BARRAGÁN, José Pablo. «“Isla Tortuga en venta”: el desenmascaramiento de la publicidad en la generación de 1968». *Cosas que el dinero puede comprar: del eslogan al poema*. Iberoamericana Vervuert, 2018, pp. 151-175.
- BENÉITEZ, Rosa María. «¿Algo nuevo con los novísimos?». *Bulletin of Hispanic Studies*, 92, 15, 2015, pp. 551-566.
- BONET, Juan Manuel. «Polémica Tàpies». *Revista Nueva Lente*, 21, 1973, pp. 20.
- BÜRGER, Peter. *Theory of the avant-garde*. Minneapolis University Press, 1987.
- CASTELLET, Josep María. *Nueve novísimos poetas españoles*. Península, 2018.
- CHAMORRO GAY. «Reseña a nueve novísimos poetas españoles». *Álamo. Revista de Poesía*, mayo-agosto, s/n.
- COCKFROTT, Eva. «Abstract Expresionism, weapon of the Cold War». *Artforum*, vol. XI, nº10, junio de 1974, pp. 39-41.

- CULLER, Jonathan. «Lyric, history, genre». *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*. John Hopkins University Press, 2013, pp. 63-77.
- DE TREBALL, Grup. «Documento-respuesta a Tàpies». *Revista Nueva Lente*, 21, 1973, pp. 22-23.
- DAL POZZO, Nataly. *La polémica Tàpies y el conceptualismo catalán. 1075-1983*. 2017. Universidad de Vic-Universidad Central de Cataluña, tesis doctoral.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal, 2001.
- GIMFERRER, Pere. «Implicacions d'un debat». *Serra d'Or*. XV, 165, 1973, pp. 41.
- GUILBAULT, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Mondadori, 1990.
- LABRADOR, Germán. *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Akal, 2017.
- LANZ, Juan José. *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*. 2002. Universidad Complutense, tesis doctoral.
- LÓPEZ CUENCA, Alberto. «Arco y la visión mediática del mercado del arte en la España de los ochenta». *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. 1, 2004, pp. 83-111.
- MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal, 2012.
- MARZO, Jorge Luis. *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. Cendeac, 2006.
- PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España 1964-1980*. Akal, 2007.
- PRAT, Ignacio. «La página negra. (Notas para el final de una década)». *Poesía*, 15, 1982, pp.115-122.
- PUJALS GESALÍ, Esteban. «Huésped y anfitrión: la poesía y el arte moderno». *Hispanic Issues Online*, 21, 2018, pp. 30-44.
- SALGADO, María. *El momento analítico. Poéticas constructivistas en España desde 1964*. 2014. Universidad Autónoma, tesis doctoral.
- SAUNDERS, Frances Stonors. *La CIA y la Guerra Fría cultural*. Debate, 2013.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. «Romanticismo y lenguaje poético». *Teorías de la lírica*. Arco Libros, 1999, pp. 57-85.
- SILES, Jaime. «Los novísimos: la tradición como ruptura. La ruptura como tradición». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 505, 1989, pp. 9-11.
- TALENS, Jenaro. «De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970». *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Akal, 1995, pp. 57-84.
- TÀPIES, Antoni. «La creación. Arte conceptual aquí». *Revista Nueva Lente*, 21, 1973, pp. 20-21.
- ULLÁN, José Miguel. *Mortaja*. Era, 1970.